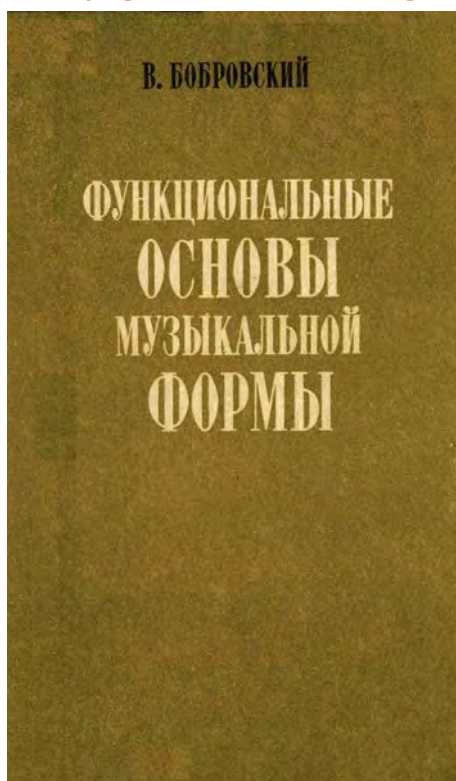


В. Бобровский
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ
ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ



ИССЛЕДОВАНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» Москва 1978

78 Б72

Б 90101-119 577—78 026(01)—78

(С) Издательство «Музыка», 1978 г.

ОТ АВТОРА.....	4
Раздел первый.....	9
Глава первая.....	9
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ФУНКЦИЯ И СТРУКТУРА.....	9
ДВИЖЕНИЕ ФУНКЦИЙ.....	13
1а.....	15
1б.....	15
2.....	15
ВИДЫ ФУНКЦИЙ.....	16
1. Общие логические функции.....	17
2. Общие композиционные функции.....	17
3. Специальные композиционные функции.....	18
ПРИНЦИПЫ УПОДОБЛЕНИЯ И ОБНОВЛЕНИЯ. СИСТЕМА ФУНКЦИОНАЛЬНО-КОМПОЗИЦИОННЫХ УРОВНЕЙ.....	19
ТРИ ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ В ДЕЙСТВИИ.....	22
1. Функция изложения.....	22
2. Функция развития.....	23
3. Функция завершений.....	26
СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИЙ.....	27
3.....	28
ПРОЦЕСС ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ЦЕЛОМ.....	30
ДВИЖЕНИЕ ФУНКЦИЙ КЛАССИЦИСТСКОЙ СОНАТНОЙ ФОРМЫ.....	32
ЗОНЫ РАЗВИТИЯ (m).....	32
Глава вторая.....	34
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ.....	34

Функции побочной партии	97
Функции заключительной партии	98
3. Функции экспозиции в целом и разработки	99
4. Функции репризы	99
5. Функции коды	100
РОНДО-СОНАТА	101
ВАРИАЦИОННАЯ И ВАРИАНТНАЯ ФОРМЫ	102
ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ	102
ИСТОРИЧЕСКИЙ ГЕНЕЗИС СПЕЦИАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ ФУНКЦИЙ	103
Глава седьмая	104
ПОСТОЯННОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИЙ	104
КЛАССИФИКАЦИЯ	105
ОСНОВНАЯ И ДОБАВОЧНАЯ ФУНКЦИИ	106
1. Совмещение функций на основе их параллельного действия	106
12	106
2. Совмещение функций на основе их противоположного действия	107
13а	107
13б	107
14	108
15	108
3. Форма второго плана	109
ОБЩИЕ И МЕСТНЫЕ ФУНКЦИИ	110
1. Общие и местные функции в пределах нециклических форм	110
2. Общие и местные функции в сонатно-симфоническом цикле	113
Глава восьмая	115
ПОДВИЖНОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИИ: КОМПОЗИЦИОННОЕ ОТКЛОНЕНИЕ	115
КОМПОЗИЦИОННОЕ ОТКЛОНЕНИЕ В ПРЕДЕЛАХ ПЕРИОДА	115
16	115
17	116
18	116
19	117
20	117
21	118
КОМПОЗИЦИОННОЕ ОТКЛОНЕНИЕ В ФОРМАХ, ПРЕВЫШАЮЩИХ ПЕРИОД	120
1. Простая трехчастная форма	120
2. Сложная трехчастная форма	121
3. Сонатная форма	121
22	122
ОБЩИЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦИОННОГО ОТКЛОНЕНИЯ	123
Глава девятая	123
ПОДВИЖНОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИИ: КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ	124
ВОСХОДЯЩАЯ КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ	124
23	124
24	125
25	125
НИСХОДЯЩАЯ КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ	127
26	127
27	127
КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ В ПРЕДЕЛАХ ОДНОЙ И ТОЙ ЖЕ ФОРМЫ	129
СТРУКТУРНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ КОМПОЗИЦИОННОЙ МОДУЛЯЦИИ	130
Глава десятая	131
ПОДВИЖНОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИЙ: КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЭЛЛИПСИС	131
КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЭЛЛИПСИС В НЕЦИКЛИЧЕСКИХ ФОРМАХ	131
КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЭЛЛИПСИС В КОНТРАСТНО-СОСТАВНОЙ ФОРМЕ	132
КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЭЛЛИПСИС В ФИНАЛЕ ЦИКЛА	134
28	135
29	135
30	136
СОЧЕТАНИЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ МОДУЛЯЦИИ И КОМПОЗИЦИОННОГО ЭЛЛИПСИСА	136
31а	137
31б	137
СТРУКТУРНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ КОМПОЗИЦИОННОГО ЭЛЛИПСИСА	138
Раздел третий	139

Глава одиннадцатая.....	139
К МЕТОДОЛОГИИ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО АНАЛИЗА ¹	139
Глава двенадцатая.....	147
АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ.....	147
ПЕРВАЯ ГРУППА.....	147
Бетховен. Экспозиция первой части «Героической симфонии».....	147
Дебюсси. «Отражения в воде».....	149
32.....	149
33.....	149
Дебюсси. «Шаги на снегу».....	150
34.....	150
Чайковский. Реприза первой части Шестой симфонии.....	151
Шостакович. Первая часть Седьмой симфонии.....	152
ВТОРАЯ ГРУППА.....	153
Бетховен. Вторая часть Пятого концерта для фортепиано с оркестром.....	153
35.....	153
36.....	155
Шопен. Мазурка оп. 33 № 1.....	157
Шопен. Этюд оп. 25 № 7.....	159
Шопен. Шестая прелюдия.....	159
Шостакович. Третья часть Десятой симфонии.....	164
37.....	165
38.....	165
39.....	166
Веберн. Пять пьес для струнного квартета оп. 5.....	167
40.....	167
41а.....	171
41б.....	171
41в.....	171
41г.....	171
41д.....	171
41е.....	172
42а.....	175
42б.....	175
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	176

ОТ АВТОРА

Функциональное понимание музыкальных явлений в теоретическом музыкознании долгое время составляло предмет только учения о гармонии и ладе. Созданная Г. Риманом теория гармонических функций была развита С. Танеевым, Б. Яворским, Ю. Тюлиным, Ю. Холоповым. Однако Риман не применял аналогичного подхода к музыкальной форме и ее компонентам, считая их, в основном, чисто структурными категориями. Но некоторые элементы функциональности существовали у него и здесь — они заметны в учении о периоде как определенной метрической единице. Различное значение четырех четных тяжелых тактов в пределах нормативного восьмитакта — это по сути различие их метрических функций, тесно связанных с гармоническими¹. Кроме того, существенно и замечание о «знаках препинания» в квадратном восьмитакте². Уже сама постановка вопроса указывает на частичный выход Римана за пределы чисто структурной трактовки формы. О том же говорит ямбизм его метрической концепции: функциональная школа «стремилась отразить элемент движения в форме; в малых масштабах он был найден этой школой в ямбе»³.

В трудах последователя Римана — Э. Праута — намечается более явственный функциональный подход к форме, что заметно

¹ См.: Riemann H. Grosse Kompositionslehre. Bd. 1. Berlin-Stuttgart, 1902, S. 88—133. Об этом пишет и Л. Мазель: Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 1. М., 1934, с. 164.

² Riemann H. Praludien und Studien. Leipzig, 1895, S. 163—164.

³ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 180.

в его учении о периоде, в определение которого Праут вводит понятие «мысль»⁴.

С. Танеев в своей педагогической деятельности исходил из функционального понимания элементов музыкальной формы, о чем пишет исследователь его педагогических принципов Ф. Арзаманов: «Самым основным вопросом в этом разделе курса (о периоде.— Л. Б.) для Танеева была роль периода как носителя музыкальной темы, как построения, имеющего музыкальный смысл. Период рассматривался, таким образом, в основном с точки зрения его функции, потом уже структуры, схемы. Танеев делил все музыкальные построения на два типа — тема и ход. При этом период... является одной из самых подходящих форм изложения темы, то есть несет функцию экспонирования... ход означал переходную стадию музыкального развития»⁵.

Г. Катуар в труде «Музыкальная форма»⁶ определяет период как форму изложения музыкальной мысли. О различных функциях автор пишет в пятой главе книги.

Учение Б. Яворского, созданное в десятилетия XX века, содержит формулировку положений, весьма важных для дальнейшего развития не только функциональной, но и процессуальной трактовки музыкальной формы. Речь идет о сопряжении понятий «устой — неустой», которое, будучи связано как с ладовым, так и ритмическим факторами, стало одной из основ классификации функций музыкальной формы. Кроме того, понятие ладового тяготения уже само по себе определяет ведущую роль движения как формообразующего фактора. «Ладовый ритм — развертывание конструкции во времени»⁷ — этот важнейший тезис учения Яворского открывает путь к функциональному и процессуальному пониманию формы.

Э. Курт начинает свою книгу «Основы линейного контрапункта» словами: «Мелодия есть движение»⁸, определяя тем самым процессуальные основы музыкальной формы. Курт устанавливает и связь между темой и формой в целом⁹. Его аналитическая методология подчеркивает также особую роль линейных функций в процессе формообразования. В книге «Брукнер» Курт пишет о

⁴ Праут Э. Музыкальная форма. М., 1900, с. 18.

⁵ Арзаманов Ф. С. И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм. М., 1963, с. 35—36.

⁶ Катуар Г. Музыкальная форма, ч. 1. М., 1934.

⁷ Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 2. М.—Л., 1939, с. 168.

⁸ Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 35.

⁹ Там же, с. 252.

процессуальности формы: «Музыкальная форма — это постоянно колеблющееся взаимодействие силы и ее обуздания определенными рамками. И даже в них самих, в этих рамках, мы имеем не состояние покоя... но величайший динамический напор»¹⁰. Таким образом, именно Курт в первой четверти XX века подошел непосредственно к процессуальному пониманию формы.

Существенна роль и статьи В. Фишера «К истории развития стиля венских классиков»¹¹, анализируя принципы формообразования в инструментальных произведениях И. С. Баха, Фишер обнаружил в первой части старинной двухчастной формы три раздела: первое предложение, развертывание и эпилог. Первый сочлен триады можно трактовать как тематическое ядро. Возникает сопряжение трех функциональных моментов, соответствующих будущей асафьевской формуле $i: m: t$. Кроме того, термин «развертывание» (Fortspinnung) сам по себе говорит о процессуальном понимании одной из форм музыкального становления. Понятия «ядро» и «развертывание» как функциональные разделы полифонической темы прочно закрепились в советском музыкознании в тридцатые годы, особенно в курсах по анализу Л. Мазеля и В. Цуккермана. В дипломной работе, посвященной анализу Тридцать второй сонаты для фортепиано Бетховена, выполненной под руководством Л. Мазеля, Вл. Протопопов трактовал тему ее главной партии как полифоническую, исходя из наличия в ней ядра и развертывания¹². С. С. Скребков подтвердил такое членение темы фуги в книге «Полифонический анализ»¹³.

Решающим моментом в развитии функционально-процессуального понимания музыкальной формы, ознаменовавшим подлинный перелом в науке о музыке, явилось учение Б. Асафьева, изложенное в книге «Музыкальная форма как процесс»¹⁴. Ее положения лежат в основе данного исследования. Здесь укажем лишь на то, что важнейший тезис асафьевского труда — тезис о трех всеобщих функциях развития ($i: m: t$) — связывает в одно органическое целое процессуальность и функциональность музыкаль-

¹⁰ Kurth E. Bruckner. Bd. 1. Berlin, 1925, S. 234.

¹¹ Fischer W. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.— In: Studien zur Musikwissenschaft. Leipzig — Wien, 1915.

¹² Протопопов Вл. Последняя соната Бетховена (рукопись, 1937).

¹³ Скребков С. Полифонический анализ. М., 1940.

¹⁴ Асафьев Б. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс, кн. 1. М., 1930. В дальнейшем ссылки по изд.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, кн. 1 и 2. Л., 1963 и 1971 (идентичные издания).

5

ной формы, становление которой и представляет собой по существу движение ее функций. Важнейшую роль сыграло и понятие интонации как осмысленного звукоизвлечения («...интонация прежде всего — качество осмысленного произношения»¹⁵). Исходя из этого музыкальную форму можно понимать как интонационный процесс.

Зерно, брошенное Асафьевым, пало на плодородную почву. Идея единства формы и содержания при главенстве последнего — руководящий принцип советской эстетики — в сочетании с функциональным и процессуальным подходом ко всем явлениям музыкального искусства стала фундаментом нашего учения о музыкальной форме.

Наибольшие успехи связаны с именами Л. Мазеля и В. Цуккермана: их усилиями (совместно с И. Рыжкиным) в Московской консерватории в тридцатые годы взамен курса анализа форм был создан принципиально новый курс — анализ музыкальных произведений. В основе его лежали: рассмотрение музыкальной формы в единстве с содержанием; детальное изучение процессов формообразования как процессов содержательных; углубленное исследование выразительных средств музыки и их художественного воздействия; анализ музыкального произведения как целостного художественного организма, созданного в определенную историческую эпоху. Изучение же композиционных структур в их историческом развитии было основано на функционально-процессуальном понимании закономерностей музыкальной формы. Идеи переменности и сочетания функций формы оплодотворяли и те разделы курса анализа музыкальных произведений, в которых излагались вопросы о связях различных форм и сочетании их между собой. Особенно важную роль эти идеи сыграли в учении о свободных (смешанных) формах.

В неопубликованном труде В. Цуккермана «Рондо в его историческом развитии» (1939—1941), в его статье «Динамический принцип в музыкальной форме»¹⁶, в статье Л. Мазеля «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена»¹⁷, а также в ряде других работ этих ученых, в их лекционных курсах по

¹⁵ Асафьев Б. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс, кн. 2. Интонация. М., 1947, с. 53. В дальнейшем ссылки по изд.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, кн. 1 и 2. Л., 1963 и 1971.

¹⁶ В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.

¹⁷ В кн.: Фридерик Шопен. М., 1960 (перепечатано: Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971).

6

анализу музыкальных произведений в Московской консерватории ясно обрисовываются как значение функциональной основы музыкальной формы, так и черты учения о переменности ее функций.

Учебник И. Способина «Музыкальная форма»¹⁸ содержит не только параграф «Функции частей в форме», но и разбор структурных признаков каждой из них. Здесь впервые дано соотношение обеих сторон музыкальной формы — функциональной и структурной. Следующим шагом в этом направлении был учебник С. Скребкова «Анализ музыкальных произведений»¹⁹, где фактически излагается один из видов совмещения функций: период, носитель экспозиционности, включает в себе момент внутритематического развития.

Работы Вл. Протопопова, вводящие идеи о «рассредоточенном вариационном цикле», о «форме второго плана», предложенные им термины «большая полифоническая форма», «контрастно-составная форма»²⁰ также внесли свой вклад в понимание разбираемой проблемы. Все эти разновидности форм — результат разных видов совмещения композиционных функций.

С. Григорьев в книге «О мелодике Римского-Корсакова» широко применяет функциональный метод. Он пишет: «...Функциональность — как стройная система связи и взаимодействия контрастных частей — есть важнейший принцип организации всякого многоэлементного целого, а функциональное понимание целого во всех его разрезах наилучшим

образом соответствует закономерностям человеческого восприятия»²¹. Автор указывает на связи двух функций — конструктивно-определяющей и конструктивно-соподчиненной²².

Функциональная трактовка проникла и в учение об оркестре. А. Шнитке в статье, посвященной анализу оркестрового голосоведения в сочинениях Шостаковича, устанавливает принцип переменной функциональности, «при котором один и тот же го-

¹⁸ Способин И. Музыкальная форма. М., 1947. В дальнейшем ссылки по пятому изданию (М., 1972).

¹⁹ Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958.

²⁰ Имеются в виду следующие труды Вл. Протопопова: «„Иван Сусанин“ Глинки» (М., 1961); «Вторжение вариаций в сонатную форму» («Советская музыка», 1959, № 11); «Контрастно-составные формы» («Советская музыка», 1962, № 9); «История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка» (М., 1962); «История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков» (М., 1965).

²¹ Григорьев Г. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961, с. 22.

²² Там же, с. 10.

7

лос на небольшом отрезке формы... меняет свою функцию (например, превращается из темы в контрапункт или фигурацию»²³.

В учебнике «Музыкальная форма» под редакцией Ю. Тюлина²⁴ проблеме функциональности уделено очень много внимания, и отдельные формулировки этого труда будут неоднократно использованы в данном исследовании. То же относится и к книгам Л. Мазеля «Строение музыкальных произведений»²⁵ и Л. Мазеля и В. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений». Роль отмеченных учебников в развитии функционально-процессуального понимания трудно преувеличить — они способствовали его окончательному торжеству и внедрению во все звенья учебного процесса.

Но и не только учебного! Во многих трудах, выходящих за пределы учения о форме, функциональный подход приводит к высоким научным достижениям. Так, в монографии Д. Житомирского о Шумане²⁶ ряд страниц демонстрирует блестящее владение анализом, основанным на функциональной трактовке формы. В работе, посвященной проблемам исполнительства, И. Браудо пишет о различных функциях артикуляции²⁷. Е. Орлова в ряде своих трудов исследует идеи Асафьева, что безусловно способствует их освоению советским теоретическим музыковедением²⁸. Число примеров можно было бы умножить. В зарубежном теоретическом музыковедении труды Асафьева остаются, за отдельными исключениями, вне поля зрения исследователей²⁹. Можно, однако, отметить некоторые теоретические по-

²³ Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича.—В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967, с. 500.

²⁴ «Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина. М., 1965. В дальнейшем ссылки по второму изданию (М., 1974).

²⁵ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960.

²⁶ Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964.

²⁷ Браудо И. Артикуляция. Л., 1973.

²⁸ Имеются в виду работы Е. Орловой: «Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста» (М., 1964); «Работа Б. В. Асафьева над теорией интонации» (сб. «Интонация и музыкальный образ». М., 1965); «К истории становления теории музыкальной формы» («Советская музыка», 1974, № 8).

²⁹ Одно из таких исключений — сборник статей «Интонация и музыкальный образ». В сборнике помещены статьи не только советских ученых, но и музыковедов ЧССР, ПНР, ГДР. Отметим, в частности, статью чехословацкого исследователя Я. Иранека «Некоторые основные проблемы марксистского музыковедения в свете теории интонации Асафьева».

8

ложения, способные сыграть свою роль в дальнейшем развитии функционально-процессуальной научной школы.

Еще в первые десятилетия нашего века поиски единого начала, из которого можно вывести структуру музыкального произведения, привели немецкого ученого Г. Шенкера к созданию строгой теоретической концепции, согласно которой музыкальная композиция включает в себе единство трех планов — глубинного, среднего и ближнего, функциональные связи между которыми и определяют рост исходного зерна — музыкальной идеи.

А. Шенберг не оставил специального исследования по проблемам формообразования, но в своей педагогической деятельности он, по свидетельству ученика А. Веберна композитора Ф. Гершковича, пользовался двумя терминами для разграничения структурно устойчивых и

неустойчивых построений, именуя их «твердыми» (fest) и «рыхлыми» (locker). В ряде стилей и жанров эти термины определяют не только тип структуры, но и ее функцию в форме. Так, в сонатных экспозициях Бетховена, по мысли Шенберга, главная партия — построение «твердое», а побочная — «рыхлое». Но в других стилях (например, у Вагнера или Листа) «рыхлое» построение может выполнять устойчивую экспозиционную функцию. Тем не менее само соотношение между типом структуры и его функцией в форме — немаловажный объективный фактор, обладающий определенным научным значением³⁰.

Известный интерес представляет фундаментальный труд Р. Рети «Тематический процесс в музыке», в котором исследуется проблема тематизма³¹. В нем говорится о двух формообразующих силах — «внутренней» и «внешней». Под последней Рети понимает «группировку» построений — композиционную форму, а под первой — то, что связывает отдельные мотивные звенья в непрерывное и органическое целое — «тематический процесс». Соотношение «внутреннего» и «внешнего» в какой-то мере соответствует соотношению функции и структуры в нашем понимании. Метод анализа, примененный Рети, направлен на действие «внутренней» силы — на установление тематического единства музыкального произведения. Оно, по мнению ученого, в значительной степени зависит от мотивно-интонационных связей. Применяя данный ме-

³⁰ После смерти Шенберга был опубликован его труд «Fundamentals of Musical Composition» (London, 1967). В нем излагаются элементарные сведения о форме, в которых известную роль играют замечания о значении того или иного раздела, о типе его структуры.

³¹ Reti R. The Thematic Process in Music. London, 1961 (американское издание вышло в 1951 году).

9

тод, Рети, однако, не учитывает ни известных статей А. Серова (они, видимо, не были ему известны)³², ни выросших на их основе аналитических принципов советской школы, использованных, например, в книге Л. Мазеля «Фантазия f-moll Шопена»³³. Ценным в книге Рети нужно считать стремление вывести весь процесс темообразования в конкретном сочинении из одного «праимпульса». Этот метод развивается далее в трудах Г. Келлера. Автор предисловия к английскому изданию указанного исследования Рети — Д. Митчел — упоминает имя Келлера и называет применяемые им методы исследования тематического единства «функциональным анализом». Существо его заключается в том, что Келлер, анализируя, скажем, произведения Моцарта, стремится вывести контрастирующий тематизм музыкального произведения «из одной всеобъемлющей основной идеи». В другом месте Келлер пишет: «Мой анализ имеет целью выяснение скрытых элементов единства в очевидных контрастах»³⁴. Но исходя из чисто структурно-технологического понимания темы и ее элементов, Келлер, как и многие зарубежные исследователи, не включает этот сам по себе ценный (хотя далеко не новый) метод в сферу действия той более широкой методологии, существо которой выражено в тезисе Асафьева: «...Музыка — искусство интонируемого смысла»³⁵. Специфика же советского учения о форме заключается именно в том, что, при всех отличиях его отдельных направлений, все они генетически связаны с этой основополагающей идеей Асафьева.

* * *

Описанный выше ход развития функционально-процессуального понимания музыкальной формы требует того, чтобы посвятить этой концепции специальное исследование.

³² Имеются в виду работы А. Серова: «Опыты технической критики над музыкою М. И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере „Иван Сусанин“» (1859); «Тематизм увертюры „Леонора“. Этюд о Бетховене» (1861); «Девятая симфония Бетховена — ее склад и смысл» (1868). См.: Серов А. Избранные статьи в 2-х т. М., 1950—1957.

³³ Мазель Л. Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа. М., 1937 (перепечатано: Мазель Л. Исследования о Шопене).

³⁴ Keller H. — K. 503: The Unity of Contrasting Themes and Movements.—«The Music Review», 1956, vol. XVIII, № 1, p. 59. См. также: Keller H. The Chamber Music.— In: The Mozart Companion. London, 1956.

³⁵ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 344. Эта характеристика включает в себе самое существо функционального подхода к музыке, ибо слово «смысл» по своей сущности очень близко слову «функция».

10

Автор настоящей книги ставит перед собой цель: осветить как уже известное, так и мало изученное в теории форм на основе единого функционально-процессуального ее понимания. Вместе с тем представлялось необходимым ограничить материал исследования. В нем

рассматриваются процессы формообразования инструментальной музыки, типичные для развитого гомофонно-гармонического стиля в условиях централизованного тонального и тематического мышления. Ограничение материала рамками инструментальной музыки необходимо потому, что участие распеваемого слова создает синтетический род искусства, анализ которого требует выхода за пределы чисто музыкальных закономерностей. Ограничение же историко-стилистического порядка проистекает из того, что принципы музыкальной формы, сложившиеся в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена, приобрели значение классических в широком смысле этого слова и действуют в историко-стилистической зоне от венских классиков до многих направлений XX века. Поэтому изучение указанных принципов возможно на основе единого теоретико-логического метода, при котором, конечно, учитывается историко-стилистическая подвижность той или иной закономерности. Вследствие этого при доказательстве отдельных положений в качестве образцов могут соседствовать произведения Моцарта и Шостаковича, Бетховена и Дебюсси. Такой аспект исследования дает возможность как включать в сферу научного обзора явления, выходящие за пределы данного стилистического «ареала», так и поставить ряд общих проблем.

Основные идеи книги были изложены первоначально в статье автора этих строк «О переменности функций музыкальной формы»³⁶, а далее — в книге того же названия³⁷. Настоящая книга представляет собой переработанный ее вариант. Изменения заключаются в расширении круга научных идей (что привело к появлению четырех новых глав и изменениям в других) и, наряду с тем, в некотором сжатии материала.

Книгу составляют три раздела. В первом, общем разделе из четырех глав излагаются основные идеи. Во втором, специальном разделе из шести глав более детально рассматриваются положения первой главы («Функциональные основы музыкальной композиции») с учетом материала остальных трех³⁸. Третий раздел

³⁶ «Советская музыка», 1965, № 9.

³⁷ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.

³⁸ Научные идеи, изложенные во второй главе («Функциональные основы музыкальной драматургии»), требуют для своего углубленного изучения специального исследования.

11

из двух глав посвящен методологическим вопросам функционального анализа музыкальных произведений и содержит, в частности, ряд аналитических этюдов.

Цель «Заключения» — подвести итоги рассмотрения основных проблем, затронутых в книге, подойти к ним с более широких позиций и высказать по их поводу новые соображения.

Некоторые отступления в книге (подобные развернутым сноскам) отделяются от основного текста петитом.

Автор выражает глубокую благодарность своим коллегам — Л. Мазелю и В. Цуккерману, постоянные творческие контакты с которыми стимулировали его поиски новых решений; Г. Головинскому, Ю. Келдышу, Вл. Протопопову и М. Тараканову, давшим немало ценных указаний по рукописи; Е. Назайкинскому и А. Сохору, выступавшим в качестве оппонентов (совместно с Л. Мазелем) на защите рукописи книги как докторской диссертации. С чувством признательности автор отмечает также участие покойного С. Скребкова.

[12]

Раздел первый

Глава первая

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ФУНКЦИЯ И СТРУКТУРА

Музыкальная форма — это многоуровневая иерархическая система, элементы которой

обладают двумя неразрывно связанными между собой сторонами — функциональной и структурной. Под функциональной стороной следует понимать все, что касается смысла, роли, значения данного элемента в данной системе; под структурой — все, что касается его конкретного облика, внутреннего строения. Обе стороны можно отделить друг от друга только путем логического абстрагирования, они существуют в неразрывном единстве. Функция всегда выступает в модусе структуры, а структура всегда функциональна.

Оба понятия многозначны, и каждое из них трактуется в разных областях знания по-разному; единого, всеобъемлющего их определения пока не существует. Поэтому, прежде чем ими пользоваться, необходимо договориться о том, какой смысл следует вкладывать в термины «функция» и «структура», как трактовать само соотношение между этими понятиями.

Согласно нашей трактовке, предлагаемой в качестве рабочей гипотезы, функция по отношению к структуре выступает как некий общий принцип связи элементов интонационной (в асафьевском понимании) системы, структура же по отношению к функции выступает как конкретный способ реализации общего принципа. Взаимодействие этих категорий можно передать в схеме: $F \leftrightarrow C$ (\leftarrow означает цель, роль данного

13

элемента в системе; \rightarrow означает конкретный способ реализации общего принципа).

Поэтому функция сама по себе — это роль, место данного элемента в интонационной системе, источник художественного смысла; структура, соответственно, — это конкретный способ реализации общего принципа связи элементов, носитель художественного смысла. В структуре, таким образом, запечатлены и сам принцип связи элементов, и способ реализации этого принципа.

Предлагаемые определения согласуются с определениями, сформулированными в работах ряда советских ученых.

И. Способин в учебнике «Музыкальная форма» указывает: «...К а ж д а я часть имеет свое назначение или функцию в форме»¹. Ю. Тюлин в учебнике того же названия пишет: «Музыкальный материал... так или иначе направляет развитие „музыкального действия" и, в зависимости от этого, по-разному настраивает восприятие слушателя. Иначе говоря, музыкальный материал выполняет ту или иную психологическую функцию»². В «Строении музыкальных произведений» Л. Мазель термин «функция» применяется в том же смысле, что и в учебнике И. Способина³. В. Цуккерман ставит в один ряд понятия «осознание смысла данной части» и «восприятие ее функции»⁴. Ю. Холопов определяет функцию как «роль, назначение, обязанность»⁵.

О понятии «структура» философ В. Свидерский пишет: «Под элементами мы будем понимать любые явления, процессы, а также любые свойства и отношения, находящиеся в какой-либо взаимной связи и соотношении друг с другом. Характер же, способ, закон этой связи мы будем называть структурой»⁶. И далее: «В каждом явлении имеются внутренние элементы, его

¹ Способин И. Музыкальная форма, с. 29.

² «Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина, с. 28.

³ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 158.

⁴ Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы.— В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды, с. 122.

⁵ Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 275.

⁶ Свидерский В. Некоторые вопросы диалектики изменения и развития. М., 1965, с. 132.

14

образующие, и соответствующий способ связи, соответствующая структура их соотношений»⁷.

Наше понимание соотношения понятий «функция» и «структура» находит подтверждение и в других научных областях. Так, например, в книге «Вселенная. Жизнь. Разум» И. Шкловский ссылается на идеи А. Колмогорова: «Он подчеркивает, что биологические науки до последнего времени занимались исследованием живых существ, населяющих Землю... понятие „жизнь" отождествлялось при этом с конкретным ее воплощением в конкретных условиях нашей планеты. Но в наш век астронавтики открывается принципиальная возможность обнаружить в космосе такие формы движения материи, которые обладают практически всеми атрибутами живых, а может быть, даже мыслящих существ. Однако мы ничего не можем заранее сказать о конкретных проявлениях этих форм движения материи. Поэтому сейчас возникает настоятельная потребность

дать такое определение понятия „жизнь“, которое не было бы связано с гипотезами о конкретных физических процессах, лежащих в ее основе. Следовательно, возникает потребность в чисто функциональном определении понятия „жизнь“⁸.

Аналогично: «...В настоящее время имеется острая необходимость дать такое определение понятия „мышление“, которое было бы не связано с какими бы то ни было конкретными представлениями о физической природе процессов, лежащих в основе мышления. Следовательно, так же как и в случае понятия „жизнь“, необходимо функциональное определение понятия „мышление“»⁹.

Итак, существо концепции А. Колмогорова заключается в том, что структурные определения фундаментальных научных понятий, связанные с конкретными физическими процессами, должны быть дополнены более широкими функциональными определениями, не связанными с конкретными физическими условиями. Нетрудно убедиться, что выдвигаемая нами идея о существе

⁷ Свидерский В. Некоторые вопросы диалектики изменения и развития, с. 145.

⁸ Шкловский И. Вселенная. Жизнь. Разум, М., 1973, с. 109.

⁹ Там же, с. 231.

15

понятий «функция» и «Структура» и об их взаимосвязи соответствует общему смыслу концепции А. Колмогорова.

Сформулированные нами определения как самих понятий «функция» и «структура», так и их соотношения между собой, возникли на основе анализа музыкальных явлений. Поэтому радиус их действия ограничен закономерностями нашего искусства, хотя и связан с более объемной сферой проблем. В других же областях научного знания, например в системных исследованиях, существует ряд иных определений с очень широким радиусом действия. Так, философ Н. Овчинников понимает структуру как «инвариантный аспект системы»¹⁰. В «Философской энциклопедии» читаем: «Функция — способ поведения, присущий какому-либо объекту и способствующий сохранению существования этого объекта или той системы, в которую он входит в качестве элемента»¹¹.

Такого рода определения выработаны на основе опыта наук о природе и обществе. В искусствоведении же, и в музыковедении в частности, они должны быть истолкованы в соответствии со спецификой познаваемого объекта. Любое музыкальное явление возникает и существует в результате активного творческого акта индивидуального человеческого сознания. Структура в музыке (как и в других искусствах) создается человеком и для человека. Разумеется, творческий акт нельзя рассматривать изолированно. Но при всей его психологической, исторической, социальной обусловленности он все же возникает непосредственно как целенаправленное действие; последнее «слово» в сложнейшей системе многоуровневых связей остается за творящим индивидуумом. Для него все существующие закономерности на всех уровнях музыкальной системы — строго организованный комплекс возможных решений (со своим инвариантом — структурой, входящей в систему более высокого уровня). Выбор же элементов, необходимых для реализации художественной идеи, происходит только по воле творящей личности.

На любом уровне действия пары «функция — структура» один и тот же принцип может быть реализован разными способами. Это дает основание для введения важнейшего понятия-термина — функциональное подобие. Взаимоотношение элементов системы, находящихся как на разных уровнях, так и в пределах одного, может быть одинаковым по принципу их связи, но отличаться конкретным способом его реализации. Функциональное подобие вытекает из самой природы соотношения функции и структуры. Примеры применения данного понятия (и термина) весьма многочисленны. Один из них: процесс темообразования функционально подобен процессу формообразования.

¹⁰ Овчинников Н. Принципы сохранения. М., 1966, с. 302; см. также: «Философская энциклопедия», т. 5. М., 1970, с. 140.

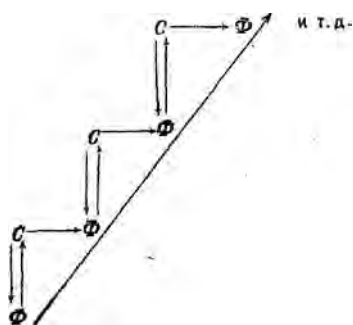
¹¹ «Философская энциклопедия», т. 5, с. 418.

16

Несмотря на то, что в паре «функция — структура» первична функция, структура отнюдь не

лишена самостоятельности, активности, она обладает — и не может не обладать — своими собственными закономерностями, природа которых во многом связана с нормами музыкального восприятия. Поэтому возможны отдельные случаи совпадения структур при различии функций, то есть структурное подобие. Один из примеров: сонатная форма во Второй и Третьей сонатах Шопена — без главной партии в репризе — структурно подобна старинной сонатной форме.

Соотношение «функция — структура» далеко от однозначности и твердой зафиксированности. Структура (как реализованный принцип организации элементов какой-либо системы) функционирует¹². Поэтому то, что на определенном уровне системы является структурой, на смежном уровне принимает значение функции. Так, художественная идея музыкального произведения реализуется посредством подвижной системы музыкальных образов. Следовательно, образ — компонент пары: художественная идея ↔ образная система. Но музыкальный образ как структурная форма художественной идеи является функцией в соотношении с музыкальной темой, поскольку именно музыкальная тема — одно из возможных средств интонационной реализации образа. Тема же, в свою очередь будучи структурой, одновременно является функцией. Это можно отразить в схеме:



¹² Об отличии понятий «функциональность» и «функционирование» см.: Юдин Б. Системные представления о функциональном подходе. — В кн.: Системные исследования. Ежегодник. М., 1973, с. 108.

17

Следует подчеркнуть слово «одновременно», так как функционально-структурная «лесенка» — это выражение не временной последовательности, а внутренней логической связи между уровнями системы. Так возникает основная, изначальная система идейно-интонационных уровней.

В качестве наиболее глубинного нами был отмечен выше уровень художественной идеи. Но и эта последняя может быть понята как особого рода структура, ибо посредством ее реализуются связи еще более глубинных систем — общестилевой, жанровой, социально-исторической, а в конечном счете метасистемы общечеловеческой культуры.

В функционально-структурной «лесенке», начиная с уровня музыкальной темы (и функционально подобных ей интонационных феноменов), все элементы и ее самой, и произведения в целом воплощены в реальной звуковой интонационной материи и запечатлены (в профессиональной музыке) в нотном тексте. Поэтому момент перехода из функции образа в обусловленную ею структуру темы играет особую, переломную роль, так как он связан с реализацией идеальных феноменов в материализованную предметность интонационных сопряжений. В этом смысле музыкальная форма, говоря метафорически, может быть понята как своего рода проекция художественной идеи (идеального феномена) на интонационную «плоть» (материальный феномен).

Материальность темы и всех дальнейших уровней, зафиксированность их в нотном тексте допускают и, более того, требуют применения структурного (технологического) анализа. Но при этом необходимо неустанно помнить о диалектическом единстве пары «функция — структура». Анализ элементов структуры как таковых должен сочетаться с осознанием их функции; вне этого он может быть лишь временным звеном. Без раскрытия смысла, роли структурных элементов исследователь не может познать музыкальную данность как художественное явление¹³. Наоборот, вне стадии структурного анализа изучение художественного явления неконкретно, оно

¹³ Разумеется, что такого рода анализ допустим при решении частных задач.

18

остается в пределах общих соображений и лишается подлинной научной содержательности¹⁴.

Таким образом, в данном исследовании в качестве начального уровня процесса формообразования принимаются тематическое ядро, тема и подобные им интонационные организмы. Уровни же музыкального образа и художественной идеи (как и более глубинные) постоянно учитываются, но формы их связей не становятся непосредственным научным объектом. Их изучение — предмет других наук: эстетики, социологии, истории культуры. Правомерность такой методологии, ограниченной изучением зафиксированной в нотном тексте системы интонационных связей, вытекает из принципиально важного тезиса: на тематическом и всех остальных интонационно материализованных уровнях свертывается действие всех предшествующих им более глубинных уровней. Поэтому, при функционально-процессуальном методе исследования анализ текста способен обнаружить и образную систему, и художественную идею, и все их порождающие социально обусловленные историко-стилистические факторы. Методологию функционального анализа поэтому следует понимать как изучение связи музыкальных явлений на основе диалектического единства многоуровневых функционально-структурных соотношений. За структурой нужно видеть (слышать) определяющую ее функцию.

ДВИЖЕНИЕ ФУНКЦИЙ

Из сказанного выше можно сделать вывод, что структурные нормы композиционной формы, ее внутренняя организация складываются как итог функционального соотношения тем. Поэтому композиционная форма — ритмически и тонально-гармонически организованный процесс тематических сопоставлений и тематического развития. Тип формы в значительной степени зависит от типа тем, лежащих в ее основе. Исходя из относительной самостоятельности и активности структуры, помня о существовании ее имманентных законов, мы должны тезис «тип

¹⁴ Разумеется, что такого рода анализ допустим как элемент художественной критики.

19

темы воздействует на тип формы и на процесс ее становления» понимать не догматично, а диалектически — как результат взаимодействия функциональной и структурной сторон процесса формообразования.

Функциональные связи элементов интонационной системы (как общие принципы, действующие в широкой историко-стилистической полосе) более устойчивы; структурные же связи (как конкретная форма реализации функциональных связей) более подвижны и изменчивы. Поэтому функция исторически и стилистически более устойчива, структура же более подвижна и изменчива. Сквозь сложное многообразие структурных вариантов ясно обнаруживается простота и единообразие их функциональной основы. Пользуясь ключом функционального понимания формы, мы сможем раскрывать «замки» самых сложных и запутанных структур.

В первую очередь важно функциональное понимание темы. В существующих ее определениях на первый план выдвигаются структурные компоненты — структурная оформленность, интонационная индивидуализированность. Существует тезис о кристаллизации тематизма в эпоху созревания гомофонной музыки — классических мажора и минора. Согласно ему, тема возникла лишь на определенном этапе развития музыки.

Если же подойти к понятию темы функционально, то тему можно вкратце определить как одну из возможных форм воплощения существенной стороны музыкального образа¹⁵. В этом случае понятие темы может быть распространено и на произведения доклассической эпохи, где темы лишь структурно воплощены иначе, чем в последующие периоды. С другой стороны, «тематические осколки» в современной музыке (выражение Ю. Кремлева)¹⁶ могут быть также темой в функциональном ее понимании в тех случаях, когда такого рода структурные «осколки» — носители какой-то существенно важной стороны музыкального образа.

Наряду с этим и в классической музыке возникают мелодические, гармонические обороты, воплощающие

¹⁵ Это — предварительное и далеко не полное определение понятия «музыкальная тема». Его более детальное рассмотрение дано в четвертой главе.

¹⁶ Кремлев Ю. Что такое музыкальная тема? Л., 1964, с. 39—43.

20

новый образ посредством не структурно оформленной темы, а так или иначе организованного комплекса общих форм движения. Например, в этюде Шопена оп. 10 № 3 кульминация значительно контрастирует начальной теме. Если в данном случае не возникает тема в собственном, структурном смысле слова, то наличие тематической функции в данном комплексе интонаций нельзя отрицать. Такое понимание проблемы особенно важно в наши дни. Подходить со структурной меркой, возникшей в процессе развития классической музыки, к явлениям современной музыки далеко не всегда возможно. Часто бывает необходимо отказаться от классического структурного понимания темы и перейти к более широкому, функциональному.

Существо процессуальной стороны функциональности сформулировано, как было отмечено выше, Б. Асафьевым в труде «Музыкальная форма как процесс» (книга первая) и передано посредством формулы $i : m : t$, где i — импульс, m — движение, t — завершение¹⁷. Их последовательность порождает три этапа развития как внутри темы, так и за ее пределами: толчок, движение и заключение.

Асафьевская формула отвечает положению, сформулированному еще в древности Аристотелем: «...Трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А целое есть то, что имеет начало, середину" и конец. Начало — то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или происходит, по закону природы, нечто другое; наоборот, конец — то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого; а середина — то, что и само следует за другим, и за ним другое»¹⁸.

Формула Аристотеля выведена из закономерностей драматического искусства и поэзии. Вместе с тем она имеет и более частное

¹⁷ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 129. Буквенные индексы означают по Асафьеву: i (initium)—начало; m (movere) — двигать; t (terminus) — конец, предел (там же, с. 84); m естественней было бы расшифровать как motus — движение.

¹⁸ Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). М., 1957, с. 62 — 63.

21

значение, как раз и отраженное в учении Асафьева о трех функциях развития. Однако асафьевская идея в самой общей форме была предвосхищена в одном из первых русских музыкально-теоретических трудов — «Музыкальной грамматике» Н. Дилецкого (1681), где сказано: «Веси, яко в каеждо концерте иметь быти начало, по-средие и конец»; и далее: «...на конце скорейшее бывает движение»¹⁹.

На страницах 155—156 этой книги излагаются практические учебные рекомендации, как создавать «начало», а на странице 157 — «размножение» (то есть развитие).

Так еще в конце XVII века русский исследователь затронул в своем «учебнике старой композиции» (как пишет С. Смоленский) основы будущего функционального учения. Они вообще не были чужды теории музыки XVII—XVIII веков. Известно, что отсутствующую в ту эпоху теорию музыкальной формы заменяла риторика, положения которой трактовались как практические правила, музыкальной композиции. Тот же Дилецкий подчеркивает роль риторики: «Риторика — третья над грамматикой и первая пред философию»²⁰.

Среди ряда трудов, посвященных этой проблеме, выделяется книга И. Маттезона «Der Vollkommene Capellmeister». В ней сформулирована теория расчленения ораторской речи, состоящей из семи разделов (не все из которых, однако, обязательны):

Exordium — начало или вступление;

Naratio — рассказ, обращение;

Propositio — главное положение;

Confutatio — опровержение возможных возражений;

Confirmatio — подкрепление;

Petogatio — заключение²¹.

Легко можно убедиться в том, что четыре из перечисленных разделов соответствуют общим

логическим функциям: Exordium — вступлению, Propositio — изложению тезиса, Confutatio — развитию, Regoratio — заключению. Термин Confirmatio может быть понят как реприза — подкрепление сказанного в начале ²².

Таким образом, еще в античную эпоху были установлены три функции развития. Из этого следует и то, что асафьевская триада *i:m:t* выходит за пределы музыки, имеет всеобщее значение, однако по отношению к музыке — свое особое, специфическое.

¹⁹ Дилецкий Н. Мусикийская грамматика. Посмертный труд С. В. Смоленского. М, 1910, с. 167. С. Смоленский в предисловии поясняет, что «концерт» означает у Дилецкого «борение гласов», то есть «соло двух голосов» (с. X).

²⁰ Там же, с. 47.

²¹ Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. 1739 (переиздано: Kassel — Basel), раздел XIV, § 4.

²² О роли риторики в творчестве И. С. Баха пишут: Друксин Я. Про риторичні прийоми в музиці І. С. Баха. Київ, 1972; Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в.— В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3. М., 1975.

22

«Жизнь» асафьевской формулы заключается в том, что «в процессе развертывания цепи интонаций происходит постоянное переключение (разрядка моя.— В. Б.) функций сочленов данной формулы» ²³.

Покажем это на примере главной партии первой части Девятой симфонии Бетховена. Начальный импульс — квинта (*i*); далее начинается этап его развития (*m*); завершение (*t*) — начальный пятитакт собственно темы. Он же, в свою очередь, становится импульсом для всей темы главной партии, ее ядром:

1а



1б



Переключение функций возникает и в процессе становления простой формы, когда первая часть в целом — импульс, за которым следуют стадии развития (середина) и завершения. Последнее происходит посредством репризы начального импульса или с помощью завершающего оборота. Но все вместе взятое — простая форма — служит, в свою очередь, импульсом для дальнейшего развития — образования формы более высокого ранга.

Многоступенность переключения функций легко проследить в главной партии первой части Первой симфонии Бетховена. Затянутый и сильная доля — начальный импульс (по отношению к вступлению это — завершающее построение). Повторение его интонаций — развитие. Оборот четвертого и пятого тактов — завершение. В целом пятитакт — импульс более высокого ранга, ядро темы главной партии:

²³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 129.

23



Повторение этого пятитакта в d-moll и дальнейшая мотивная разработка — в свою очередь развитие также более высокого ранга. Завершение периода приводит к завершению темы, которая в сонатной экспозиции служит импульсом к дальнейшему развитию, то есть является импульсом наиболее высокого ранга.

Наконец, есть еще один возможный вид переключения функций. Асафьев приводит формулу: $i: m(a + b + c + \dots) : t(=i) : m(d + e + f + \dots) : t(=i)$ ²⁴. Она означает, что в стадиях развития и завершения возникает новый импульс, новая тема. В скерцо из Второй сонаты Бетховена такая тема появляется в середине развивающейся части формы. Но это может произойти и с самого ее начала. Например, закончился период — импульс развития, однако само развитие — новый импульс, новая тема. В контрастной трехчастной форме это тема середины. Именно данный раздел формы обычно бывает неустойчив в структурном отношении. Причина того в совмещении функций: с одной стороны, это изложение новой темы, с другой — момент развития. Совмещение указанных функций и делает вторую тему более неустойчивой.

Существует и другой вид тематического сопоставления — например, при появлении трио в сложной трехчастной форме или же новой части цикла. Здесь

²⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 134.

24

возникает не переключение функций, а временное или окончательное отключение функций первой темы. В результате новый импульс — вторая тема — развивается, как бы создавая самостоятельный, независимый музыкальный организм. Отключение функций лежит в основе циклической формы, когда каждая из частей самостоятельна, но связана с остальными общей драматургией произведения.

Отключение и переключение функций — два процесса хотя и противоположные, но не отделенные друг от друга непреходимой гранью. Благодаря процессуальности музыкального искусства, драматургическому единству каждого отдельного произведения, переключение функций в действенной музыке обладает известным преимуществом, а при определенных формах развития, связанных с функциональной подвижностью, переменностью, способно и подчинить себе процессы, основанные на принципе отключения. Но в музыке повествовательной, эпической, наоборот, процесс переключения функций испытывает воздействие своего антагониста.

Момент переключения функций присутствует в каждой теме, потому что внутри нее существует внутритематическое развитие.

ВИДЫ ФУНКЦИЙ

Сформулированные Б. Асафьевым понятия импульса, движения и завершения обладают универсальным значением. Это три основных вида функций всеобщего музыкального развития, проявляющиеся на всех его уровнях — от самого широкого и обобщенного до самого узкого и конкретного. На основе реализации формулы возникает система логически-композиционных

функций.

1. Общие логические функции

Начальный импульс принимает два значения — изложение темы и изложение вступления к теме. Это отличие коренится уже в логических функциях речи: очень часто перед изложением основной мысли собеседнику (или

25

аудитории) сообщают ряд вводных положений, необходимых для лучшего уразумения смысла основного начального тезиса. Очевидно, что вступительная функция возможна, но не обязательна. Функция же изложения темы обязательна и неизбежна.

Движение принимает два равно возможных значения — серединной и связующей функций. Серединная функция воплощается в моментах, соединяющих начальное и повторное изложение темы или этапы ее становления. В речи это — развитие изложенного тезиса для более основательного его утверждения или доказательства. Связующая функция воплощается в моментах, соединяющих изложение двух различных тем. В речи это — моменты перехода от одного тезиса к другому, если такой переход бывает необходим.

Завершение вводится в заключениях — кадансовых оборотах, дополнениях, кодах. Функцию завершения может выполнять реприза либо начального оборота, либо темы (ее части). В речи это подведение итогов, резюме, заключительное обобщение, а иногда и повторение начального тезиса.

Итак, существует пять общих логических функций: функции вступления, изложения темы (ее экспозиции), серединно-развивающая, связующая и заключительная. Они известны в теоретическом музыкознании и впервые изложены в книге И. Способина «Музыкальная форма»²⁵. Однако к ним добавлена функция репризы, что нельзя считать правильным, поскольку реприза, как это будет видно из дальнейшего, принадлежит к разряду композиционных функций²⁶.

Общие логические функции музыки — это тот уровень реализации асафьевской триады, который объединяет музыку не только с процессом речи, но и с другими искусствами, основанными на процессуальном раскрытии содержания. Этот уровень функций создает лишь самые общие основы музыкальной композиционной формы и не связан с какой-либо структурой. Конкретные ее виды

²⁵ С п о с о б и н И. Музыкальная форма, с. 29.

²⁶ В труде «Строение музыкальных произведений» Л. Мазеля (с. 158—159) дана сходная классификация функций частей и связанных с ними типов изложения, что и в учебнике И. Способина. Мазель называет данные функции музыкально-логическими (отсюда заимствовано и наименование, приведенное в настоящей книге).

26

создаются на уровнях общих и специальных композиционных функций, где функциональные основы действуют в определенных структурных условиях и становятся специфически музыкальными.

2. Общие композиционные функции

Начальный импульс принимает несколько значений — изложение вступления и изложение первой и последующих тем. Первая тема обычно выполняет роль главной темы. Такое ее положение может быть нарушено, но каждое исключение из общего правила бывает вызвано особыми причинами и возникает благодаря воздействию драматургии музыкального произведения, как результат функциональной подвижности музыкальной формы.

Движение на уровне общих формообразующих функций, сохраняя роль и значение серединного и связующего моментов, выделяет как важное действующее начало общих для них (а также для вступлений) момент — предыкт либо к новой теме, либо к репризе.

Завершение на уровне общих формообразующих функций воплощается в трех моментах — в дополнении, коде и репризе. Дополнение — построение заключительного характера, следующее за каденционным оборотом, который завершает отдельные этапы развития формы. Кода же — дополнение к целому музыкальному произведению.

Частные значения данных разделов формы определяются на уровне специальных композиционных функций (кода в сложной трехчастной, в рондо, в сонатной форме). Реприза — явление сложное по своему существу. С одной стороны, это повторное изложение темы. Поэтому на уровне общих логических функций реприза — один из видов изложения темы, то есть проявление функции импульса. С другой стороны, на уровне общих, а далее и специальных композиционных функций реприза выполняет одну из возможных функций завершения.

Выше было сказано, что завершение может быть оформлено либо в виде заключительного (кадансового) оборота, либо в форме репризы начального импульса. Это принципиальное положение, реализованное на уровне общих и специальных композиционных функций, и создает две формы завершения: 1) дополнение и коду;

27

2) репризу. Последняя, как указывалось, отвечает и функциональным, и структурным закономерностям музыкальной формы. Отсюда ясно и различие двух уровней действия функций i : $m : t$ — общие логические функции проявляются вне непосредственного действия структурных закономерностей, в то время как общие и специальные композиционные функции — именно в условиях действия структурных закономерностей. Это совершенно естественно, ибо композиционная форма, организуя ритмически и тонально процесс тематических сопоставлений и тематического развития, не может выполнять эту задачу без привлечения тех или иных структурных закономерностей.

3. Специальные композиционные функции

Уровень специальных композиционных функций возникает при образовании конкретных композиционных форм²⁷.

Начальный импульс принимает виды: вступления; первой и второй тем в трехчастных формах; рефрена и эпизодов в рондо; главной и побочной партий сонатной экспозиции; одной или двух тем в вариационной форме.

Движение принимает виды: середины, связок и предыктов в трехчастной форме и рондо; связующей партии, разработки и предыкта в сонатной форме.

Завершение принимает виды: дополнения, коды (во всех формах) и репризы, функции которой весьма различны в каждой из форм. Однократной репризе одной темы в трехчастной форме противостоит неоднократная реприза в рондо; реприза одной темы в этих двух формах — репризе группы тем в сонатной форме. В последней возникает специальная композиционная функция побочной партии.

Закономерности любой композиционной формы реализуются при создании конкретного музыкального про-

²⁷ В дальнейшем — как в тексте данного исследования, так и в схемах — в целях краткости иногда применяются сокращенные термины. Вместо слов: «функция репризы», «функция первой темы» и т. п. пишется просто «реприза», «первая тема» и т. п. Случай же, когда слово «реприза» означает сам раздел формы, слово «тема» — тему как таковую и т. д., всегда ясны по контексту.

28

изведения, где они приобретают неповторимо индивидуальный облик. Здесь уместно вспомнить афоризм Б. Асафьева: «Схема сонатного аллегро, конечно, одна, но форм ее проявления столько же, сколько есть сонат»²⁸. Сказанное о сонатной форме применимо к любой форме.

Так возникает последний, самый конкретный, индивидуализированный уровень функциональных и структурных закономерностей — уровень композиционной формы как данности, как формы конкретного музыкального произведения.

На этом самом высоком уровне проявления композиционных функций их действие облекается в «плоть» найденных для выражения художественной идеи выразительных интонационных комплексов, как тематических, так и нетематических — фоновых, промежуточных.

Общие закономерности всех композиционных форм реализуются посредством сопоставления и развития различных типов выразительности, видов психологических состояний,

связанных с воплощением художественной идеи данного произведения. Характер сопоставлений, сила и степень возможного контраста, пути его реализации — весь этот комплекс действующих сил создает драматургию музыкального произведения, целиком подчиненную его художественной идее. Связь отдельных разделов композиционной формы на основе драматургических соотношений возникает из действия экспрессивно-драматургических функций, разбору которых посвящена вторая глава данного исследования.

Итак, следует различать понятия: 1) композиционная форма как общий руководящий принцип тематических сопоставлений и тематического развития и 2) композиционная форма данного конкретного музыкального произведения как результат действия этого общего принципа в процессе воплощения художественной идеи. Для обозначения этих двух понятий вводим термины: композиционная форма как принцип и композиционная форма как данность.

Б. Асафьев, говоря о «схеме сонатного аллегро», имел в виду сонатную форму как принцип, а под формой ее (схемы) проявления подразумевал форму как данность.

²⁸ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 52.

29

Таким образом, мы установили существование четырех уровней, на которых действуют композиционно-логические функции музыкальной формы. Первый уровень — общие логические функции; они наиболее устойчивы в историческом и стилистическом отношениях и действуют во все эпохи и во всех стилях, так как отражают самые общие логические основы музыкального мышления. Второй — общие композиционные функции; они также относительно устойчивы и охватывают эпоху развития европейской музыки с начала ее возникновения до наших дней. Третий и четвертый уровни — специальные композиционные функции и закономерности формы как данности, напротив, исторически и стилистически более подвижны. Закономерности «поведения» главной партии в симфониях Бетховена не воспроизводятся полностью в главной партии симфоний Чайковского, а приобретают новые свойства. Нормы главной партии в симфониях Шостаковича (опять-таки иные, чем в предшествующих стилях) отличаются от таковых же в аналогичных темах его квартетов.

Тем более подвижны и гибки закономерности формы как данности, например, у Бетховена: при общности композиционных законов сонатной формы зрелого периода его творчества конкретные ее проявления в Семнадцатой сонате²⁹ и в «Аппассионате» достаточно различны.

Причины такого соотношения историко-стилистической подвижности и устойчивости заключаются именно в том, что уровень общих логических формообразующих функций не связан непосредственно со структурной стороной формы. Начиная с общекомпозиционного уровня функции действуют, уже реализуясь в тех или иных структурных условиях, влияние которых по мере восхождения уровней усиливается и достигает максимума на уровне композиционной формы определенного музыкального произведения.

Участие же структурных закономерностей делает общий итог действия формообразующих сил более условным. С другой стороны, чем выше уровень действия

²⁹ В ссылках на примеры из фортепианных сонат Бетховена указывается лишь их порядковый номер — без слов «для фортепиано» и без обозначения опуса и тональности.

30

функций, тем полней проявляется их выразительная роль и, как было отмечено, лишь на уровне конкретного музыкального произведения воплощается художественная идея.

ПРИНЦИПЫ УПОДОБЛЕНИЯ И ОБНОВЛЕНИЯ. СИСТЕМА ФУНКЦИОНАЛЬНО-КОМПОЗИЦИОННЫХ УРОВНЕЙ

Функционально-процессуальная теория Б. Асафьева раскрывает диалектическую сущность формообразования. Идея процессуальности музыки диалектична по своей природе; движение — одна из основных категорий диалектики. Тезис о трех функциях развития (импульс — движение

— завершение), об их единстве, а главное — об их переключении непосредственно связан с принципом единства противоположностей. Сущность же музыкальной формы как процесса раскрывается через единство двух противоположных тенденций — тенденции к уподоблению и тенденции к обновлению³⁰, действующих на всех функциональных уровнях процесса темо- и формообразования.

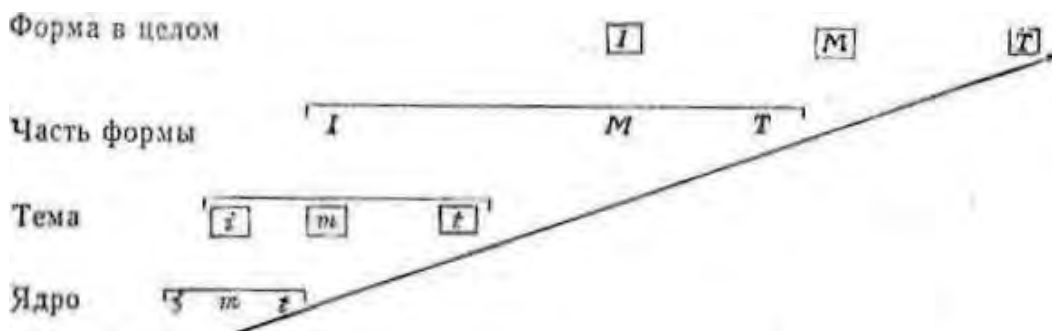
Подобно тому как музыкальная тема вырастает из тематического ядра, форма произведения в целом вырастает из темы. Ведь процесс формообразования и процесс темообразования функционально подобны: на принципе функционального подобия зиждется существо функциональной многоуровневой иерархической системы, лежащей в основе процесса темо- и формообразования. Система эта такова. Ядро темы — первый, низший уровень, тема — более высокий уровень. Далее следуют часть формы и, наконец, нециклическая форма в целом. Движение с этой точки зрения — движение по спирали; более высокие уровни и воспроизводят художественно-интонационную идею, заложенную в исходном тематическом импульсе (хотя и по-иному), и порождают новые, но связанные с начальной.

Количество композиционных уровней в зависимости от ранга формы может быть различным. Вместе с тем

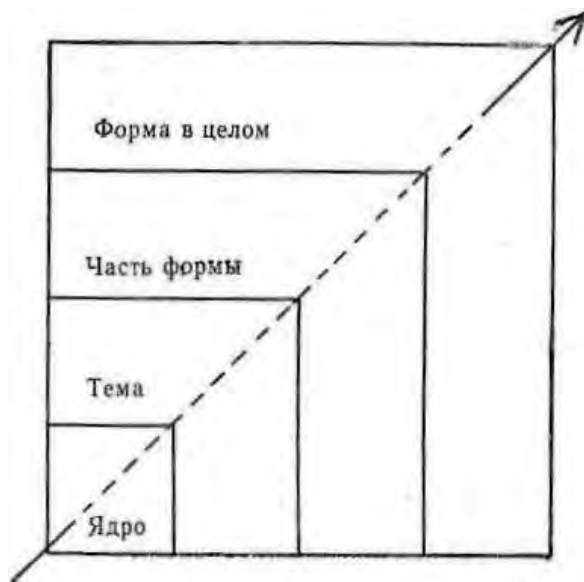
³⁰ Сходную идею высказывает и развивает О. Соколов. См.: Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке, — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974,

указанная многоуровневая система представляет общий норматив.

Предлагаем два способа графического отображения этой системы. В первом используются асафьевские знаки *i*, *m*, *t*. Для различения уровней вводим добавочные обозначения. Два низших уровня (ядро и тема) отмечаются посредством строчных букв, при этом знаки второго уровня заключаются в рамку. Аналогично два высших уровня (часть формы и формы в целом) отмечаются посредством заглавных букв, при этом знаки четвертого уровня также помещаются в рамку:



Во втором способе графического отображения системы композиционных уровней вписанных квадратов:



32

Стрелка в обеих схемах означает процесс становления (движения) формы.

Описанный процесс движения по композиционным уровням идет в сущности путем зеркального отражения основного, изначального соотношения идейно-интонационных уровней. В нем, в этом процессе, наивысший (иначе говоря, самый глубинный) уровень — уровень художественной идеи — играет верховную, главенствующую роль, определяя целостность и индивидуальную неповторимость музыкального произведения, а также содержательную суть всех более низких уровней. Но поскольку музыкальная форма — движущаяся по временной координате проекция художественной идеи на интонационную «плоть», то реализация художественной идеи неминуемо начинается с низшего композиционного уровня — с уровня тематического ядра. Композиционное развитие (движение по этапам и восхождение по уровням) направляется художественной идеей, определяющей выбор возможных творческих решений.

Каждый из композиционных уровней связан с определенными структурными условиями. Ведь единство на уровне формы требует совершенно иных способов связи явлений, чем на уровне части формы, а на последнем — иных, чем на уровне темы, а далее и ядра. Е. Назайкинский различает три масштабных уровня — уровни 1) мотива, 2) предложения, периода (а часто и фраз), 3) произведения в целом. Их различие он объясняет условиями восприятия, видом ассоциативных связей³¹. Эти масштабные уровни и предъявляют структурные требования. То, что происходило на функциональном уровне ядра (на первом масштабном уровне, согласно классификации Назайкинского), на более высоких функциональных уровнях благодаря нормам восприятия обязательно требует иного способа реализации. И наоборот: любая структурная закономерность по-разному осуществляется на каждом функциональном уровне. Так, например, реприза — важнейшее, специфически музыкальное средство скрепления. Но необходимость в ней растет по мере повышения уровня, количественного роста временных протяженностей (в нециклических формах). Ядро проти-

³¹ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 98—99.

33

вится репризе и представляет собой или мотив (главная партия первой части Восемнадцатой сонаты Бетховена), или цепь мотивов (два мотива в ядре главной партии первой части Первой сонаты Бетховена), цепь элементов (три элемента в первом предложении главной партии первой части Семнадцатой сонаты Бетховена; данное предложение по своей функции — ядро темы).

Тема в масштабе периода (или предложения) редко требует репризы для своего завершения (примеры репризы в периоде: «Wagum?» Шумана, мазурка Шопена ор. 33 № 1, «Сказка» Метнера ор. 26 № 3).

Тема в масштабе простой двухчастной формы может заключать в себе репризу (репризная двухчастная форма), но может и не иметь ее (безрепризная двухчастная форма). Таким образом,

двухчастная форма как форма изложения темы нейтральна по отношению к репризе. Но простая трехчастная форма настоятельно нуждается в ней, и безрепризная простая трехчастная форма — большая редкость (пример: куплет песни Шуберта «Gute Nacht»).

Существо процессов на каждом последующем композиционном уровне функционально подобно предыдущему, но одновременно выступает в новых структурных условиях.

Это — первый фактор, стимулирующий обновление. Но какую форму оно принимает, каково его конкретное содержание? Ответ на этот вопрос следует искать в действии системы: художественная идея — музыкальный образ. Именно они определяют степень и художественную суть возникающего отличия, которое может дойти до контраста во всех его возможных видах. Чем выше уровень процесса формообразования, тем протяженнее данный этап, тем шире дыхание, тем больше возможностей для значительного образного обновления, форма осуществления которого на каждом функциональном уровне зависит в конечном итоге от художественной идеи. Так, например, побочная партия, возникая как функционально определенный момент в развитии на уровне экспозиции, по характеру музыки оказывается самой различной. В ней может быть воплощена иная сторона образа главной партии, но может быть передан и противоположный по характеру образ. Все зависит от стиля, жанра, наконец опять-таки от художественной идеи.

34

Таким образом, принцип обновления двухсторонен. Первая форма его проявления — обязательная, неизбежная — вытекает из разницы структурных условий композиционных уровней. Вторая — вероятностная, возможная — зависит от художественной идеи музыкального произведения, от конкретного соотношения экспрессивных драматургических функций.

Тенденции к уподоблению и обновлению, их диалектическое единство — особая, специфически музыкальная форма выражения общих фундаментальных принципов сохранения и изменения. «Единство сохранения и изменения является общим законом природы», — пишет Н. Овчинников. И далее: «Разумеется, единство сохранения и изменения как закон диалектики представляет собой проявление всеобщих принципов единства и борьбы противоположностей»³².

Графически тенденцию к уподоблению будем обозначать стрелкой, обращенной влево (←), тенденцию к обновлению — стрелкой, обращенной вправо (→). Диалектическое единство обеих тенденций: ↔.

ТРИ ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ В ДЕЙСТВИИ

1. Функция изложения

Функция изложения может принимать два вида — вступления и собственно изложения (Exordium и Prepositio — по Маттезону).

Функция вступления предстает в различных смысловых значениях. Перечислим основные.

1. Предваряющее движение, своего рода разгон перед собственно импульсом (пример: начальные такты в вальсе Шопена op. 18).
2. Воплощение обстановки («атмосферы») действия (установление фактуры в первых тактах «Баркаролы» Чайковского).
3. Изложение тезиса, вводящего в собственно изложение основной идеи (вступление в романсе Чайковского «Средь шумного бала»).

³² Овчинников Н. Принципы сохранения, с. 317—318.

35

4. Призыв к вниманию (многие вступления в симфониях Гайдна).
5. Изложение идеи, своего рода эпиграфа ко всему произведению (вступление в первой части «Патетической сонаты» Бетховена).
6. Изложение ведущей идеи, противопоставляемой остальным («тема рока» в Четвертой симфонии Чайковского).

7. Пролог произведения («пролог» в фантазии f-moll Шопена).

Необходимо при этом различать и функциональные уровни вступления — уровни тематического ядра (по В. Цуккерману, «приставной затакт»; пример: затакт в этюде Шопена op. 25 № 1), темы (начало симфонии g-moll Моцарта), экспозиции (вступление в первой части «Неоконченной симфонии» Шуберта), формы в целом (вступление в Третьей симфонии Скрябина).

Индекс вступления: i/i ,

Функция собственно изложения обозначается простым знаком i во всех разноуровневых вариантах.

2. Функция развития

Развитие без переключения функций (развитие как таковое)

Известны четыре вида развития как такового. Обозначаем их знаком m во всех разноуровневых вариантах.

Существенное значение имеет здесь соотношение тенденций к уподоблению и обновлению. В некоторых случаях, требующих детализации видов развития, при знаке m воспроизводятся соответствующие индексы.

В продолжающем развитии преобладает обновление. Его антагонист (уподобление) играет при этом сдерживающую роль, обеспечивая естественность возникновения нового, где в той или иной степени наблюдается связь с предшествующим (\underline{m}).

В вариантном развитии обратное соотношение. При преобладании уподобления его антагонист (обнов-

36

ление) стимулирует развитие, вносит нечто отличное, новое в следующие друг за другом варианты (\underline{m}).

Подвижное соотношение продолжающего и вариантного развития вызывает к жизни промежуточную форму вариантно-продолжающего развития, наиболее распространенную (\underline{m}).

В разработочном развитии уподобление и обновление находятся в неустойчивом, подвижном равновесии. Отличие его от вариантно-продолжающего заключается в структуре. Если вариантно-продолжающее развитие предполагает слитность целостных построений, то разработочное основано на дробности и расчлененности. Вычленение части из музыкального целого и самостоятельное ее существование — основа этой формы развития ($\leftarrow m \rightarrow$).

Н. Метнер в книге «Повседневная работа пианиста и композитора» (в разделе «К форме») делает ряд интереснейших замечаний, относящихся к разбираемому вопросу.

«Практические соображения о развитии мелодических семян:

1) Самое краткое предложение может иметь дополнение. Дополнение же есть большой двигатель в форме. Вся форма Скарлатти — ряд дополнений.

2) Повторение, по существу, есть наиболее нежелательный множитель формы. Но и оно, взятое вариационно, то есть в развитии, в сокращении, в изменении, способно... содействовать развитию и росту формы...

3) Выбор из сказанного³³ есть до известной степени также форма повторения... но так как в таком случае выбирается только ничтожная часть сказанного, как бы одно слово, то подобный прием еще свободнее и потенциальнее, нежели просто вариация. Это уже есть свободное рассуждение по поводу сказанного. Выделенное слово, освещающая по-новому уже сказанное, в то же время способно приобрести и самостоятельное тематическое значение.

4) Идеальнейшим фактором роста формы есть присоединение нового к уже сказанному. Оно отличается от дополнения независимостью значения. Но эта же независимость делает этот прием наиболее

трудным в смысле сохранения цельности и единства с предыдущим материалом»³⁴.

Подразумевая под понятием «множитель формы» все возможные виды тематического развития, Метнер создает их классификацию, почти совпадающую с той, которая предлагается в данной книге.

³³ Здесь Метнер имеет в виду разработочную форму собственного развития. «Слово» в данном случае как бы аналогично мотиву, фразе. — В. Б.

³⁴ Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора М., 1963, с. 69—70.

37

Обновление как основа развития ведет к контрасту в самых разных его видах. Возникновение контраста — этой существенно важной композиционно-логической категории — рассматривается в данном исследовании как один из полюсов музыкального развития (другой полюс — точное повторение).

Развитие в любой его форме обязательно включает в себе элемент различия, обновления, а то новое, что вносит каждый последующий момент, неминуемо чем-то отличается от предшествовавшего. Различие же в свою очередь включает в себе зерно контраста, усиление различия между теми или иными двумя компонентами увеличивает возможность перехода в контраст, то есть «противоположения одного другому» (термин Ю. Тюлина)³⁵. Переход от различия к контрасту — диалектический скачок. Речь идет не о конкретных проявлениях развития и контраста, а о самих этих понятиях как принципах формообразования. В реальном же их осуществлении момент перехода от развития к контрасту может быть и ясно обозначен (например, вторжение «темы рока» в финале Четвертой симфонии Чайковского), и быть совершенно незаметным (например, движение к драматической кульминации в главной партии первой части Десятой симфонии Шостаковича). Форма возникновения контраста и его вид зависят от художественной идеи. Кроме того, решающую роль играет уровень и радиус действия сопоставляемых элементов. Одно и то же сочетание, скажем для примера, двух гармоний в одних случаях можно определить как отличие слабое, в других — существенное, в третьих — как слабый контраст и т. д. В прелюдии № 7 Шопена, в такте 12, доминантсептаккорд ко II ступени звучит очень ярко и образует контраст, который воплощает в себе сущность внутритематического развития произведения. Но в рамках шопеновской баллады или сонаты подобное отличие было бы минимальным.

Различие, тяготеющее к контрасту, может быть воплощено в радиусе действия отдельных выразительных средств — мелодической линии, гармонии, ритма, громкостной динамики, фактуры, инструментовки и пр. Такое отличие и вытекающий из него контраст самой разной

³⁵ «Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина, с. 26.

38

степени можно назвать контрастом выразительных средств или нетематическим контрастом.

Различие, тяготеющее к контрасту, может быть воплощено и в радиусе действия тематических сопоставлений. Такое отличие и вытекающий из него контраст можно назвать тематическим контрастом.

Оба вида контраста, но особенно тематический, представляют собой контраст как существенно различных явлений, так и разных сторон одного явления. Например, обе темы увертюры Глинки к опере «Руслан и Людмила» на уровне оперы в целом выражают две контрастные стороны единой сущности — образа народа. Но на уровне самой увертюры этот контраст дорастает до существенного противопоставления — устремленной динамичности и широко развертываемой лиричности. Напротив, обе темы первой части Шестой симфонии Чайковского выражают антагонизм самих сущностей, противоположных душевных состояний.

Контраст различных сторон единой сущности во многих случаях можно назвать дополняющим контрастом, поскольку обе темы или оба ее тематических элемента (либо интонационные построения тематической функции), воплощая разные стороны единой сущности, естественно дополняют друг друга, одинаковы по функциональному значению.

Дополняющий контраст следует отличать от оттеняющего контраста, при котором оба элемента (темы, построения) различны по функциональному значению; таковы соотношения фоновых и рельефных элементов, промежуточных и основных.

Итак, контраст — высшая форма обновления. Всякое развитие заключается в той или иной

степени обновления, новое же — то зерно, из которого вырастает отличное, а из последнего и противоположное. Следовательно, сходство и контраст — два конца одной цепи. Но само понятие «контраст» не абсолютно, одно и то же соотношение может быть по-разному оценено в зависимости от содержательного наполнения.

Приведенная выше условная классификация совпадает с классификацией, предложенной И. Рыжким. Согласно ей, образные сопоставления бывают следующих видов: 1) дополняющее сопоставление внутренне близких образов, 2) сопоставление оттеняюще-контрастирующих образов и 3) конфликтное противопоставление

39

образов³⁶. Первые две формы — две ступени контраста разных сторон единой сущности.

Для определения видов контраста необходимо, как было сказано, знать радиус его действия. Так, например, слабый контраст двух сторон единой сущности, воплощенный в двух темах медленной части Пятой сонаты Бетховена, взятой вне цикла (радиус действия — вторая часть сонаты), становится слабым отличием в плане существенного контраста трех частей цикла (радиус действия — соната в целом).

Виды контрастных смен создают две известные формы — коренной и производный контрасты, или же, говоря другими словами, контрасты сопоставления и развития.

На уровне общих и специальных композиционных функций контраст — общее понятие, он рассматривается как одна из форм всеобщего развития. Контрастная тема или ее элемент могут возникать в порядке и переключения, и отключения функции, а также принимать различные нетематические формы.

Выразительная роль контраста, его идейно-образное значение определяются на уровне формы как данности. То или иное соотношение типов выразительности и связанных с ними контрастов создает основу драматургии музыкального произведения, существенно влияя на трактовку композиционной формы.

Итак, контраст в своем композиционно-логическом значении — одна из форм развития, предельное выражение тенденции к обновлению.

Контраст в его идейно-художественном значении — одна из форм действия экспрессивно-драматургических функций.

Развитие с переключением функций

В дальнейших индексах и схемах используется двухстрочная запись. На нижней строке отмечается основная функция, на верхней — добавочная, возникающая на основе принципа переключения.

³⁶ Рыжкин И. Образная композиция музыкального произведения.— В кн.: Интонация и образ, с. 191, 193, 201.

40

Индекс $\frac{i}{m}$ — означает важнейший функциональный момент — возникновение добавочного³⁷ тематического импульса, то есть появление интонаций, которые благодаря своей концентрированности и индивидуализированности обладают самостоятельным тематическим значением (один из замечательных примеров — начальная тема второй части симфонии g-moll Моцарта; подробнее о ней см. в четвертой главе, с. 118).

Добавочный тематический импульс по степени своей завершенности может быть 1) только импульсом $(i)\frac{i}{m}$, 2) импульсом с развитием $(i : m) - \frac{\check{i}}{m}$ 3) полностью завершенным построением $(i : m : t) - \frac{\hat{i}}{m}$. Символы \check{i} и \hat{i} означают: первый — незавершаемое, второй — завершаемое развитие.

Когда это бывает необходимо, возможно употребление стрелок: \leftarrow означает повторение (точное или измененное) начального i ; \rightarrow означает новое тематическое образование. Например, на уровне

сонатной экспозиции индекс $\frac{\hat{i}}{m}$ в общей форме означает побочную партию. В этом случае $\frac{\leftarrow \hat{i}}{m}$

— тема на материале главной партии, $\frac{\hat{i} \rightarrow}{m}$ — новая тема.

Возникновение добавочного тематического импульса в стадии m в целом — проявление тенденции к обновлению. Уподобление при этом выполняет ту же роль, что и в продолжающем развитии, то есть обеспечивает связь с предшествующим. Степень завершенности добавочного тематического импульса зависит в первую очередь от уровня в процессе формообразования: чем он выше, тем больше вероятность внутренней завершенности добавочного тематического импульса.

³⁷ «Добавочный» не означает «второплановый».

41

3. Функция завершений

Функция завершения, подобно функции изложения, может принимать два вида — собственно завершения (о нем речь впереди) и дополнения, которое, согласно тому или иному уровню в процессе формообразований, приобретает тот или иной композиционный статус — от дополнения к периоду до коды.

Дополнение (в этом общем смысле слова) предстает в различных смысловых значениях. Перечислим основные.

1. Движение по инерции, связанное по большей части со стремлением к динамическому равновесию, к кульминации в точке золотого сечения. (Пример: прелюдия Шопена № 1. Кульминация в 22-м такте, завершение периода — в 24-м. Благодаря дополнению в 10 тактов общая протяженность прелюдии — 34 такта, отчего кульминация совпадает с точкой золотого сечения: $21 + 13 = 34$).

2. Досказывание, связанное с драматургическим развитием, с типом выразительности. (Пример: дополнение к главной теме второй части Пятой симфонии Бетховена. В нем возникают лирические интонации задержания, отсутствовавшие в начальном периоде.)

3. Идеальный итог — изложение синтетической темы. (Пример: собственно кода в первой части «Аппассионаты» Бетховена.)

Индекс дополнения: i/t .

Собственно завершение по своей функциональной сущности требует обобщения ранее звучавшего, при котором обновление и уподобление уравнивают друг друга. В этом случае момент завершения представляет собой обобщенный кадансовый оборот или ряд таких оборотов — t . При усилении тенденции к уподоблению завершающий оборот становится репризой

импульса — $\frac{\leftarrow \hat{i}}{t}$. Преобладание обновления ведет к добавочному тематическому импульсу; в зависимости от

42

уровня это может быть новый мотив, ряд мотивов или новая тема — $\frac{\hat{i} \rightarrow}{t}$

Таким образом, добавочный тематический импульс возникает на всех стадиях и уровнях развития. Его индекс (в наиболее общей форме): $\frac{i, \tilde{i}, \hat{i}}{m, t}$

В этом обозначении запечатлены шесть вариантов добавочного тематического импульса.

Добавочный тематический импульс — результат переключения функций. Осуществляется оно посредством их совмещения. К разбору этого важнейшего принципа формообразования мы и переходим.

СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИЙ

Совмещение функций — основа всех форм движения (переменности) музыкальной формы³⁸. Можно сформулировать два теоретических положения.

1. Следует различать совмещение функций в пределах одной категории и в пределах двух различных.

В первом случае совмещаются функции, произрастающие из одного корня: либо из *i*, либо из *m*, либо из *t*. Здесь совмещение функций действует в одном направлении и не создает внутреннего противоречия.

Во втором случае возникает совмещение функций, произрастающих из двух разных корней: *i* и *m* или *t* к *m*. Здесь совмещение функций создает внутреннее противоречие, своего рода «борьбу функций», что неминуемо сказывается на характере данного музыкального построения.

2. Надо различать три вида совмещения функций по их временному соотношению:

а) совмещение функций постоянное (устойчивое);

б) совмещение функций временное (подвижное);

в) смена функций (нулевой момент их совмещения — «нулевое совмещение»).

Действие указанных принципов создает определенные

³⁸ При процессе отключения функций момент совмещения равен нулю.

43

формы их совмещения и смен, связанные с различием уровней самих композиционных функций.

На уровне общих композиционных функций возникает постоянное совмещение функций, при котором одна из них выступает в роли основной, другая — в роли добавочной. Их соотношение, как и ранее

отмечаем так: $\frac{\text{добавочная}}{\text{основная}}$.

1. Совмещение функций одного корня (рода).

а) Наиболее общий вид: $\frac{\text{кода}}{\text{реприза}}$ (Шопен. Прелюдия реприза № 17).

б) Противоположное соотношение: $\frac{\text{реприза}}{\text{кода}}$ ³⁹ (Шопен. кода Прелюдия № 6).

2. Совмещение функций разных корней (родов).

а) Совмещение предькта и репризы: $\frac{\text{предькт}}{\text{реприза}}$ (Скрябин. Этюд ор. 8 № 2; Шостакович. Шестой квартет, первая часть, реприза, главная партия).

б) Совмещение предькта с изложением новой темы: $\frac{\text{новая тема}}{\text{предькт}}$ (Бетховен. Вторая симфония, первая часть, предькт предьктовая тема; Лист. Первый «Забытый вальс», тема, изложенная октавами).

в) Совмещение репризы с разработкой: $\frac{\text{разработка}}{\text{реприза}}$.

В этом случае соотношение совмещаемых функций бывает очень сложным, и данная схема не может отразить всего богатства их конфликтного противопоставления. Поэтому подобное соотношение лучше выразить следующим образом: реприза *± разработка (Чайковский. Шестая симфония, первая часть).

На уровне специальных композиционных функций постоянное совмещение приводит к дву- или многоплановой композиционной форме, где в одном разделе совмещаются функции двух форм — одна из этих форм основная, а другая добавочная.

³⁹ О «кодообразной репризе» и «репризоподобной коде» пишет В. Цуккерман в статье «Динамический принцип в музыкальной форме» (см.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды, с. 85).

44

Наиболее известные примеры связаны с проникновением сонатности в трехчастную форму. Чайковский. Шестая симфония, финал:

Экспозиция		Реприза		
Сонатная форма	г. п.	п. п.	г. п.	п. п.
Простая трехчастная форма	1-я часть А	контрастная середина В	реприза А ₁	кода В ₁

Моцарт. Соната для фортепиано К. 282, Menuetto II:

3

Adagio
Г.п.
1-е предл.

П.п.
2-е предл.

Разработка
Середина

1.п.
1-е предл.

45

П.п.
2-е предл.



	Экспозиция	Разработка Реприза
<i>Сонатная форма</i>	г. п. п. п.	г. п. п. п.
<i>Простая трехчастная форма</i>	1-е 2-е предл. пред л. <i>a b</i> _____ период	1-е 2-е предл. <i>a₁ b₁</i> _____ период
1-я часть середина реприза		

Так возникает форма второго плана — в данном случае сонатная. Форма второго плана может входить в различные виды соотношений с формой первого плана и обладать большей или меньшей активностью. В первом примере (Чайковский) сонатная форма столь активна, что некоторые теоретики ошибочно считают ее основной и не признают двуплановости композиционной формы. Во втором примере (Моцарт) активность сонатной формы слабее.

На уровне композиционной формы конкретного музыкального произведения (композиционной формы как данности) совмещение функций может принимать оба основных вида.

Постоянное совмещение функций образует соотношение общих и местных функций композиционной формы. Оно возникает в крупных разделах, связанных друг с другом на основе отключения

46

функций, — в циклической и некоторых образцах сложной трехчастной формы.

Если соотношение «основная — добавочная» функции действует в определенных разделах формы или в форме целого, объединенной единым актом ее движения, и при этом на основе непрерывности переключения функций, то соотношение «общая — местная» функции действует в рамках целостного многосоставного произведения, состоящего из самостоятельных произведений, каждое из которых обладает своей собственной драматургией и целостной композицией: отделены они друг от друга на основе отключения функций. Но одновременно же они объединены одной художественной идеей и, следовательно, драматургическим развитием. На самом высоком уровне такой формой является в первую очередь сонатно-циклическая. В крупных по масштабу сочинениях, написанных в сложной трехчастной форме с трио, также возможна реализация данного принципа.

Таким образом, при соотношении «общая — местная» функции большой, относительно самостоятельный раздел формы, выполняя местную композиционную функцию (например, части цикла, трио сложной трехчастной формы), одновременно осуществляет и общую функцию — чаще всего сонатной экспозиции, разработки или коды. Общая функция и вытекает из драматургии произведения, его художественной идеи.

Подвижное совмещение функций на уровне композиционной формы как данности приводит к трем разновидностям. Первые две, основанные на переключении функций, — это композиционные отклонения и модуляция.

Композиционное отклонение — временное переключение функций из одного раздела данной композиционной формы в другой раздел иной композиционной формы — чаще всего в середину или разработку. (Пример: Бетховен. Третья симфония, вторая часть. В общей репризе, начиная с фугато, возникает разработочный раздел, но после его завершения музыкальное развитие возвращается в русло сложной трехчастной формы.)

Композиционная модуляция — окончательное переключение функций на уровне композиционной

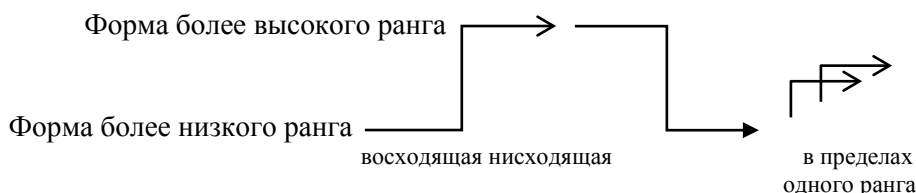
47

формы музыкального произведения: переход от функций данного раздела определенной композиционной формы к функциям другого раздела иной композиционной формы (на том же тематизме), в которой музыкальное произведение и заканчивается.

Для детализации типов композиционной модуляции необходимо учитывать ранг композиционной формы, имея в виду степень возможной ее сложности.

Композиционная модуляция, соответственно рангам музыкальных форм, может быть трех видов: восходящая (в форму более высокого ранга), нисходящая (в форму более низкого ранга) и модуляция в пределах одного ранга.

Схема модуляции:



(Примеры: восходящая модуляция из сложной трехчастной формы в сонатную: Шопен. Третье скерцо; нисходящая модуляция из сонатной формы в трехчастную: Шостакович. Шестая симфония, первая часть; в пределах одного ранга: Шопен. Вторая баллада. Эти примеры будут рассмотрены в соответствующих главах данного исследования.)

В результате постоянного и переменного совмещения функций (на основе их переключения) возникают смешанные формы. В соответствии с их генезисом они бывают двух видов — постоянно-совмещенные и переменные (подвижно) -совмещенные. В некоторых случаях смешанные формы могут быть названы модулирующими формами. Сам термин «смешанная форма» указывает лишь на результат рассматриваемого процесса, но ничего не говорит ни о его сущности, ни о путях его движения.

Подвижное совмещение функций на основе их отключения («нулевое совмещение») приводит к ком-

48

позиционному эллипсису, при котором музыкальное произведение, начавшись на определенном тематическом материале в данной форме, не завершаясь в ней, переходит к иной форме на новом тематическом материале (Прокофьев. Первая соната для скрипки и фортепиано, финал). Композиционный эллипсис часто ведет к образованию контрастно-составной формы.

Итак, переключение и отключение функций — два основных пути движения музыкальной формы — приводят на разных функциональных уровнях к строго организованной системе совмещения функций трех типов: постоянного, подвижного и «нулевого» со всеми их разновидностями, соответствующими данному функциональному уровню.

На уровне общих и специальных композиционных функций возникает постоянное совмещение, создающее соотношение «основная — добавочная» функции; их результат — формы второго и третьего планов. На уровне композиционной формы как данности возникают:

- 1) постоянное совмещение, создающее соотношение «общая и местная» функции,
- 2) переменное, создающее композиционные отклонения и модуляцию,
- 3) «нулевое» совмещение, которое создает композиционный эллипсис.

ПРОЦЕСС ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ЦЕЛОМ

В результате анализа принципов, вытекающих из понятий переключения и отключения функций, возникает представление о строго организованной системе движения логически-

композиционных функций, которая в совместном действии с экспрессивно-драматургическими функциями создает движение музыкальной формы. Руководят им две противоположные силы — центробежная, с ее стремлением нарушить устойчивость возникающих по ходу музыкального движения композиционных моментов, и центростремительная сила, которая направлена на восстановление этой устойчивости.

Диалектическое единство этих сил и образует композиционную форму любого произведения, обладаю-

49

щую как внутренней динамичностью, так и внутренней целостностью⁴⁰.

Понятие «силы», конечно, метафорично, но выразительно и поэтому приемлемо. Под ним мы понимаем то единое организующее начало, которое собирает в единое целое комплекс выразительных средств и концентрирует их действие в одном направлении (в сторону создания либо устойчивости, либо неустойчивости)⁴¹.

Первый комплекс характеризуется сочетанием следующих явлений: в радиусе действия целостных образно-тематических компонентов — утверждением бесконтрастности, закреплением одной темы; в радиусе действия отдельных элементов — стремлением к основной тональности, тонике, метроритмической устойчивости (согласованию метра и ритма).

Второй комплекс характеризуется, соответственно, демонстрацией тематической контрастности, стремлением к отходу от главной тональности, к гармонической неустойчивости, метроритмической противоречивости⁴².

Оба вида формообразующих сил связаны с тремя функциями всеобщего развития. Функция импульса на всех уровнях ее действия основана на борьбе центробежных и центростремительных сил. Функция движе-

⁴⁰ Б. Асафьев пишет: «...Изучение проявления стимулов музыкального движения и энергии движения в истории развития музыки указывает на необходимость рассматривать это движение как диалектический процесс, в котором тенденция к равновесию одновременно оспаривается не менее сильным стремлением к отдалению момента наступления равновесия, а с ним и полной кристаллизации данных соотношений. Такая полная кристаллизация оказывается никогда не осуществимой...» (см.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 58).

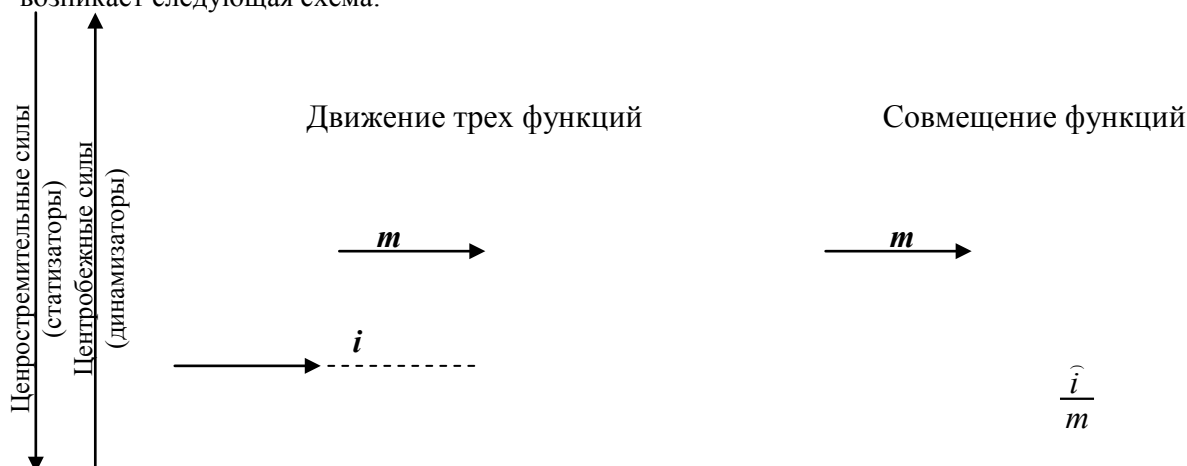
⁴¹ См.: Мазель Л. О двух важных принципах художественного воздействия.— «Советская музыка», 1964, № 3.

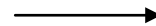
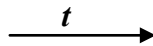
⁴² М. Гнесин в «Начальном курсе практической композиции» различает построения «в смысле их относительной самостоятельности и законченности... а) структурно-устойчивые или сомкнутые и б) структурно-неустойчивые или разомкнутые; в смысле их роли в динамическом плане целого... а) статизированные... б) динамизированные». И далее: «Мелким формообразовательным единицам (как каденции и секвенции в связи с особенностями их формообразовательного воздействия) присвоены наименования: а) статизаторов и б) динамизаторов музыкального формообразования» (см.: Гнесин М. Начальный курс практической композиции. М., 1962, с. 91). Статизаторы — проявление центростремительных сил, динамизаторы — центробежных.

50

ния — на явном преобладании центробежных тенденций. Функция завершения, наоборот, — на преобладании центростремительных сил.

Учитывая эту связь, можно более детально осознать и соотношение $i : m : t$. При условной передаче центростремительной силы посредством нисходящего направления по вертикальной координате (к точке покоя), а центробежной — посредством восходящего (от точки покоя), возникает следующая схема:





Общее же представление о действии системы функциональных уровней с учетом типичных моментов переключения функций дает генеральная схема, функциональных уровней (например, классицистской сонатной формы), которую можно распространить на любую другую форму (см. с. 52—53).

Данная схема основана на двух координатах — вертикальной и горизонтальной. Вертикальная отмечает движение формы по функциональным уровням с учетом действия двух противоположно направленных формообразующих сил. Горизонтальная же отмечает их проекцию на непрерывно текущее время, создающую этапы этого процесса, — то, что мы непосредственно воспринимаем как разделы в становлении формы. Вертикаль отмечает ее глубинный «слой», а горизонталь — ее покровный «слой».

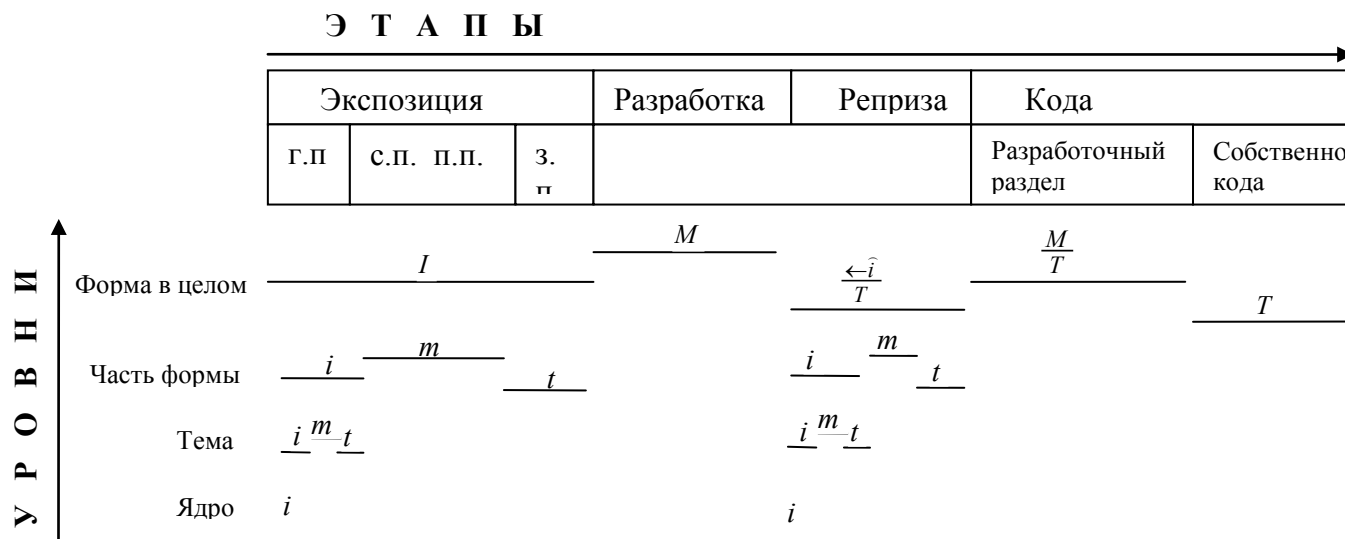
Глубинный слой, возникающий при становлении формы, тесно связан с драматургическими функциями — именно он отвечает на их движение, отражающее развитие художественной идеи (в конкретных

51

Генеральная схема

ДВИЖЕНИЕ ФУНКЦИЙ КЛАССИЦИСТСКОЙ СОНАТНОЙ ФОРМЫ

Обобщенный план (без возможного вступления)



52

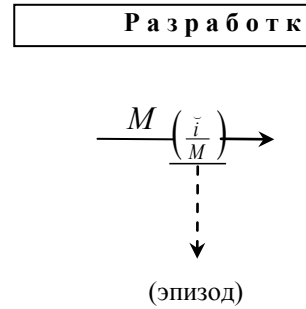
Деталь генеральной схемы

ЗОНЫ РАЗВИТИЯ (m)

На уровне части формы (экспозиции)



На уровне формы в



53

условиях исторического стиля, жанра, стиля данного композитора). Соотношение уровней (по вертикали), а также этапов (по горизонтали) на предлагаемой схеме в полной мере условно. В каждом конкретном музыкальном произведении соотношение уровней и этапов принимает более определенную форму. По вертикали это зависит от вида и степени возникающих контрастов, от интенсивности развития, а по горизонтали — от временной протяженности этапов. Но при всей условности генеральной схемы она важна для темы данного исследования, так как несет в себе определенную идею, фиксирует динамику глубинного «слоя». Умение же в общем спектре музыкального восприятия различать действия данного «слоя» — «слышать» его — способствует более глубокому пониманию музыки.

Проецируемые на линии этапы (горизонталь) и не отмеченные в схеме смены тематических сгущений (изложение тем разных типов), разрежений (развивающие моменты) создают тематический ритм, наряду с которым существует тональный ритм. В итоге становление формы заключает в себе единство тематического и тонального ритма и создает ритм становления композиционной формы.

* * *

Если форма как процесс есть движение по некой воображаемой кривой, то форма как откристаллизовавшийся результат процесса — сама вычерченная кривая. В последней участки действия различной по образному значению тематической наполненности (моменты изложения тем) и участки действия тематической разреженности (моменты, связанные с общими формами движения, переходные этапы тематического развития)⁴³ образуют определенные типы вычерченных фигур, в каждом конкретном музыкальном произведении выступающие в индивидуально неповторимом варианте.

Найти лучший вариант этой кривой, способной удовлетворить требованиям музыкальной природы чело-

⁴³ Ю. Тюлин разграничивает «рельефный» и «фоновый» материал («Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина, с. 25). Это противопоставление, по сути дела, очень близко вышеизложенному.

54

века (соответственно данному этапу развития историй музыки), — значит найти наилучший вариант композиционной формы. В ее хорошо организованных решениях любое музыкальное событие совершается в нужный момент: один такт в ту или иную сторону дает отрицательный результат — будет либо еще рано, либо уже поздно. При этом сама форма кривой, степень кривизны ее отдельных участков, скорость смен ее волн, соотношений «рельефа» и «фона», в целом ритм ее движения всегда содержательны, связаны с художественной идеей. Типы композиционных форм и вытекающие из них типы структур (то есть уровень действия специальных композиционных функций), будучи отшлифованы и отобраны всем историческим опытом развития музыкального искусства, относительно нейтральны по своей семантике. Конкретная же, индивидуально найденная композиционная форма (то есть функции на уровне конкретного музыкального произведения — форма как данность) всегда индивидуально выразительна и отражает движение содержания. Таким образом понимаемая форма — содержа-

тельная форма.

Итак, становление формы музыкального произведения— ритмически организованное движение по воображаемой кривой.

Существует, однако, движение формы другого масштаба. Вычерчиваемые кривые отвечают индивидуальным вариантам какой-либо композиционной формы. Но в пределах одного сочинения возможны и смены самих «кривых», в итоге создающие движение композиционных функций музыкальной формы.

Изучение данной проблемы особенно важно для исследования, музыки современной эпохи — эпохи индивидуализации всех средств выразительности. Этот процесс начался в области гармонии, далее он стал захватывать остальные выразительные средства и область композиционных форм.

Индивидуальное, изменчивое в музыке связано со структурной стороной⁴⁴. Индивидуализируются именно

⁴⁴ Имеется в виду структура не как общий принцип, а как конкретная художественная данность.

55

структуры, функциональные же основу компонентой музыкальной формы устойчивы и не подвергаются столь существенным изменениям.

В этих условиях для того, чтобы не утратить «связь времен», чтобы познать единство исторического процесса, мы должны встать на широкую функционально-процессуальную точку зрения, ибо функциональная сторона музыки, будучи исторически устойчива, отвечает основным, незыблемым законам искусства. Последние коренятся в самой действительности — в жизни человека, и они связаны тысячами нитей с движением ее форм.

Ткань жизни чрезвычайно сложна. Виды конкретных жизненных структур бесчисленны и вечно изменчивы, но ее функциональные основы просты и устойчивы.

Сложна и музыкальная ткань, сложны ее художественные структуры. Но их функциональные основы много проще и ясней. И при функционально-процессуальном подходе за сложностью и неуловимой изменчивостью структур мы находим простые и вечные функциональные основы.

Глава вторая

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ЭКСПРЕССИВНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

Весь комплекс разобранных в первой главе логически-композиционных функций определяет направление, по которому происходит движение композиционной формы любого музыкального произведения (формы как данности). Каждая из специальных функций обладает в данной отдельной историко-стилевой и жанровой сферах определенными выразительными возможностями. Выбором их руководит художественная идея конкретного музыкального произведения, реализация которой осуществляется на уровне формы как данности посредством экспрессивно-драматургических функций.

56

Если логически-композиционные функции показывают, как происходит движение музыкальной формы, то экспрессивно-драматургические функции определяют свойство того, что движется. Вольная аналогия, приводимая ниже, поможет пониманию этого соотношения.

Сутки как замкнутый отрезок времени обладают своим ритмом, отражающим закономерные смены форм жизнедеятельности человека — сна, пробуждения, часов труда, отдыха. Этот ритм включает в себе также соотношение моментов времени — подготовка некоего акта, его свершение, возникающие последствия и т. п. Но конкретное наполнение этой «ритмической сетки» может быть различным по своему содержанию, по эмоциональной реакции человека на все, что с ним происходит, свидетелем чего он становится.

Если логически-композиционные функции определяются закономерностями распорядка возникающих музыкальных событий, то экспрессивно-драматургические функции — самим их содержанием. Следовательно, логически-композиционные функции образуют композицию музыкального произведения, а экспрессивно-драматургические функции — его драматургию.

Соотношение двух видов функций можно понять также как взаимодействие синтаксического и семантического уровней.

Подобно тому, как существует описанная нами система логически-композиционных функций, действует и многоуровневая система экспрессивно-драматургических функций. Однако между этими системами есть принципиальное отличие. Логическое начало по своей природе тяготеет к точности, строгости, тогда как экспрессивное начало (тоже по своей природе) обладает тенденцией к большей свободе, стихийности, меньшей урегулированности. Поэтому классификация экспрессивно-драматургических функций не может быть столь же строгой, как в системе логически-композиционных функций.

К сфере экспрессивно-драматургических функций относятся не поддающиеся регламентации сочетания типов воплощаемой выразительности (лирической, драматической, эпической, комической и пр.), отражаемых

57

душевных движений во всем их сложном многообразии¹.

Всеобщее, охватывающее все сферы жизнедеятельности значение этих феноменов психической жизни человека составляет основу общих экспрессивно-драматургических функций, соответствующих общим логическим функциям, — они также лежат в основе связей музыки с жизнью.

Реализация всего комплекса общих экспрессивно-драматургических функций в музыке создает специальные музыкальные экспрессивно-драматургические функции, соответствующие уровню общих и специальных композиционных функций. Законы искусства требуют той меры отрегулированности, которая отличает художественную реальность от непосредственности жизненного процесса. Поэтому в музыкальной драматургии существуют общие принципы, организующие, казалось бы, стихийный эмоциональный поток, вводящие его в определенное русло.

КЛАССИФИКАЦИЯ ТИПОВ ДРАМАТУРГИИ

1. Предварительные соображения

Категория качества²

Воплощаемые в музыке душевные движения, виды выразительности в своей совокупности образуют недискретную шкалу качественных характеристик — от полной бесконтрастности до предельной (для данного историко-стилевого момента) конфликтности.

Принимая во внимание условность классификации недискретного ряда, а также неполную определенность понятий «контраст» и «конфликт», можно все же наме-

¹ Г. Риман пишет: «Содержание... музыки образуют мелодические, динамические и агогические подъемы и понижения, носящие на себе отпечаток породившего их душевного движения (разрядка моя. — В. Б.) и сочувственно настраивающие душу слушателя» (см.: Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. М., 1898, с. 10).

² В данном и следующем разделах мы имеем в виду лишь конкретное применение общих философских категорий качества и количества к явлениям музыкальной драматургии.

58

тить три качественные категории как одну из основ классификации специальных экспрессивно-драматургических функций: 1) бесконтрастность, 2) контрастность и 3) конфликтность, создающие соответствующие типы драматургии³.

Такое условное деление методологически вполне возможно, поскольку действие

экспрессивно-драматургических функций проявляется в конкретном музыкальном произведении, которое всегда дает основание для качественной эстетической оценки, для определения более или менее точной зоны на этой недискретной шкале.

Категория количества

При всем многообразии видов выразительности в музыке с их невоплотимой посредством слов спецификой, можно все же установить четыре группы экспрессивно-драматургических функций с точки зрения их количественной характеристики, образующие одно-, двух-, трех- и многоэлементную драматургию. Существенную роль при этом играет не цифровой показатель, а тот принцип связи, который способен объединить данное количество элементов, — за внешним числовым выражением скрыта более глубокая внутренняя сущность. Имея в виду большую условность качественной классификации и большую точность количественной, для общей классификации экспрессивно-драматургических функций необходимо исходить из второй (количественной), привлекая первую (качественную) для обозначения внутренних разновидностей. Но прежде всего встает вопрос: что имеется в виду под понятием «элемент» как специфической драматургической единицы?

³ Понятие «конфликт музыкальной образности» разобрано в статье: Тараканов М. О выражении конфликтов в инструментальной музыке. — В кн.: Вопросы музыкознания, т. 2. М., 1956. Автор настоящего исследования согласен с тезисом М. Тараканова: «...В музыке обычно раскрывается не столько сама конфликтная ситуация, сколько выражается отношение к ней, та внутренне-психологическая реакция, которая возникает у человека, находящегося в конфликтной ситуации» (с. 212).

59

Таковым надо считать тот отрезок текущего внутреннего музыкального времени, в котором возникает начальный момент *i*), развивается (продолжающий момент *m*) и завершается (завершающий момент *t*) музыкальное событие, важное для реализации данной художественной идеи. Так создается движение по асафьевской формуле $i:m:t$.

Драматургический элемент воплощается либо всем комплексом $i : m : t$, либо посредством $i:m$ с переходом в другой элемент, либо одним *i*. Поскольку решающую роль играет все же начальный момент, понятие «отрезок текущего внутреннего музыкального времени» можно заменить кратким понятием-термином — момент времени. Им может быть как тема, так и любой интонационный оборот на любом уровне формы, вносящий существенно новое в образное развитие.

Например, в теме главной партии первой части «Аппassionаты» сменяются три момента времени (драматургических элемента)—начальная фраза, появление мотива в ритме основной темы Пятой симфонии и завершающий нисходящий пассаж. Эти три момента времени отвечают общему драматургическому принципу, созданному Бетховеном, — движение, сопротивление и преодолевающий его взрыв.

На уровне экспозиции того же Allegro имеется пять моментов времени: тема главной партии в целом, включая и начало связующей (*A*), предыктовая тема (*B*), побочная партия до перелома (*C*), «тихий сдвиг» в ее пределах (*D*), заключительная партия (*E*). Они организованы на основе той же типично бетховенской триады (в схеме: 1, 2, 3) в условиях переключения драматургических функций. Наряду с тем действует и другой драматургический комплекс: драматизм — лирика— драматизм (в схеме: I, II, I), который воспроизводится далее на уровне цикла в целом:

1	2	3
A	BCD	E
	1 2 3	
I	II	I

Таким образом, движение экспрессивно-драматургических функций, подобно движению логически-композиционных функций, осуществляется на основе их пере-

60

ключения и совмещения, охватывая все уровни процесса формообразования.

Учитывая движение моментов времени по многоуровневой системе, аналогичной той, что приведена в генеральной схеме (с. 52—53), можно установить классификацию типов драматургии, лежащую в основе музыкальной драматургии как общего принципа.

2. Классификация

1. Одноэлементная драматургия (монодраматургия) базируется на развитии одного начального момента времени, без сопоставления с другими типами выразительности и психологических состояний. Ее функциональная основа — самодвижение. Примером на уровне музыкального произведения могут служить большинство прелюдий из «Хорошо темперированного клавира» Баха. В них воплощена художественная идея, не заключающая в себе внутреннего контраста. В прелюдии Шопена № 6 объект монодраматургии внутренне контрастен, а в его же «Революционном этюде» (ор. 10 № 12) — внутренне конфликтен. Таким образом, монодраматургия может быть представлена во всех трех качественных вариантах со всеми промежуточными формами. Кроме того, в процессе саморазвития идеи, воплощенной в данном моменте времени, могут возникать новые моменты времени, порой и контрастирующие исходному.

Термин «самодвижение» («саморазвитие») трактуется в настоящем исследовании не в широком, философском, а в тесном, теоретическом смысле слова как принцип развития одной музыкальной идеи, без непосредственного воздействия на этот процесс других противопоставляемых ей идей.

Основанием для использования данного термина могут служить следующие положения: «Самодвижение — собственное внутреннее необходимое самопроизвольное изменение системы, которое определяется ее противоречиями, опосредствующими воздействие внешних факторов и условий... Диалектико-материалистическая концепция самодвижения исходит из того, что самодвижение присуще не только материи в целом, но и всем ее конкретным видам... Материя, как таковая, абсолютно не обусловлена в своем самодвижении какими-либо внешними воздействиями. Однако абсолютный характер самодвижения материи в целом проявляется в относительных самодвижениях конкретных материальных систем...»⁴

⁴ «Философская энциклопедия», т. 4. М., 1967, с. 550.

Драматургическое развитие такого рода, как объективная реальность, и есть именно «относительное самодвижение» системы; его отражение в нашем сознании представляет собой основу для предлагаемого теоретического обобщения.

Идеи самодвижения касается А. Швейцер в книге «Иоганн Себастьян Бах» — в связи с анализом существа жанра и формы баховских концертов: «Здесь словно осуществлено... саморазвитие идеи, творящей свою противоположность, дабы преодолеть ее, затем снова создающей новую противоположность, чтобы снова преодолеть ее, и так далее, пока она не вернется к себе самой после того, как исчерпана жизнь. Испытываешь подобное же впечатление непостижимой необходимости и загадочного удовлетворения, следя за развитием темы в этих концертах, когда она впервые выступает в совместном *tutti*, затем покоряется таинственно разделяющим силам и в заключительном *tutti* снова обретает себя»⁵. Так знаменитый исследователь искусства великого полифониста в вольной философско-поэтической форме схватил самое существо самодвижения, как оно воплощено в творчестве Баха (конечно, не только в его концертах).

Иногда в текучих формах прелюдий Баха внутренняя напряженность, обусловленная развитием одной темы, приводит к появлению (на правах добавочного тематического импульса) контрастирующих оборотов, чаще всего речитативного характера. Один из простейших примеров — прелюдия № 2 из первого тома «Хорошо темперированного клавира». В главной партии первой части Десятой симфонии Шостаковича саморазвитие приводит к кульминации (12)⁶, предвосхищающей общую кульминацию части (от 45 до 47). В них на разных уровнях воплощены конфликты действительности в типичном для Шостаковича преломлении.

2. Двухэлементная (парная) драматургия предполагает сопоставление двух различных моментов времени. Различие может доходить до контраста, а далее и до конфликта — антагонистического

противопоставления, при котором обнажается функционально-философская сущность этого типа драматур-

⁵ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, с. 300. Разумеется, слово «идея» в этом тексте следует трактовать не в платоновском, а в материалистическом смысле.

⁶ Партитурные ориентиры даются посредством указаний в скобках на соответствующую цифру партитуры — например (12). Число тактов до цифрового ориентира или после него обозначается посредством второй цифры со знаками «+» или «—». Например, (12—3) означает три такта до цифры 12, а (12+3) — три такта после цифры 12.

62

гии. В качестве его онтологических истоков выступают пара «плюс — минус», два направления одного измерения (вверх — вниз, вправо — влево, вперед — назад), этические категории добра и зла, антиномии «свет — тьма», «жизнь — смерть» и т. д.

Возможно и неконфликтное противопоставление двух элементов, логически связанных между собой (как колебания маятника), например, вступление — изложение, изложение — дополнение.

Некоторые же виды парной драматургии допускают самую различную степень контрастирования сопоставляемых элементов. К ним относятся диалог, а также логическое сопряжение типа «вопрос — ответ», представляющие традиционные, устойчивые формы реализации данного драматургического принципа.

Парное противопоставление проявляется на всех уровнях от ядра (контраст двух элементов) до цикла. Чем выше уровень, тем, при прочих равных условиях, более значительно идейно-художественное существо контрастных элементов и их сопряжения. Пример двухэлементной драматургии на уровне цикла — Тридцать вторая соната Бетховена.

Возвращение первого драматургического элемента после второго создает широко распространенный репризный вариант двухэлементной драматургии, которую в этом случае не следует именовать парной.

3. Наиболее активно действие драматургических принципов в трехэлементной (триадной) драматургии. Соотношение «тезис — антитезис — синтез» — одно из самых значительных в функционально-философском аспекте — существует в разных вариантах, каждый из которых тесно связан как со спецификой художественной идеи, так и с принципами творческого мышления композитора. Типичный для Бетховена вариант триады — «действие — противодействие — преодоление (и одновременно новый акт действия)» — был уже отмечен в связи с разбором главной партии и экспозиции первой части «Аппассионаты»⁷.

⁷ См. также в статьях автора этих строк «К вопросу о драматургии музыкальной формы» (сб. «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». М., 1971) и «Соната Бетховена „Quasi una fantasia cis-moll“ („Лунная“)» (сб. «Бетховен», вып. 2, М., 1972).

63

Возможны и иные виды реализации триадного принципа. Драматургия «Поэмы экстаза» и ряда других сочинений Скрябина — от высшей утонченности через полетность к высшей грандиозности — специфична именно для этого композитора⁸. Триада «созерцание — действие — осмысление» — существо симфонизма Шостаковича.

Воплощение столь масштабных идейных комплексов тяготеет к высоким уровням композиционного формообразования. Однако триадная драматургическая основа проникает и на более низкие уровни. Переноса рассмотрение всех форм ее проявления в главу, посвященную разбору проблем композиционного ритма, отметим только, что, хотя данный драматургический принцип наиболее ярко проявляет себя в аспекте контрастном и конфликтном, возможны малоcontrastные и неcontrastные его формы.

4. Многоэлементная (множественная) драматургия. Ее функционально-философская основа — смена типов выразительности, психологических состояний, воплощенных в виде отличимых друг от друга моментов времени. Помещая разбор соответствующих тенденций в раздел о драматургическом развитии, отметим здесь ряд важных принципов.

Существует закономерность, обусловленная психологией восприятия: многоэлементность в любой сфере стремится к внутренней группировке, создающей двух- или трехэлементные образования более высокого порядка. На примере экспозиции «Аппассионаты» можно было

понять сущность этого принципа. В отношении драматургии следует отметить, что многоэлементность как таковая в своем чистом виде проявляется прежде всего в циклической и контрастно-составной формах. Группировка связана, в основном, с противопоставлением темпов (медленно — быстро или быстро — медленно), что образует парное сочетание, воспроизводимое несколько раз. Возможны и иные, трехчленные репризные соотношения (быстро — медленно — быстро или, наоборот, медленно — быстро — медленно).

Темповый и жанровый контраст в разбираемых формах может быть подчинен определенной драматур-

⁸ См. статью автора этих строк «О драматургии сочинений Скрябина» («Советская музыка», 1972, № 1).

64

гической последовательности в распределении типов выразительности. Наиболее обобщенное ее выражение сформулировано Т. Ливановой⁹. Сопоставление действенного, драматического в широком смысле слова начала с лирическим, жанрово-бытовым и жанрово-обобщенным (эпическим) образует философски обоснованную последовательность типов выразительности. Такой тип, хотя и очень распространенный в венско-классических образцах, не является единственно возможным в пределах этого стиля, а тем более в последующие эпохи. Начиная с «Фантастической симфонии» Берлиоза возникает тенденция к индивидуализации всех параметров музыкальной формы, в том числе драматургических закономерностей.

Параллельно этому происходит и усиление роли множественной драматургии, проникновение ее на более низкие уровни процесса формообразования, вплоть до темы.

ФОРМЫ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

1. Драматургические линии развития

Моменты времени в своей последовательности образуют драматургические линии как в пределах одного уровня, так и пронизывающие собой все уровни.

Можно говорить о «драматургическом профиле» произведения.

Имеются две предпосылки формообразующей роли динамического профиля.

Первая предпосылка исходит из сущности волны, воплощающей целостный и завершаемый процесс развития. Поэтому музыкальное построение, охваченное динамической волной, воспринимается как единое целое. В этом случае окончание произведения на кульминации обуславливает неполную завершенность.

Вторая предпосылка исходит из сущности восклицательной и утвердительной интонации. В данном случае окончание произведения или его части на кульминации ведет к подчеркнутой завершенности.

Действие первой предпосылки можно наблюдать в жанре фортепианной прелюдии.

При сквозном развитии, направленном к кульминации в зоне золотого сечения с последующим спадом, образуется единая волна, объединяющая все сочинение, ведущая к полной завершенности и исчерпанности заложенной в произведении «эмоциональной энергии» (Скрябин. Прелюдия op. 27 № 1; этюд op. 8 № 2).

⁹ См.: Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. М., 1948.

65

При сквозном развитии, направленном к кульминации в конце произведения, образуется единая линия нарастания, не создающая полной завершенности и исчерпанности. Наоборот, возникает образ устремленного вперед порыва, который сообщает сочинению в целом внутреннюю незаконченность (Скрябин. Этюд op. 8 № 12).

Действие второй предпосылки можно наблюдать во многих сонатных аллегро. Их окончание на *ff* утверждает основную идею первой части, а в финале и всего цикла¹⁰.

Конечно, динамический профиль — лишь одно из средств, обуславливающих полную или неполную исчерпанность развития.

Эти два варианта «общего баланса» сил, действующих в художественном музыкальном произведении,

существуют и в других видах искусства. Так, в рассказе «Дом с мезонином» Чехова сюжет остается недосказанным, что выражено и внешне: вопросительный знак в конце литературного произведения встречается не часто.

В другом рассказе, «Человек в футляре», напротив, сюжет исчерпан, его форма полностью завершена.

Линия драматургического развития не зависит от количества элементов, так как она может возникнуть на основе моментов времени, ранее не выполнявших драматургической функции, а начинающих исполнять ее лишь по ходу развития. К их числу можно отнести интонационные обороты в кульминации, линия которых способна играть особо важную роль в процессе формообразования.

Так образуется волновая драматургия, в которой возникают три существенно важных момента времени: начало (чаще всего первая тема или тематическое ядро), кульминация и, наконец, зона спада (или один из моментов в ее пределах). Художественная идея произведений с ясно очерченной драматургической волной легко прослеживается сопоставлением данных трех моментов времени. Кульминация в этих случаях обычно воплощает суть художественной идеи в обостренной и концентрированной форме. В целом волновая драматургия по семантике означает исчерпание потенциальных возможностей развития, его полноту, а синтаксически — структурную завершенность. Все, что охватывается волной, мы воспринимаем как нечто целостное. Динамическая волна может охватывать собой как небольшие по протяженности произведения типа прелюдий, так и крупные композиции, например части симфоний.

¹⁰ О роли волны см.: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 317.

На основе принципа волны возникает композиция, которую независимо от того, период это или одна из простых форм, можно назвать формой, подчиненной динамической волне, или формой волны. Волна может заключать в себе как одну кульминацию, так и охватывать их ряд. Поэтому различаются простая (первый случай) и сложная (второй случай) волны драматургического развития. В обоих случаях важна крутизна волны. Когда ее спад происходит быстро и линия резко устремлена вниз, послекульминационная зона выполняет особую функцию драматургической коды, обычно захватывающей в свою орбиту и часть репризы (первые части Шестой симфонии Чайковского и Восьмой симфонии Шостаковича).

В творчестве Шостаковича волновая драматургия играет особую роль, охватывая часть цикла в целом. Как правило, в завязке драмы, то есть в экспозиции, не заключается еще сколько-нибудь значительного конфликтного противопоставления музыкальных образов. В разработке же начинается интенсивное развитие конфликта. В одних случаях в симфониях Шостакович воплощает мощный натиск стихии злых сил, в других случаях, более типичных для камерно-ансамблевой музыки, он создает чрезвычайно острое драматическое, а порой и трагическое напряжение.

Последовательно усиливая его, композитор приходит к решающему «событию» — в момент кульминации возникает звучание темы, полной благородного пафоса, темы-призыва, темы-воззвания. Она названа нами кульминационным провозглашением, или кульминационным речитативом. Образ, воплощенный в такой теме, претворяет важнейший тезис, основную положительную идею Шостаковича в его драматических или трагических произведениях — идею мужественного сопротивления. Этот образ становится на пути музыкального развития, доходившего до предела возможного эмоционального напряжения, и прекращает его, как бы являясь выражением человеческой воли.

Вслед за наступившим спадом напряжения, как правило, проходит послекульминационный речитатив. Это — один из самых чутких и тонких моментов формы у Шостаковича. Здесь проникновенность и глубина воплощаемой эмоции достигает своего апогея — звучит наиболее человечная, полная теплоты музыка, как непосредственное обращение к сердцу слушателя.

Один из лучших примеров описанного момента времени — начало зеркальной репризы-коды в финале Третьего квартета Шостаковича (111).

Не меньшую роль играет восходящая драматургическая линия, направленная к завершающей кульминации («полуволна»). В произведениях типа прелюдий такое развитие ведет к передаче незавершенного про-

цесса, оно способно воплотить порыв, движение как таковые (прелюдия Скрябина ор. 16 № 2).

В крупных внутренне конфликтных композициях завершение на кульминации может означать иное, оно способно воплотить победу одного из начал — героического или, наоборот, трагического (как, например, в трех из четырех баллад Шопена). Возможны и другие рисунки линий драматургического развития — ровнoliniейный, волнистый и т. д.

2. Темп драматургического развития

В общем драматургическом балансе музыкальной формы важнейшую роль, помимо разобранного выше рельефа, играет драматургический темп (темп музыкального развития). Под этим понятием будем подразумевать отношение единиц внутреннего времени музыки к времени исполнения, иными словами — количество моментов времени, приходящихся на одно и то же количество единиц музыкального звучания (тактов с учетом смен темпа).

Темп музыкального развития — понятие соотносительное и зависит от скорости смен моментов времени. Существует три разновидности: равномерный темп, ускорение и замедление. Первая из них связана с повествовательно-эпическим тоном, вторая — с последовательной драматизацией, возрастанием напряжения (что так типично для баллад Шопена), третья, напротив, возникает при постепенном спаде напряжения.

Темп драматургического развития тесно связан с плотностью внутреннего времени музыки, иначе говоря, с плотностью музыкальной формы. Это понятие можно трактовать двояко. С одной стороны, плотность формы зависит от темпа развития: при его ускорении на единицу музыкального времени приходится больше событий — плотность усиливается; при замедлении же — соответственно уменьшается. Но, с другой стороны, можно трактовать понятие плотности формы и иначе — как отношение количества событий, происходящих в музыкальном произведении (или его разделе), к некоей среднестатистической их норме, типичной для данной формы. При таком подходе плотность формы

68

в начальном периоде скерцо из Пятой симфонии Шостаковича выше классической нормы, поскольку в этом периоде (так же, как и в других аналогичных образцах) тематический материал при обычном темпе развития потребовал бы двухчастной формы.

Значительно уплотнена форма начального периода побочной партии первой части Шестой симфонии Чайковского, где период по структуре сходен с репризной двухчастной формой. Примером же большой разреженности формы может служить прелюдия Баха № 5 из второго тома «Хорошо темперированного клавира». Здесь воспроизводится план полной сонатной формы на материале одного тематического импульса, состоящего из двух слабо контрастных элементов; материал начального двутакта используется на протяжении всей достаточно крупной прелюдии. Объясняется это противоречием между формой старинной прелюдии с ее одноплановым и неиндивидуализированным тематизмом и тенденциями нарождающейся в годы создания второго тома баховского цикла классицистской сонатной формы, стремящейся к противопоставлению двух тематических сфер (как, например, в школе мангеймцев).

Однако увертюра к опере «Альцеста» Глюка, написанная в старинной сонатной форме (не предполагающей существенного внутреннего контраста), основана на ярких тематических противопоставлениях, благодаря чему плотность ее формы значительно повышена.

Существует определенная связь между драматургическим темпом и плотностью формы, с одной стороны, и драматургическим рельефом — с другой. Нарастание напряженности музыкального развития вызывает усиление крутизны драматургической линии, возрастание драматургического темпа, а с ними и плотности формы. Поэтому рождается общая тенденция к росту всех этих драматургических факторов в зоне золотого сечения или вообще расположения ее (зоны) ближе к концу, во второй половине или третьей четверти формы¹¹.

¹¹ Из этого вытекает тенденция к перерастанию в разработку в аналогичных разделах музыкальной формы (см. с. 217).

69

3. Смены типов выразительности

Движение экспрессивно-драматургических функций создает множество возможных вариантов в соотношениях моментов времени. Наряду с их устойчивостью, относительной долговременностью действия внутри произведения постоянно возникают наплывы, образующие «полифоничность» одновременно сосуществующих (порой и противоположных) эмоций, их борьбу и непрерывные взаимопереходы. В результате линии драматургического развития обогащаются сменами внутреннего содержания, не передаваемыми с помощью графических аналогий. Чрезвычайно широки возможности, заключенные в принципе самодвижения, при котором одно воплощаемое в музыке состояние в своем внутреннем развитии переходит в иные состояния, отличные от исходного. Отличие это может доходить до контраста.

Наплывы контрастирующей выразительности в пределах одной темы особенно рельефны. (Один из образцов такого рода «драматургической модуляции» приводится в четвертой главе на с. 122—123.)

При всей неисчислимости экспрессивно-драматургических функций они способны объединяться в целостные множества на основе эстетических категорий лирического, драматического, жанрово-бытового, эпического, комического и т. д. Эти целостные множества в зависимости от отношения индивидуального сознания к объекту воплощения в свою очередь образуют два самых объемных и обобщенных типа выразительности — личностно-субъективный и внеличностно-объективный. Их смены создают две драматургические тенденции, одна из которых направлена от личностного начала к внеличностному, другая же — от вне-личностного к личностному. Обе эти тенденции, однако, взаимно действуют друг на друга, и чаще можно наблюдать лишь преобладание одной из них. Однако при некоторой условности предлагаемой классификации они важны. Так, например, можно отметить, что первая тенденция господствует в драматургии сонатного цикла. Влияние второй особенно заметно в балладах Шопена, где сквозное развитие устремлено от эпико-лирической завязки к драматической или, более того, трагической развязке.

70

Существо балладной драматургии¹² заключается в особой форме сквозного развития, по ходу которого усиливается изначально заложенный в произведении образный контраст. При этом развитие темы, воплощающей светлую лирику, направлено, казалось бы, к своему триумфу, но возникающий в генеральной кульминации внезапный и решительный перелом действия приводит к торжеству трагического начала, что соответствует моменту катастрофы в скрытом сюжете баллады. Здесь начинает действовать синтетическое («сюжетное») время музыки. Под знаком той же катастрофы проходит и кода, образуя притом последнее звено трехкомпонентного синтетического ритма (см. третью главу). Такая драматургия наблюдается в Первой, Второй, Четвертой балладах, Третьем скерцо Шопена (а также в балладе Грига). Один из лучших интерпретаторов Шопена, Г. Нейгауз писал: «Вспомним хотя бы силу разворота трагического повествования в трех минорных балладах с их катастрофами в конце! Разве это не целые драмы?»¹³.

Существует и другой вариант балладной драматургии, при котором сквозное развитие лишь одной лирико-драматической темы приводит к бурной динамической вспышке в репризе и коде. В их пределах возникает генеральная кульминация, венчающая собой все произведение. Такая драматургия наблюдается, например, в мазурках Шопена op. 50 № 3 и op. 59 № 3.

Возможен и принципиально иной, но более редкий — «обращенный» вариант балладной драматургии, где кульминация связана с апофеозом светлого начала (Третья баллада Шопена).

Во всех случаях действует та же драматургическая модель: напряженное развитие образного тезиса ведет к наступающему в репризно-кодовом разделе формы решительному перелому (своего рода критической точке), что приводит к кульминации, фиксирующей одно из двух противоположных выразительных начал.

Наращение напряжения связано с ускорением темпа развития, сжатием музыкального времени, с действием принципа перерастания в разработочность. Завершение на кульминации создает рельеф «полуволны». Элементы балладной драматургии могут совмещаться с другими видами драматургии.

СВЯЗЬ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ И КОМПОЗИЦИОННЫХ ФУНКЦИЙ И ИХ ЕДИНСТВО

Основное отличие драматургических функций от композиционных — независимость их от конкретных структурных условий. О том, что драматургические элементы образуют свою линию развития, частично

¹² Драматургия, присущая балладам Шопена, описана в упоминавшейся статье Л. Мазеля «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена», а также в статье Н. Виеру «Драматургия баллад Шопена» (сб. «О музыке. Проблемы анализа»).

¹³ Нейгауз Г. Аннотация к шопеновскому циклу концертов (1947). Опубликовано в газете «Советская культура», 1974, 15 октября.

71

совпадающую, частично и не совпадающую с композиционным планом, можно было убедиться на примере главной партии и экспозиции первой части «Аппassionаты».

Взаимоотношения между двумя основами формы — композиционной и драматургической — могут создавать особую двуплановую структуру. Так, предыктовая тема в первой части «Героической симфонии» Бетховена (переключка деревянных духовых и скрипок на органном пункте доминанты B-dur) по своему композиционному значению еще не побочная партия, а лишь предыкт к ней. Но по драматургической функции это уже побочная партия, поскольку именно в этой теме возникает основной контраст к главной. Всем известные бесплодные терминологические споры о данной теме легко разрешаются признанием простого факта несовпадения двух видов функций.

Несовпадение драматургических и специальных композиционных функций всегда вызывается особыми причинами. Специальные композиционные функции складывались путем художественного исторического отбора как наиболее экономная форма высказывания. Воплощаемая художественная идея при этом свободно «укладывалась» в нормы откристилизовавшихся композиционных форм — сонатной, трехчастной, рондо и других. Она представляла собой обычно некое среднестатистическое из возможных вариантов. Выразительные возможности разделов форм, соответственно их специальным композиционным функциям, способны были удовлетворить многим частным решениям/ Соотношение, например, главной и побочной партий в фортепианных сонатах Бетховена раннего и среднего периодов не предполагает существенного образно-идейного контраста, важно сопоставление в чем-то различных тем. Это «что-то» не выходит за рамки противопоставления разных сторон единой сущности¹⁴. Развитие идет определенным, логически наиболее естественным и экономным путем. Все это и нашло отражение в определенных композиционных принципах (функциях), решенных в каждом отдельном произведе-

¹⁴ Одно из внешних проявлений — единство ритмической пульсации и темпа на протяжении экспозиции.

72

дении различными структурными приемами, Соответствующими требованиям выразительности и художественной идее произведения.

Обычно путь развития выразительного начала идет параллельно композиционному. Так дело обстоит в большинстве сонат Бетховена раннего и среднего периодов творчества. Но в «Крейцеровой сонате» возникает необычное соотношение выразительности главной и побочной партий: последняя образует по отношению к первой контраст много более значительный, контраст противоположных сущностей — тревожному и «ищущему» драматизму противопоставлен короткий миг идеальной лирики¹⁵. В связи с этим драматургия экспозиции начинает не совпадать с ее композиционным планом. Побочная тема в ней кратка, а ее повторное проведение в партии фортепиано прерывается (возникает своеобразное «многоточие»). Зона же перелома возвращает нас к драматизму и динамике связующей партии и образует большое самостоятельное разработанное построение. Объединение темы побочной партии и данного построения в рамках единого композиционного раздела становится невозможным.

Возникает совмещение композиционных и драматургических функций. Его можно отразить в схеме:

Драматургические функции	драматическая сфера	лирическая сфера	драматическая сфера	героико-патетическая сфера
Специальные композиционные функции	г. п. / с. п.	п. п.	перелом	з.п.

В этом индивидуальном варианте сонатной формы начало побочной партии — кратковременный лирический момент времени, противопоставляемый его драматическому окружению. В результате контраста двух сфер возникает героико-патетическая тема заключительной партии.

Необычное, индивидуализированное сопоставление выразительных компонентов экспозиции создает и

¹⁵ Внешнее выражение подобного контраста — смена ритмической пульсации.

73

индивидуализированное соотношение композиционных и драматургических функций — их противоречие. Зона перелома в побочной столь активна, что драматургически отпадает от темы и образует собственную сферу, собственное построение. Его функция уже не исчерпывается обычной ролью данного композиционного раздела (как известно, перелом с вторжением интонаций предшествовавших разделов — «законная» часть побочной партии). Если бы план экспозиции, который мы встречаем в «Крейцеровой сонате», стал бы «типовым», а образные соотношения внутри нее — некими среднестатистическими, то, очевидно, возник бы новый вариант композиционных функций, которому полностью соответствовали бы драматургические функции. В таком композиционном варианте область перелома была бы отделена от побочной партии как самостоятельный композиционный раздел экспозиции. Но этого не произошло (и на данной исторической стадии развития музыкального искусства и не могло произойти), и вся избыточность выразительности в разбираемом сочинении по сравнению со среднестатистической вызывает несовпадение драматургических и композиционных функций.

Итак, избыточность выразительности контрастных противопоставлений по отношению к исторически отобранному среднестатистическому варианту, закреплённому в закономерности специальных композиционных функций формы данного стиля, — главная причина индивидуально выраженного частичного противоречия между двумя видами функций. В каких же условиях возникает подобное противоречие?

Драматургические функции — категория исторически и стилистически подвижная, под их «руководством» в процессе художественного исторического отбора возникли композиционные функции, число которых много более ограничено, а их система проще и строже. Так, например, многочисленным и бесконечно разнообразным драматургическим функциям, существовавшим в музыке конца XVIII века, соответствует выработанная в ту эпоху система композиционных функций форм — простых, сложных, рондо, сонатной и т. д.¹⁶

¹⁶ Речь идет только об инструментальной — симфонической и камерной — музыке.

74

Эта экономно отобранная система определяет лишь самые общие композиционные принципы. В процессе создания каждого отдельного произведения на уровне формы как данности возникают индивидуальные выразительные соотношения между разделами форм. Обобщенная норма взаимосвязи между драматургическими и композиционными функциями допускает «наполнение» разделов композиционных форм самыми разными конкретными соотношениями выразительности. Так образуется среднестатистическое соответствие двух видов функций — драматургических и композиционных, где последние обладают достаточной емкостью. При избытке выразительности соответствие, как было сказано, нарушается. Это и создает ситуации, при которых драматургические функции, наподобие выходящей из берегов реки, движутся как бы поверх композиционных граней, подчиняя себе наше непосредственное художественное восприятие. Поэтому драматургические грани формы в конечном счете важнее композиционных.

Драматургию, способную преобразовывать систему композиционных функций, нарушать ритм музыкальной формы, будем называть активной музыкальной драматургией. В других случаях композиционные грани могут все же выдерживать натиск драматургии. Здесь возникает параллельно действующая система попеременно совпадающих и несовпадающих композиционных и драматургических граней формы.

Когда же противоречие между действующими в данном стиле композиционными нормами и мощным воздействием драматургии переходит некую критическую грань (в каждом стиле разную!), происходит диалектический скачок, и эти нормы рушатся. Так создаются индивидуальные варианты устойчивых композиционных форм или их разделов либо индивидуализированные композиционные формы.

В определенных историко-стилистических условиях нарушения ранее выработанных соответствий ведут к рождению новых типов композиционных форм или их драматургических вариантов.

Постоянное нарушение равновесия композиционных и драматургических функций и его восстановление на новой основе с дальнейшим нарушением и т. д. спо-

75

собствуют исторически обусловленному процессу развития композиционных форм.

Соотношение композиционных и драматургических функций составляет диалектическое единство противоположностей. Его можно выразить в других парах понятий. Об одной из них — синтаксисе и семантике — было уже сказано. Но проблема может быть решена и на основе более глубокого принципа.

В. Конен в книге «Театр и симфония» (вводная глава «Внемузыкальное в музыке»), обобщая мысли о взаимодействии чисто музыкальных и внемузыкальных факторов в истории нашего искусства, приходит к выводу: «Как видим, постепенное обособление, отпочкование „чистой выразительности“ в пределах того или иного жанра и стиля от ее первоначальной, почти всегда программной основы — общая закономерность музыкального искусства»¹⁷. Соотношение «внемузыкальное — чисто музыкальное» или, как это было сформулировано при первой публикации данной главы в журнале, «ассоциативное и специфичное»¹⁸ может быть выражено в паре понятий «ассоциативное — имманентное», а в переводе на соотношение двух основ музыкальной формы как «драматургическое и композиционное». Можно утверждать, что если композиционные функции воплощают имманентную сторону музыкального формообразования, то драматургические в значительной степени — ассоциативную, связанную с жизненными прообразами. Недаром композиционная основа форм в известной мере нейтральна по отношению к внутреннему музыкальному содержанию, а драматургическая теснейшим образом с ним связана. Композиционные нормы возникли как проводники воплощаемой выразительности. Но возникнув и закрепившись путем исторического художественного отбора, они получили значение самостоятельной, чисто музыкальной закономерности, определяющей внутреннюю, специфически музыкальную логику и осмысленную красоту музыкальной формы. Так что процесс «отпочкования чистой выразительности» — одна из генетических основ процесса

¹⁷ Конен В. Театр и симфония. М., 1975, с. 26.

¹⁸ К о н е н В. Ассоциативное и специфичное. — «Советская музыка», 1966, № 12.

76

исторического отбора композиционных норм как итога «оседания» драматургических функций в модуле композиционных. Благодаря этому композиция, всегда являясь «вместилищем» драматургии, тесно слита с ней, что особенно ясно при анализе условий существования и принципов организации композиционного ритма. Связь драматургических и композиционных функций осуществляется посредством воздействия первых на глубинный «слой» вторых (см. генеральную схему на с. 52—53). Единство композиции и драматургии в конечном итоге и создает все неисчислимо богатство музыкальных «организмов» конкретных произведений.

Индивидуальность художественной идеи таким образом проявляется в форме как данности. Пользуясь идеей Асафьева, можно сказать, что форм столько же, сколько существует произведений.

* * *

После разбора всех видов действия экспрессивно-драматургических функций и их связей с логически-композиционными, необходимо сформулировать определение музыкальной драматургии.

Музыкальная драматургия — это план и линия развития существенных для реализации художественной идеи моментов музыкального времени. И план, и линия развития определяются, как уже говорилось, художественной идеей и создаются: 1) посредством либо одного из четырех количественных принципов (одно-, двух-, трех-, многоэлементности), либо разных форм их совмещения; 2) посредством одного из трех качественных принципов — неконтрастности, контрастности, конфликтности (при возможных их переключениях и совмещениях).

Т. Ливанова дает следующее определение музыкальной драматургии: «Под музыкальной драматургией мы будем понимать такой принцип темообразования и развития, который вырастает до степени большой эстетической закономерности контраста и единства, характерной для композиционной единицы и цикла в определенных стилях»¹⁹. Наша формулировка находится в

¹⁹ Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи, с. 5,

77

соответствии с определением Т. Ливановой. В ней дана попытка расшифровать понятие «эстетическая закономерность».

Музыкальная драматургия проявляется на любом уровне процесса формообразования — от тематического ядра до формы целого. Но наиболее ясно она обозначается в масштабах отдельного произведения. Ее рассмотрение — одна из задач функционального анализа.

Глава третья

РИТМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ

Понятие «ритм» многозначно. Это, в частности, «принцип порядка, организованности (порядка моя. — В. Б.) в чередовании, во всяком движении»¹.

В первой главе (с. 54) было сформулировано понятие «ритм становления композиционной формы»; короче — «ритм музыкальной формы» в ее двух ипостасях — композиционной и драматургической. Соответственно этому ритм формы можно определить как чередование разнофункциональных, логически сопрягаемых, различных по образному строю (или по жанровому облику) композиционных единиц². Смены экспозиционных и развивающих, тематически плотных и разреженных разделов, основных и второплановых тем, а также тем различной жанровой или образно-смысловой сущности создают постоянные волнообразные колебания³.

¹ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 134.

² Воспользовавшись выражением Ю. Тюлина, их можно назвать «участками музыкального действия» («Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина, с. 30).

³ О «ритме музыкального становления» пишет Б. Асафьев (см.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 127).

78

Ритм формы не предполагает обязательной равнодлительности его компонентов. Замедления, ускорения или равномерность сами по себе обладают специфическим эстетическим воздействием. Выбор того или иного варианта соотношения длительностей зависит от художественной идеи и потому становится важнейшим выразительным фактором.

Ритм выразительных средств, ритм ладового, тонально-гармонического развития и формообразования в целом — понятие, восходящее к теории ладового ритма Б. Яворского и в обновленном виде выдвинутое М. Таракановым. Он пишет: «...Процесс формообразования также можно представить как ритмический — в соотношении повторности (сходства) и контрастов (различия) слагающих форму построений»⁴. Необязательность периодической равнодлительности согласуется с тезисом Тараканова: «...Периодичность метрической структуры более всего тяготеет к равномерности. Напротив, в соотношении длительностей (то есть в ритмических соотношениях. — В. Б.) строгая равномерность встречается редко»⁵.

Таким образом, речь идет именно о ритме музыкальной формы, а не о метре. Ритм музыкальной формы — важнейший композиционный фактор. Можно сформулировать следующий тезис: включение любого выразительного средства в ритмическое движение превращает его в формообразующее средство, аналогично этому система выразительных средств при полном их включении в ритмическое движение превращается в систему формообразующих средств.

Ритм тонального развития, обладая собственной логикой, подчеркивает тематический ритм. В общем развитии формы включается ритм всех формообразующих средств. Например, смены громкостных уровней, типов фактуры, *tutti-solo*, видов штрихов и т. д. входят в богатейший арсенал возможностей композиционного ритма. Из него фантазия композитора в соответствии с воплощаемой художественной идеей производит от-

⁴ Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968,

⁵ Там же, с. 8.

бор уже накопленных ценностей и создает свои собственные варианты.

Активное воздействие на ритм музыкальной формы оказывает драматургия музыкального произведения. Классификация видов ритма формы поэтому тесно связана с основной количественной классификацией драматургических элементов.

Фаза композиционного ритма, его «период колебаний» включает в себе какое-то число композиционных компонентов (тем и развивающих разделов), количество которых и определяет первый принцип классификации видов композиционного ритма. С этой точки зрения можно выделить пять видов ритма, действующих на всех уровнях процесса формообразования: однокомпонентный (моноритм), двухкомпонентный (четный ритм), трехкомпонентный (нечетный ритм) в двух разновидностях — репризной и безрепризной (триадный ритм) — и многокомпонентный (множественный). Если же исходить из жанровых предпосылок, то этот вид ритма можно условно назвать «сюитным».

Второй классификационный принцип — количество фаз, объединяемых в одно композиционное целое. Следует различать однофазный, двухфазный и многофазный ритмы.

Третий принцип классификации выходит за пределы чисто композиционных закономерностей — он основан на действии качественной стороны драматургически-экспрессивных функций и непосредственно связан с понятием контраста.

В системе композиционных ритмов он носит добавочный, детализирующий характер, создает разновидности, зависящие от типа образно-смысловых соотношений между темами, от общей направленности сквозного драматургического развития.

Композиционный ритм, действуя на всех уровнях формы от ядра до цикла, образует на основе функционального подобия целую систему структурно различных формообразующих принципов, объединенных единой функциональной основой.

При рассмотрении видов композиционного ритма однокомпонентный ритм должен быть рассмотрен последним, так как одна его фаза может заключать в себе остальные виды ритма.

ДВУХКОМПОНЕНТНЫЙ (ЧЕТНЫЙ) КОМПОЗИЦИОННЫЙ РИТМ

Фаза четного ритма состоит из сопоставления двух компонентов — a и b ⁶. Существует четыре вида соотношений между a и b , определяемых функциональными формулами:

1) a	b
i	$\frac{\hat{i} \rightarrow}{mt}$
2) a	b
i	mt
3) a	b
$\curvearrowright i$	imt
4) a	b
$\curvearrowleft imt$	t

В первом виде a и b — две темы. Они равноправны, но при этом a — начальная тема и, следовательно, именно она в первую очередь определяет общий характер музыкального произведения или его части; b в этом случае выступает в функции второй темы⁷. Драматургическое соотношение между a и b зависит от художественной идеи. Недискретная шкала возможных решений широка. Она простирается от простого подкрепления во втором компоненте того, что было воплощено в первом, до контрастного противопоставления ему (при разных степенях контраста). Четный ритм этого вида проявляется в двух противоположных по типам выразительности соотношениях между a и b . Согласно общедраматургическим принципам, возникают две формы связи компонентов. Первая форма — движение от индивидуального, личностного к общему, групповому (запев — припев, песня — танец и т. д.). Вторая — «обращенное» соотношение (*tutti* и *solo* в медленных частях концертов Баха для скрипки или клавира с оркестром, «сильный» и «слабый» элементы в главной партии классицистской сонатной формы).

Во втором виде b не является самостоятельной темой и носит подчиненный характер; это стадия mt , завершаемое развитие. Наиболее типичный случай — вторая часть безрепризной двухчастной формы (завершаемое разработочное развитие — вторая часть «Аппас-

⁶ Буквенные индексы a, b, c, d, e и т. д. в данном случае обозначают компоненты композиционного ритма — темы и развивающие разделы. Индексы i, m, t — члены асафьевской триады.

⁷ О функции второй темы см.: Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 172 (второй период в данном случае — это вторая тема).

81

сионаты», завершаемое вариантное развитие — многие из вальсов Шуберта).

Третий вид: a выполняет функцию вступления, главное же воплощается в b (речитатив-ария).

Четвертый вид противоположен третьему: b — род развитого дополнения, коды. Главное же воплощается в a (начальные разделы простой трехчастной формы в некоторых менуэтах Моцарта — например, в сонате для фортепиано A-dur, K. 331, или в квартете G-dur, K. 376 и др.).

Четный ритм создает завершенное построение без репризы. Отсюда одно из элементарных воплощений однофазного четного ритма — безрепризная двухчастная форма.

Округленность, замкнутость фазы допускает ее многократные повторения. Но повторяемый элемент обладает тенденцией образовывать целостное единство, и возникающее последование $ab\ ab\dots$ близко многофазной цепи моноритма. Поэтому четный ритм — одна из основ куплетной формы (запев — припев), двойных вариаций.

Действие четного ритма проявляется на самых разных уровнях. На уровне ядра — в виде разобранного выше сопоставления двух элементов. В творчестве Шопена, например, на уровне темы подчас возникает ярко выраженная диалогическая фактура (первая тема вступления фантазии f-moll, многие темы Второго скерцо, прелюдия № 10). В этом сказывается опора композитора на классические традиции, его стремление к уравновешенности⁸.

На более высоких уровнях действие четного ритма многообразно. Благодаря принципу функционального подобия происходит взаимодействие различных уровней. Так, соотношение тонально-гармонических функций создает в двухфазном четном ритме основу старинной сонатной формы — $TD|DT$ — и классицистской неполной сонатной формы (без разработочного раздела) — $TD|TT$.

Тональное развитие вносит в первую фазу неустойчивость. Стремление D к T создает

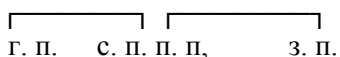
⁸ Роль диалогичности в творчестве Чайковского отмечает В. Цуккерман в книге «Выразительные средства лирики Чайковского» (М., 1971, с. 23 и далее).

82

тение, сплавляющее форму целого в более крепкое единство. Так, например, одна из разновидностей сложного периода функционально подобна неполной сонатной форме (без разработки). Их схемы совпадают: $\frac{TD | TT}{ab \ ab}$.

В сложном периоде b — второе предложение входящего в его состав простого периода или дополнение к нему, в сонате без разработки — побочная и заключительная партия. Образцом такого подобия служит поэма Скрябина ор. 32 № 1, форму которой можно рассматривать и как развитой сложный период; и как сонату без разработки.

Сонатная экспозиция также может обладать четным ритмом. Возникает это в тех случаях, когда заключительная партия коротка и сливается с побочной в одно целое:



Здесь образуется симметрично-периодическая структура: главная партия относительно устойчива; связующая — полностью неустойчива; побочная — относительно неустойчива; заключительная — полностью устойчива.

Однофазный четный ритм в определенных драматургических условиях может лежать и в основе целого произведения, создавая двухчастную форму — сложную или контрастно-составную (Римский-Корсаков. Романс «Ель и пальма»; Моцарт. Фантазия d-moll, К. 397).

Действие четного ритма распространяется также на двухчастный цикл «прелюдия — fuga». Двухфазный, четный ритм присутствует и в старинных сюитах и сонатах, определяя соотношение темпов в каждой фазе (медленно — быстро) с усилением различия между ними во второй.

Наконец, четный ритм способен создавать основу индивидуализированных форм благодаря сопряжению двух различных (контрастных) типов выразительности или жанров. Несколько эпических по характеру прелюдий Шостаковича (из цикла «24 прелюдии и фуги» ор. 87, №№ 3, 9, 19) воплощают закономерности четного ритма посредством неоднократного противопостав-


83

ления двух жанров. Диалог вообще выполняет значение важного выразительного и формообразующего фактора. От народной песни «А мы просо сеяли» до указанных прелюдий Шостаковича — таков диапазон действия принципа диалогичности. Его существо — утверждение единства двух моментов музыкального времени при самом различном соотношении их выразительно-смысловых сущностей. Вместе с тем использование диалогичности способствует округленности движения, вызывает в известных условиях иллюзию бесконечности. Один из великолепных образцов (в условиях дополняющего сопоставления) — «бесконечная» мазурка Шопена ор. 7 № 5.

ТРЕХКОМПОНЕНТНЫЙ РЕПРИЗНЫЙ (НЕЧЕТНЫЙ) КОМПОЗИЦИОННЫЙ РИТМ

Фаза нечетного репризного ритма состоит из тезиса (a) — устойчивого момента, его отрицания (b) — неустойчивого момента и возврата начального (a). Формула: $a_1 \quad b_1 \rightarrow a_2 \quad 9$

Данная схема, в которой индекс b расположен выше a , передает композиционное (тематическое) тяготение. Поэтому a выполняет функцию тематического центра, a

фаза a  представляет собой волну композиционного (тематического) развития.

Композиционное тяготение особенно действенно при переключении функций, а при отключении функций, когда b возникает как нечто независимое от a , тяготение может быть выражено очень слабо. Например, в сюитах при соотношении Menuetto I — Menuetto II — D. С. реприза не воспринимается как нечто абсолютно обязательное. В сложной трехчастной форме с трио тяготение к репризе выражено слабее, чем в той же форме с эпизодом.

Нечетный репризный ритм создает преобладание тезиса — момента a . Конкретное же соотношение между

⁹ Индексы при буквах здесь и в дальнейших аналогичных случаях означают порядковый номер проведения данного компонента.

84

a и b зависит от драматургически-экспрессивных функций. При двухэлементной драматургии b — новая тема, но благодаря своей роли в нечетном ритме она становится второплановой.

Формула $a_1 a_2$ создает одну ритмическую фазу, одну ритмическую волну. Продолжение волнового развития приводит к формулам: две фазы — $a_1 a_2 a_3$, три фазы — $a_1 a_2 a_3 a_4$ и т. д.

В этой схеме a_1, a_2, \dots — компоненты устойчивые, в них преобладает уподобление; b_1, b_2, \dots , будучи неустойчивыми, склонны к обновлению. Чем сильнее оно оказывается, тем существенней образное отличие, способное в конечном счете достичь уровня контраста. В этом случае цепь $b_1,$

b_2, b_3 превращается в цепь b_1, c_1, d_1 , а формула принимает следующий вид: $a_1 a_2 a_3 a_4$.

Нечетный репризный ритм не столь легко проникает во все уровни формообразования процесса, как четный. Наличие репризы значительно «утяжеляет» процесс, требует соответствующих структурных условий.

Интересный пример организации темы на основе принципа двухфазного нечетного ритма — рефрен финала Двадцать первой сонаты Бетховена («Аврора»). Трудно дать однозначное и бесспорное определение его формы. Для того чтоб признать ее двойной трехчастной, следует начальный восьмитакт (на $\frac{2}{4}$) считать периодом, что может вызвать возражение. Структура же $ababa$ не дает оснований и все целое именовать периодом. В таких случаях естественней всего исходить из определения композиционного ритма. Последнее может быть детализировано. Ритм двойной трехчастной формы — формулировка, имеющая все права на свое существование. Бетховен здесь предвосхитил многие явления будущего, в частности в произведениях Дебюсси и Шостаковича.

В пьесе Дебюсси «Отражения в воде» данный ритм формы осуществляется на уровне произведения в целом (см. анализ в двенадцатой главе).

Шостакович, начиная с шестидесятых годов, часто использует в отдельных частях квартетов ритм двойной

85

трехчастной формы, выразительные возможности которого заключаются в сочетании трех факторов. Первый — наличие темы или построения тематической функции, выступающих в роли рефрена как точки отсчета, как «оси вращения». Второй фактор — существование двух «междурефренных» зон (середин) самого различного образно-смыслового соотношения. Изменения во втором проведении середины (b_2) способны очень чутко и тонко воплотить движение художественной идеи, захватывающее в свою орбиту и проведения рефрена (a). Третий фактор — непрерывность композиционного движения и его активность, обусловленные дважды возникающим композиционным тяготением и двумя фазами-волнами. Эти выразительные возможности ритма двойной трехчастной формы соответствуют важнейшим тенденциям формообразования в творчестве Шостаковича — непрерывному преобразующему тематическому

продвижению, волновой драматургии.

Форма рондо — одно из воплощений многофазного нечетного репризного ритма — тесно связана с двойной трехчастной. В самом деле, две фазы нечетного репризного ритма b_1, b_2 при $b_2 = b_1$ создают в классических формообразующих условиях трех-пятичастную форму, при $b_2 \approx b_1$ — двойную трехчастную, при $b_2 = c$ — рондо в его «зрелом», венско-классическом варианте. Эти три формы функционально родственны, различие их зависит от момента неустойчивости (b). Чем этот момент самостоятельнее, чем b_2 сильнее контрастирует с b_1 , чем больше в нем проявляются признаки самостоятельной темы, тем рельефней вырисовываются признаки формы рондо.

Двойная трехчастная форма тяготеет к форме рондо и в соответствующих историко-стилистических условиях

превращается в нее. При $b_1 = \frac{i}{m}$ или $\frac{\check{i}}{m}$ и при $b_2 \approx b_1$ цепь $a \overset{b}{a} \overset{b}{a} \dots$ может быть названа однотемным рондо; при $b_1 = \frac{i}{m}$ и при $b_2 \approx b_1$ — двухтемным, при $b_2 = c$ — нормативным трехтемным рондо.

86

Такова чисто логическая основа диалектического единства этих форм. Однако помимо его логического аспекта важен и исторический: «зрелое» рондо сформировалось лишь в эпоху венских классиков, и именно начиная с нее логические основы данного соотношения трехпятичастной, двойной трехчастной формы и рондо становятся реальностью.

Старинное куплетное рондо с этой точки зрения — двойная, тройная и т. д. трехчастная форма, но для своей эпохи — это полноправное рондо.

Многофазный нечетный репризный ритм создает как тройную, четверную и т. д. трехчастную форму, так и девяти- и т. д.-частное простое рондо.

Но многофазность для нечетного ритма достижима труднее, чем для четного. Одна фаза включает в себе много «событий», и законы восприятия ставят преграду длительному продвижению. Чем ниже ранг формы, тем больше возможностей возникновения двух- и многофазных ее вариантов, и наоборот, чем выше ранг, тем этих возможностей меньше. Поэтому двойная сонатная или рондо-сонатная форма относительно редки.

Финал Восьмой симфонии Бетховена написан в двойной рондо-сонатной форме. Стремительность музыки рефрена, ее полетность — та сила, которая наряду с контрастом напевной побочной партии вызывает потребность именно в таком варианте формы, чему способствует и тональное развитие.

Двойная сонатная форма встречается в особом варианте — при сокращении последнего проведения a , в котором остается только главная партия (Шуман. Третья соната для фортепиано, первая часть). При замене разработки эпизодом образуется вариант рондо-сонаты (Шуберт. Экспромт ор. 142 № 1).

Признаки двойной сонатной формы могут возникнуть и тогда, когда в коде после разработочного раздела (более короткого, чем общая разработка) следует сжатое проведение главной партии. Вторая фаза нечетного ритма воспроизводится здесь в более краткие сроки, чем первая (Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано ор. 30 № 2, первая часть).

Такая разновидность двухфазного или многофазного ритма — один из существенных его вариантов. Сжатие второй и последующих фаз может обладать разным

87

смыслом (пример сжатия фаз: Шостакович. Третьей квартет, вторая часть)¹⁰.

Минуя ряд очевидных, хорошо известных видов разобранного композиционного ритма формы (простая и сложная трехчастная), а отчасти перенося их анализ в дальнейшие главы исследования, перейдем к рассмотрению образцов самых высоких по рангу нециклических форм — сонатной и рондо-сонатной.

Одна из особенностей рондо-сонаты — двойственная природа ритма ее формы. С одной стороны, он представляет собой однофазное последование трех крупных разделов — экспозиции,

центрального эпизода (или разработки) и репризы как трех этапов $i m \frac{\leftarrow i}{t}$ на уровне формы в целом. При этом крайние разделы (экспозиция и реприза) обладают своим нечетным репризным ритмом: главная партия (рефрен) — побочная партия (первый эпизод) — главная партия (рефрен). С другой стороны, ритм формы рондо-сонаты — это многофазное чередование рефрена (главной партии) и эпизодов, при котором объединяющая функция трех крупных разделов значительно уменьшается. Эта вторая разновидность ритма создает особо благоприятные возможности для сквозного развития. В историко-стилистической эволюции рондо-сонаты именно второй вид ее ритма начинает играть все большую роль (например, в финалах фортепианных сонат Прокофьева).

Ритм же сонатной формы однозначен и представляет собой одну фазу нечетного репризного ритма — экспозиция, разработка, реприза ($i m \frac{\leftarrow i}{t}$ на уровне формы в целом). Но крайние разделы многовариантны. О четном ритме экспозиции (и репризы) было сказано выше (с. 83). Разновидности ритма данного раздела формы зависят в основном от заключительной партии. Нечетный репризный ритм возникает тогда, когда она

¹⁰ Об использовании этого метода сказано в книге: Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961, с. 120.

88

строится на материале главной партии. Проведение ее в побочной тональности — первое существенное отличие от аналогичного момента в рондо-сонате. Второе же отличие более существенно — использование материала главной партии совсем не то же, что ее полноценное проведение. Поэтому в таких случаях закономерность репризного нечетного ритма сочетается с нормами безрепризного нечетного ритма. Последний же полностью действует при самостоятельной заключительной партии.

Классическая циклическая форма не знает тематических реприз в последовании частей, почему разбираемый вид композиционного ритма не может найти в ней своего применения. Лишь во второй половине XIX века сказывается его воздействие в репризных разделах (финал «Шехеразады» Римского-Корсакова). Многофазный нечетный репризный ритм проявляется в симфониях, обладающих лейттемой (Третья симфония Скрябина). Эти признаки свидетельствуют о сложности процесса формообразования, об активной роли драматургии.

ТРЕХКОМПОНЕНТНЫЙ БЕЗРЕПРИЗНЫЙ (ТРИАДНЫЙ) КОМПОЗИЦИОННЫЙ РИТМ

Данный вид ритма исходит из двух основ. Первая — чередование трех функций $i : m : t$ при ясной их расчлененности и относительной тематической самостоятельности. Вторая — воплощение драматургического принципа «тезис — антитезис — синтез» или близких ему вариантов. Обе эти основы тесно взаимосвязаны, но вторая из них ярче проявляется на более высоких уровнях. Однако в некоторых, особенно значительных произведениях, прежде всего в творчестве Бетховена, и низшие уровни (ядро, тема) способны воплотить рельефно обозначившуюся драматургическую основу. Поэтому триадный композиционный ритм по самой своей природе теснейшим образом связан с драматургией музыкальной формы.

Если для возникновения нечетного безрепризного (триадного) ритма t должно тяготеть к $\frac{i}{t}$, то стадия m может быть воплощена (как и в репризном рит-

89

ме) в любом варианте. Формула $i : \frac{i}{m} : \frac{i}{t}$ создает основу безрепризной трехчастной формы (куплет песни Шуберта «Gute Nacht»).

Сонатная экспозиция (и соответственно реприза) создает условия для триадного ритма при самостоятельной теме заключительной партии. В сонатной экспозиции Гайдна с побочной партией, основанной на теме главной, заключительная резко выделяется благодаря

новой теме. Функциональный план $i : \frac{\leftarrow \hat{i}}{m} : \frac{\hat{i} \rightarrow}{t}$.

В сонатных экспозициях Моцарта возникает много функциональных разновидностей. Отметим две из них.

При многотемности побочной партии ее последняя тема часто обладает признаками заключительности; грань между нею и собственно заключительной партией, ясно выраженная синтаксически, в смысловом отношении не столь определена. В таких случаях действие триадного ритма завуалировано, и большую роль играет многокомпонентный композиционный ритм (первая часть сонаты F-dur, К. 332). Но при однотемной побочной партии указанная грань четка во всех смыслах.

Функциональный план: $i : \frac{\hat{i} \rightarrow}{m} : \frac{\hat{i} \rightarrow}{t}$.

У Бетховена и при многотемной побочной партии заключительная ясно от нее отделена. Одна из специфических особенностей его творчества — значительное усиление роли драматургических принципов, создающих в союзе с композиционным ритмом особое новое качество. У Моцарта мы находим почти все, что приписывается обычно только Бетховену: существенные контрасты, активную разработку, интенсивное внутритематическое развитие с очень богатой разветвленной сетью перекрестных связей, единство цикла и т. д. Диалектика всех форм движения музыкальной формы вырисовывается у Моцарта порой с не меньшей очевидностью, чем у Бетховена. Главное же отличие Бетховена в том, что у него композиционный ритм обладает тенденцией к переключению на путь драматургического ритма: смены моментов времени, типы контрастов, повороты в самом дви-


90


жения формы обусловлены той или иной философской идеей. Диалектическая триада во всех ее вариантах организует процесс темо- и формообразования на любом уровне.

Главная партия первой части Двадцать седьмой сонаты — пример использования триадного композиционного ритма на уровне темы. Путь развития подчинен диалектической триаде «тезис — антитезис — синтез».

Три предложения периода (8 + 8 + 8) — три ритмических компонента, три драматургических элемента.

Первый восьмитакт. Характер музыки действенный.

Это достигается посредством ритмо-формулы  ступенчатого восхождения мелодической линии с секундовым заполнением терции и дальнейшим квартовым скачком при поступательном тональном движении.

Второй восьмитакт. Лирической сосредоточенности музыки соответствует ритмо-формула  волнообразное мелодическое движение с выделением нисходящей зоны, в которой подчеркнут скачок $a^2 - c^2 - h^1$ с общим диапазоном септимы, при обратном тональном движении (G—e в доминантовом наклонении). Третий восьмитакт. Синтез средств выразительности,

использованных в первых двух восьмитактах. Ритмо-формулы: , а далее .

Нисходящий скачок на септиму с последующим секундовым заполнением кварты. Утверждение исходной тональности e-moll.

Возникает триадный драматургический и композиционный ритм, в котором третий восьмитакт — синтез первых двух. Интонационный синтез — проекция «синтеза» художественных идей, воплощенных в контрастирующих между собой первых двух восьмитактах. В итоге создается план тонально замкнутой сонатной экспозиции.

Специфика Бетховена воплощена в пределах темы, функциональный план которой подобен тематическому плану сонатной экспозиции. На уровне же сонатной экспозиции триадный ритм также выступает в модусе диалектической триады.

Именно у Бетховена встречается заключительная партия как синтез, как новый более общий тезис или как третий сочлен единой философско-эстетической фор-

91

мулы. В первой части «Крейцеровой сонаты» последний, третий сочлен единства «драматизм —

лирика — героика» драматургически бифункционален, так как тема заключительной партии сочетает и героическое, и драматическое начала¹¹.

В первой части Пятой симфонии план экспозиции воплощает эти три стадии в чистом виде¹².

Триада «действие — сопротивление — преодоление» (в которой третий сочлен — момент, совпадающий с новым, более высоким уровнем воплощения идеи действия) и «взрыв» как один из основных методов при смене драматургических рубежей руководят всем развитием в первой части «Героической симфонии». Слияние двух основ формообразования — композиционной и драматургической — позволяет ввести понятие композиционно-драматургический ритм. В бестекстовой и непрограммной музыке он возникает, видимо, у Бетховена, а далее встречается в различных модификациях.

Особая разновидность диалектической триады отмечена А. Должанским¹³. Она названа «два противоположных момента на нейтральном фоне». В качестве поэтического образца автор приводит стихи Пушкина:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Если термин «нейтральный фон» нельзя считать вполне удачным, то сам принцип соотношения данных трех компонентов — блестящая и глубокая идея. Формулу Должанского можно преобразовать: два контрастных элемента в сопоставлении с третьим, более общим, выходящим за границы постулируемой антиномии, а в пределе — во всеобщее, всебытийное. Это — один из важнейших драматургических принципов, управляющих триад-

¹¹ Интонационный синтез главной и побочной тем — явление иного, более низкого уровня.

¹² Интонационная связь тем главной и заключительной партии — также явление иного, более низкого уровня.

¹³ См.: Должанский А. Относительно фуги. — «Советская музыка», 1954, № 4 (перепечатано: Должанский А. Избранные статьи. Л., 1973).

ным композиционным ритмом. Он руководит, например, развитием Семнадцатой сонаты Бетховена на разных уровнях формообразования. В самой концентрированной форме это воплощено в ядре: Largo, Allegro и Adagio — три тематических элемента, три члена разбираемой триады. Контраст между Largo и Allegro снимается в Adagio и растворяется в обобщенности кадансовой формулы.

Столь сжатое воплощение триадного ритма уникально и создает чрезвычайно высокую степень плотности музыкальной формы. Этот композиционно-драматургический ритм в неконтрастном варианте реализуется далее на уровне экспозиции первой части.

Главная и связующая партии — первый этап, побочная — второй, заключительная — третий. Второй тематический элемент главной партии ведет к новой теме в побочной — иной стороне исходного образа.

Заключительная партия создает образно-смысловой синтез и воплощает третий член триады. В данном случае он близок пушкинскому образу «равнодушной природы» — это типичное завершающее и финальное растворение личного во внеличном, во всеобщем — в народе, природе, космосе.

Последний, наивысший уровень действия триадного ритма — сонатный цикл в целом. Его первая часть — тезис, вторая — антитезис, третья — выход за пределы полярной противоположности первых двух частей в более общую образную сферу, родственную равномерному объективизирующему движению заключительной партии. Финальное лирическое *modo regreio* своим безостановочным бегом, в котором воплощены всеуравнивающая внеличная сила, объективная непреложность бытия, венчает сонату. Варианты начального мотива создают нечто подобное зыби, пробегающей по безбрежной водной глади.

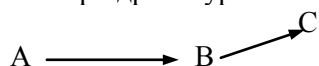
Но точное следование какой-либо формуле в искусстве само по себе еще недостаточно. В гениальном решении всегда существует «что-то», нарушающее воплощение обобщенного норматива, знаменитое «чуть-чуть». В данном случае в финале остаются «следы» драматизма первой части, и тему его побочной партии можно трактовать как свободную реминисценцию

аналогичного момента в форме первой части.

93

Элемент репризности вносит свою поправку в схему триадного ритма. И все же именно он лежит в основе Семнадцатой сонаты Бетховена и раскрывает глубину общей идеи, сформулированной А. Должанским. Ее существо таково: два драматургических элемента (*a* и *b*) способны воплотить антагонистический контраст, создающий остроконфликтную, неразрешаемую в их пределах ситуацию. Третий элемент (*c*) выводит из плоскости, в которой возникло это столкновение, и переводит действие в иную сферу — сферу действия идей более обобщенного рода, сферу более объективную, всеобщую, а может быть, и более возвышенную. Функцию третьего элемента могут выполнять образы, заключающие в себе идею бессмертия, например величие природы, могущество народа. С этим связана тенденция к завершению цикла объективным, внеличным по музыкальному характеру финалом. Первые две части способны создать существенный контраст, финал выводит нас в более высокую фазу. Степень обобщенности художественной идеи может быть разной. В Семнадцатой сонате она достигает очень высокого уровня.

Описанный вид драматургической триады может быть отображен посредством схемы (*A*, *B*, *C* — три драматургических элемента, \rightarrow - контраст, \nearrow - выход в иную плоскость):



Как видим, триадный ритм, в отличие от предыдущих форм ритма, внутренне наиболее масштабен, при этом он не создает многофазности, охватывает не последовательные этапы, а проникает в музыкальное произведение на основе многоуровневого формообразующего процесса. Совместное действие триадного и множественного ритмов образует план классического сонатного цикла, в котором первая часть — тезис, вторая — антитеза, финал — либо тезис более высокого «ранга», либо идейный итог (Пятая симфония Бетховена). При четырехчастном цикле менуэт, скерцо либо часть, выполняющая эту

94

функцию¹⁴, примыкает к одному из этапов или создает своего рода временной отход от прямолинейного развития. Все это зависит от художественной идеи, от фантазии композитора.

МНОГОКОМПОНЕНТНЫЙ (МНОЖЕСТВЕННЫЙ, «СЮИТНЫЙ») КОМПОЗИЦИОННЫЙ РИТМ

Фаза множественного ритма состоит из последования ряда: *a*, *b*, *c*, *d*... Его отличие от триадного не только в количестве компонентов — оно более существенно. Множественный ряд не связан с реализацией определенного принципа в последовании тех или других компонентов. Порядок и смысловая направленность возникают каждый раз заново, на своей собственной основе.

Кроме того, возможна, как было сказано (см. с. 64), группировка сочленов ряда, возникновение сложных компонентов, которые и внутри себя и между собой организуются на основе принципа четного, нечетного, триадного ритмов.

Компонентами множественного ритма преимущественно бывают темы. Драматургический план их последования индивидуален и связан с художественной идеей произведения.

На уровне темы данный композиционный ритм проявляется в тематическом комплексе.

На уровне части формы многокомпонентный композиционный ритм образует многотемную сонатную экспозицию. О сочетании его действия с действием триадного ритма уже говорилось.

Специфическая особенность многокомпонентного ритма — его принципиальная незамкнутость. Цепь элементов завершается лишь с помощью какого-либо дополнительного средства, но не силой действия его собственных внутренних свойств, как это было во всех уже рассмотренных видах ритма. Средствами замыкания могут быть группировки компонентов, особое положение последнего компонента и, наконец, сквозное развитие. Все

¹⁴ Как, например, в Пятой и Девятой симфониях Бетховена, который не именует соответствующие части этим жанровым

подзаголовком. Поэтому называть эти части «скерцо», по сути дела, нельзя.

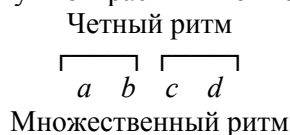
95

это связано с привлечением закономерностей репризного или триадного ритмов — использование репризы или резкой перемены в последний раз. Если на уровне темы или части формы единство в цепи *a, b, c, d...* возникает прежде всего в силу единства самого композиционного уровня, то на уровне формы в целом (нециклической и циклической) для достижения этой цели требуются добавочные, драматургические средства.

На уровне формы нециклического произведения многокомпонентный композиционный ритм проявляется в многочастной контрастно-составной форме, что до эпохи романтиков встречалось редко (чаще использовались принципы трех- и двухкомпонентного ритма). Это легко объяснить известной громоздкостью цепи из длительного последования контрастных эпизодов.

В творчестве Листа контрастно-составная форма стала более эластичной и гибкой. Прекрасный пример использования многокомпонентного ритма — Шестая рапсодия.

Кроме того, множественный ритм может быть связан с сюжетно-последовательной программностью. Звенья повествования не обязательно соответствуют моментам программного сюжета, они могут воплощать линию развития единой художественной идеи. Так, в ноктюрне Шопена *op. 15 № 3* возникают четыре раздела *a, b, c, d*. Из них *a* и *c* — два драматургических полюса (ремарки Шопена: «*languido e rubato*» в начале первого и «*religioso*» в начале третьего разделов). Второй раздел (такт 51) — развитие первого, род разработочкой середины, ведущей, однако, не к репризе, а к контрастному тезису (*c*). Четвертый раздел (такт 121) — кода, хотя и примыкающая к *c*, но обобщающая весь путь развития. В результате четыре раздела объединяются по два (*ab, cd*) и возникает сопряжение двух контрастных компонентов:



Итак, множественный ритм сочетается с четным. Основная область применения многокомпонентного ритма — циклическая форма. Отличие между двумя ее

96

разновидностями — сюитной и сонатно-циклической — заключается в драматургических средствах объединения. В сонатно-симфоническом цикле множественный композиционный ритм сочетается с драматургическим на двух уровнях.

Наиболее высокий уровень — единство художественной идеи и обусловленное этим единство драматургического плана, в свою очередь подчиняющего себе движение на более низком уровне (заключается оно в типе последования контрастных частей). В сюитном цикле его единство ограничивается вторым (более низким) уровнем. Распорядок контрастов в данном случае более произволен и более многообразен.

Многокомпонентный композиционный ритм, таким образом, действует в союзе с драматургическим. Но связь этих начал принимает более многообразные и менее строгие формы. Длительность фазы ритма оказывает значительное сопротивление возникновению многофазности.

ОДНОКОМПОНЕНТНЫЙ КОМПОЗИЦИОННЫЙ РИТМ (МОНОРИТМ)

Моноритм — последование вариантов одной и той же темы, ее элементов или комплекса тем. Поэтому данному виду ритма можно дать еще одно наименование — периодический ритм. Его формула: $a_1, a_2, a_3...$ Моноритм в принципе многофазен, одна из важнейших сфер его действия — куплетная, вариационная и вариантная формы. Кроме того, этому виду ритма более, чем другим, свойственно стремление к равнодлительности — этой основе строгого варьирования. Однако допустимо и условное понятие однофазного моноритма — единичное изложение некоего тезиса (*a*). Здесь количество смен «участков действия» равно нулю.

Следует различать простой и сложный виды моноритма. Фаза первого — одночастное построение, то есть тема в ее начальном этапе становления. Уровень же темы создает постоянное

чередование $i : m : t$, которое и образует ритм как последование разнофункциональных внутритематических участков действия (внутритематический ритм).

При сложном моноритме его звено само основано на четном или нечетном ритме формы. Внутренний четный

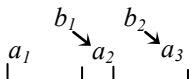
97

ритм легче укладывается в многофазную цепь, компонент которой при этом обладает достаточной завершенностью. Многофазный четный ритм и сложный моноритм этой разновидности — совпадающие явления. При равнодлительности фаз, отсутствии существенных изменений в них целое естественней рассматривать как результат действия сложного моноритма с четным ритмом отдельных фаз.

При неравнодлительности звеньев, существенных изменениях в них целое естественней рассматривать как результат действия многофазного четного ритма.

Моноритм особенно ясен и специфичен в своем равнодлительном варианте.

Нечетный репризный ритм трудней укладывается в фазу моноритма. Ведь многофазный нечетный

ритм возникает на основе формулы: . Это создает инерцию движения, свободную перетекаемость ритмических волн.

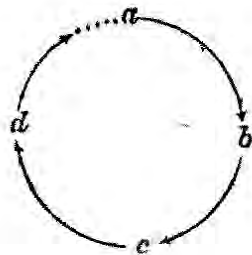
Для того, чтобы нечетный ритм стал компонентом моноритма, необходима грань:  и т. д. Грань эта тормозит движение, ослабляет инерцию формы. Важны здесь и структурные условия.

Грань между фазами легче проходима при более краткой репризе, равной предложению, — иначе говоря, в тех случаях, когда форма звена — простая репризная двухчастная; реприза же, равная периоду, создает большие трудности. Нечетный репризный ритм подчиняется моноритму легче всего в условиях вариантной формы.

Многофазная цепь моноритма допускает столь существенные изменения его компонента ($a_1 a_2, a_3 \dots a_n$), что создаются условия для перехода его на путь множественного ритма, когда $a_n = b$ (особый вид функциональной модуляции). Такого рода процесс типичен для сво-

бодных, жанровых вариаций (но возможен и в строгах¹⁵). Поэтому цикл вариаций, будучи основан на многофазном моноритме, одновременно способен реализовать и закономерности множественного. Чем рельефней последние проявляются, тем явственней сказываются сюитные тенденции, что и сближает два противоположных по генезису вида композиционных форм.

Таким образом, два крайних вида ритма — одно- и многокомпонентный — тяготеют к совмещению своих признаков, что говорит о замкнутости кривой, охватывающей все виды ритмов. В следующей схеме буквы означают: a — моноритм, b — четный ритм, c — нечетный ритм, d — множественный ритм, — линия смыкания крайних точек:



Соответственно оба крайних вида ритма объединяются общей тенденцией к завершению посредством репризы или резкой перемены в последний раз. Во втором из отмеченных принципов, столь важном для процесса формообразования, проявляется общежизненный психологический фактор — исчерпание одного состояния, воплощенного в ряде последовательно изменяющихся модусов и переход или к принципиально новому качеству (новое как знак исчерпанности предшествовавшего развития) или к обобщающему выводу (новое как знак общего результата предшествовавшего развития). Реприза в таком случае — также знак исчерпанности пред-

шествовавшего развития, требующей возврата начального тезиса. Эти общие принципы находят применение именно в зоне возможного смыкания концов цепи (видов ритма). Взаимопроникновение различных видов ритма — существеннейший формообразующий фактор, требующий специального рассмотрения.

¹⁵ Например, в третьей и четвертой вариациях первой части Двенадцатой сонаты Бетховена возникают черты противоположных жанров (траурного шествия и скерцо).

99

СВЯЗЬ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВИДОВ КОМПОЗИЦИОННОГО РИТМА

Рассмотрение и сравнение пяти видов композиционного ритма позволяет установить их основные принципы, связь и форму взаимодействия между ними.

В четном ритме слитность a и b способствует лаконизму и большей простоте развития. Парность создает условия для воплощения свойств многих процессов и явлений. Музыка издавна использует принцип парного сопоставления: запев — припев, песня — танец; темпов: медленно — быстро. Эти противопоставления искони присущи народной музыке. Четный ритм формы квадрата и отвечает глубочайшим нормам музыкального мышления, но сам по себе он не богат возможностями драматургической активности. Посредством его одного очень трудно создать интенсивное сквозное развитие.

Нечетный репризный ритм использует специфически музыкальный фактор объединения — репризу, в результате чего его звено замкнуто, но одновременно благодаря композиционному тяготению способно к более интенсивному драматургическому развитию. В репризе возможны различные трансформации; грань между b_1 и a_2 гибка и не мешает включению середины и репризы в единый процесс развития.

Таким образом, оба типа ритма естественно дополняют друг друга, что способствует их взаимопроникновению.

Так, например, репризная двухчастная форма, будучи проявлением нечетности, вместе с тем двухчастна (то есть четная). Это создает органически присущее ей единство противоположностей. При малых и средних масштабах этой формы мы одновременно воспринимаем и репризность нечетного ритма, и единство четного.

Повторение частей усиливает влияние четности. Это же повторение в простой трехчастной форме привносит «четность» в ее нечетный ритм ¹⁶.

Благодаря частичному смещению признаков четного и нечетного ритмов простая репризная двухчастная и

¹⁶ Э. Праут не случайно в своем учебнике такую форму именует двухчастной.

100

простая трехчастная формы легко переходят друг в друга, что и дало основание ввести термин «простая репризная форма» ¹⁷.

Иной тип взаимодействия двух видов ритма возникает при образовании различных вариантов обеих форм. Преимущество темы крайних разделов трехчастной формы перед темой середины может быть ослаблено посредством включения в код материала b (средней части).

Итоговый результат сочетает особенности a_1 a_2 b_1 нечетного ритма как своей основы и четного как «компенсирующего» дополнения (оно усиливает значение второй темы). Однако в роли b может выступить и момент развития. Поэтому в трехчастных композициях столь распространена тема на материале средней части (отражение середины). При четном тональном соотношении $D—T$ возникают элементы сонатности, повышающие ранг соответствующих форм.

Обратное воздействие нечетного репризного ритма на четный происходит в коде двухчастной формы, использующей материал первой темы (в коде-репризе). Пример — этюд Шопена оп. 25 № 1. По окончании простой безрепризной двухчастной однотемной формы следует тема на материале тематического ядра, внося этим элемент нечетного ритма ¹⁸. Такие репризные дополнения (или коды) возникают при напряженном развитии либо из стремления подчеркнуть

значение начального тезиса, либо в результате инерции движения, неполной его исчерпанности в пределах основной формы (это типично для прелюдий Скрябина).

Особенно ярко проявляется описанный процесс в сонатной форме с развитой кодой, создавая синтез обоих видов ритма (схема: $a_1 b_1 a_2 b_2$). Грань между b_1 и a_2 остается в пределах закономерностей нечетного ритма, а завершение $a_2 b_2$ — в пределах четного.

Драматургическое развитие способно значительно изменить композиционный ритм, органически присущий данной форме.

¹⁷ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 187.

¹⁸ Первая часть — такты 1—16, вторая часть—такты 17—36. Кода — затакт в такте 36 и далее до конца.

101

В первой части Шестой симфонии Чайковского Драматургия уничтожает нечетный ритм сонатной формы и заменяет его двухфазным четным. Схема процесса:

a_1	b_1	a_2	b_2
г. п.	п. п.	разработка + г. п. репризы	п.п. репризы + кода

Это преобразование создало новую композиционную форму, названия которой не существует. В ней совершается подлинное художественное чудо — четность, квадратность формы, точная равнодлительность ее четырех разделов, полная гармоническая завершенность сочетаются с острой конфликтностью, предельно напряженным драматургическим развитием, достигающим катастрофической кульминации. Диалектическое единство противоположностей не только художественно плодотворно — оно одна из причин того, что это произведение принадлежит к числу рубежных, определяющих собой движение музыки на десятилетия вперед.

Триадный ритм благодаря драматургической целенаправленности внутренне наиболее содержателен, богат. Влияние его на два разобранных вида ритма приводит к существенным результатам.

При сквозном развитии репризы может совмещать возврат начального тезиса с его обновлением и синтезом по отношению к первым двум этапам развития. При соотношении: $\frac{\text{продолжение развития}}{\text{реприза}}$ синтез может быть воплощен в коде. При соотношении: $\frac{\text{кода}}{\text{реприза}}$ он может возникнуть и в самой репризе. Гибкость возникающих бифункциональных разделов композиционной формы приводит на практике к неисчерпаемому многообразию вариантов. Несколько примеров пояснят эту мысль.

При совмещении репризы с продолжающейся разработкой задача создания синтеза (последнего звена триадного ритма) возлагается на коду (пример — первая часть Седьмой симфонии Шостаковича). Тогда образуется развитие, сочетающее нечетный и триадный ритмы по схеме:

102

Этапы нечетного ритма	a_1 эксп.	b_1 эпизод на- шествия	разр.	a_2 реприза кода
Этапы триадного ритма	a тези с	b_1 антитезис	b_2	c синтез

В первой части Четвертой симфонии Шумана в сонатной форме отсутствует реприза, взамен следует синтетическая кода-реприза. В ее экспозиции нет тематического контраста. Возникает триадный ритм, редкий для формы как целого:

Экспозиция	Разработка	Кода
Тема А (г. п.) и ее развитие	Продолжение этого развития Эпизоды	Двойной синтез: тема А + тема С, подчиненные

	<i>B</i> — марш и <i>C</i> — песня	жанру темы <i>B</i> (маршу)
<i>Тезис</i>	<i>Рассредоточенные элементы антитезиса</i>	<i>Синтез</i>

Триадный ритм на уровне формы в целом сочетается с моноритмом на уровне части формы — непрерывным варьированием начальной темы. Одна из конструктивных идей данного произведения — преодоление репризы.

При интенсивном драматургическом развитии, связанном с трехкомпонентным (нечетным) ритмом, возможна ситуация, при которой момент завершения, не вызывая к жизни новой темы, не является и репризой; он представляет собой изложение обобщенного тематического материала, либо использующего обороты главной темы, либо создающего новые, но по образному характеру близкие ей. В этих случаях завершение фазы посредством коды, репризы-коды или коды-репризы привносит в репризный ритм свойства триадного. Последние действуют тем сильнее, чем значительней тематический материал коды отличается от начального. Данная ситуация, возникающая преимущественно в романтической музыке XIX века, осуществляется в каждом отдельном случае по-своему. Но при этом все же индивидуальность творческого решения становится типичным явлением, требующим соответствующего понятия и термина. Такое сочетание репризного и триадного видов ритма можно определить как трехкомпонентный (нечетный) синтетический ритм.

103

Переход от норм нечетного репризного ритма к нормам триадного в целом — существенная тенденция музыки XX века. Например, реприза как таковая исчезает в сонатных частях симфоний Онеггера.

Для симфоний Онеггера типично проникновение разработочности во все разделы сонатной формы. Например, в первой части «Литургической симфонии» (Третьей) и в финале Пятой симфонии внедрение разработочности превращает сонатную форму в непрерывное разработочное развертывание. На его фоне возникают, как эпизоды в разработке, темы бывших главной и побочной партий. В итоге и реприза — лишь особо организованный этап той же разработки. В этих условиях завершение естественно осуществляется методом перемены в последний раз — появлением принципиально нового тематизма, который своим складом, жанром резко контрастирует предшествующему развитию.

Сонатная форма у Шостаковича подчиняется драматургической триаде «созерцание — действие — осмысление», что значительно влияет на репризную нечетность ритма: первый член триады («созерцание») проецируется на экспозицию, второй («действие») — на разработку и сжатую главную партию репризы, а третий («осмысление») создает из второй половины репризы и коды один большой раздел — коду в широком смысле слова («драматургическую коду»). В результате нечетный репризный ритм в значительной мере подчиняется триадному, что приводит к модификации сонатной формы.

Множественный ритм, воплощаясь в цикле, тяготеет, как было отмечено, к укрупнению звеньев, проявляет черты четного и триадного ритмов. В тех случаях, когда соната состоит из двух или трех частей, один из этих видов ритма доминирует. Драматургия в циклической форме играет ведущую роль, и множественный композиционный ритм перерастает в драматургический ритм с определенными функциями частей. В пределе возможно сочетание в симфонии или сонате нескольких видов

ритма.

Художественная суть моноритма заключается в подчеркивании объективного начала — повторения а неизбежны, неотвратимы. Но моноритм влечет и к бесконечности, внутренней бесконфликтности. Это преодолевается посредством включения элемента нечетного ритма — создания ладового контраста в центре формы. Индивидуализированное завершение вносит элементы триадного ритма.

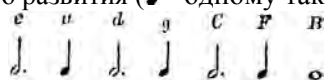
104

РИТМ ОТДЕЛЬНЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ

КОМПОЗИЦИОННОГО РИТМА

Особую роль играет ритм отдельного выразительного средства, выделенного из общего контекста. Отметим несколько частных случаев.

Тональные секвенции, перемещения, сопоставления, подчиняясь какому-либо из видов композиционного ритма или их сочетания, в определенных условиях становятся важнейшим формообразующим и выразительным фактором, создающим особый эстетический эффект. Например, с такта 15 разработки первой части симфонии g-moll Моцарта возникает тональное последование по квинтовому кругу на основе сочетания четного ритма и моноритма. Если тональности e, d, C, B реализованы как опорные (тяжелые), то тональности a, g, F — как проходящие (легкие). В итоге возникает следующий ритм тонального развития (♩ = одному такту):



Начиная с B-dur рождается новая цепь с иным ритмом.

Аналогичные примеры можно найти почти во всех значительных произведениях великих мастеров. Переключки голосов, регистров, смены типов фактуры, подчиняясь определенному порядку, также создают один из видов ритма формы или их сочетание.

В главной теме финала той же симфонии Моцарта складывается очень выразительный четный ритм громкостей динамики *p—f* (в сочетании со средствами оркестровки). Отметим также излюбленный прием Чайковского — четный ритм в переключке струнных и деревянных духовых. Ритм отдельного выразительного средства — добавочный участник общего процесса формообразования, способный выделить, подчеркнуть отдельные его моменты.

В первой части Первой фортепианной сонаты Шумана непрерывное беспокойное движение шестнадцатыми сменяется в завершающем разделе экспозиции (а далее и репризы) противоположной по ритму и фактуре по-

105

бочно-заключительной партией. Ее спокойное аккордовое движение восьмыми, контрастируя предшествующему развитию, одновременно подводит итог ранее высказанному. Соотношение двух ладотональных позиций создает особый эффект. Просветленности в завершении экспозиции (A-dur) отвечает омраченность в аналогичном моменте репризы (fis-moll). Это соотношение не только подчеркивает «сонатную рифму», создает архитектурную арку, способствующую цельности формы, но и становится красивейшим драматургическим приемом, воплощающим существенную сторону художественной идеи этого прекрасного произведения.

В «Сонате-воспоминании» Метнера ритм трех проведений темы вступления (в начале сонаты, в завершении экспозиции и в конце коды) не только цементирует форму, но также создает значительный по глубине и красоте художественный эффект. Этот прием еще осуществил Лист в сонате h-moll. А какая сила эстетического воздействия заключена уже только в одном выразительном приеме — неоднократном проведении главной темы Девятой сонаты Скрябина: в первых тактах сочинения, в начале связующей партии, разработки, наконец после напряженного развития, кульминации и спада в самом конце произведения! Ритмические соотношения создают прогрессию: 10—52—144 тактов. Последовательное «раздвижение» временного диапазона усиливает выразительное воздействие этой таинственно, вопрошающей музыки.

Множество аналогичных примеров демонстрирует добавочное воздействие ритма отдельных выразительных средств, достигающего в ряде случаев до значения композиционного ритма.

Ритм музыкальной формы в целом, объединяя в своем действии ритм всех выразительных средств, — один из важнейших факторов имманентной музыкальной красоты. Его восприятие создает чувство текущего времени, возникает иллюзия его упругости, наполненности: движение формы словно измеряется расставленными в том или ином порядке музыкальными вехами. Их смены — то строго равнодлительные, то беспокойно неравномерные, то причудливо-капризные, то величаво-торжественные — создают в свою очередь художественно оправданное чувство власти человека над временем. В силу этого

106

музыкальную форму можно определить как измерение времени посредством интонационных сопряжений. Собранное, организованное, подчиненное воле композитора время неминуемо создает эффект прекрасного.

Когда же это прекрасное наполняется изнутри воздействием художественной идеи, затрагивающей наш внутренний мир, наши эмоции, наш интеллект, оно обретает свое второе дыхание.

Одна из основ имманентной музыкальной красоты — это красота ритмически организованной музыкальной формы. Способность распознать ее в сложном спектре нашего восприятия углубляет понимание искусства, обостряет эмоциональное и интеллектуальное наслаждение им и в конечном счете усиливает его воздействие.

Такова эстетическая функция ритма музыкальной формы.

Глава четвертая

ПРОЦЕСС ТЕМООБРАЗОВАНИЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕМА. ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ

Предварительное определение музыкальной темы было дано в первой главе. Оно отвечало проблеме, в ней поставленной. Теперь необходимо рассмотреть данное понятие более углубленно.

Музыкальная тема, действительно, возникает ради воплощения посредством определенного интонационного комплекса существенных сторон музыкального образа или, иными словами, ради звуковой материализации некоего образно-смыслового тезиса. Но, будучи создана, она (тема) становится самостоятельной, имманентной интонационной данностью, своего рода отграниченным в звуковом поле (пространстве) организмом, жизнь которого во взаимодействии с другими организмами (темами) определяет жизнь музыкального произведения в целом.

При столь определенной генетической связи темы с породившим ее образом сама она в предметно-интона-

107

ционном аспекте, как известно, не стабильна. Встает вопрос: какова судьба первоначального образного смысла при всех модификациях темы в процессе музыкального становления? Ответить на этот вопрос можно только исходя из диалектического единства принципов сохранения и изменения. При модификации темы мы ее узнаем, и если она вначале фиксируется в нашем сознании как некая тема a , то при ее изменениях мы воспринимаем возникающие варианты не как иные темы, а как ту же тему a , но выступающую в новых модусах (это отмечается в схемах посредством числовых индексов: $a_1 a_2 \dots a_n$). Иными словами, при всех модификациях (что отвечает принципу изменения), связанных с нарушением ее первоначального образного смысла, тема остается сама собой (что отвечает принципу сохранения). Конечно, при этом для каждой темы существует мера возможных изменений, выход за пределы которой создает или принципиально новый ее вариант, или даже новую тему.

Неизменяемая сущность темы (ее константа) есть проявление самостоятельности структуры как таковой, ее же изменяемость (способность к возникновению модусов) есть проявление первичности функции. Ведь жизнь музыки, ее внутренняя духовная сущность (то, что составляет ее подлинную цель) связана именно с постоянной изменчивостью интонационного процесса.

Предлагаемая нами трактовка находит подтверждение в учении о константности музыкального восприятия. Так, Е. Назайкинский пишет: «Факт константности восприятия является чрезвычайно важным с точки зрения материалистической теории отражения. Константность есть результат приспособления психики к связанным с фундаментальными законами природы принципам сохранения, частным проявлением которых оказывается такое объективное свойство предметов и процессов, как относительное постоянство некоторых существенных

характеристик их структуры»¹. Таким образом, тема константна именно как определенная структура.

Воплощение образного смыслового тезиса есть основная, изначальная функция темы, а сама тема — материализованная структура данной функции. Но поскольку образ — элемент подвижной системы, находящейся в непрерывном развитии, то функция темы не

¹Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки.— В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2. М., 1973, с. 60.

108

может ограничиться объективацией одного, зафиксированного во временной замкнутости образного модуса. Она призвана воплотить линию развития не только в его собственных внутренних пределах, но и на уровне целостного музыкального организма. Поэтому тема и становится исходным и ведущим источником музыкального развития.

В первой главе было отмечено, что на уровне темы и функционально подобных ей построений процесс реализации принципа связи элементов системы (движение от функции к структуре) представляет собой момент материализации идеального феномена. Все более глубокие уровни не обладают материализованной структурой. По этой причине исследуемый уровень особенно важен. Здесь происходит «расщепление» единства функции и структуры на два ряда — драматургический и композиционный. Развитие в обоих направлениях подчиняется сформулированным в первой и второй главах закономерностям. Так возникают драматургические и композиционные функции, действующие в широком диапазоне — от уровня тематического ядра и темы до формы целого произведения. Следовательно, тема представляет собой и композиционную единицу, и один из возможных драматургических элементов. Ее структура весьма многообразна, историко-стилистически и жанрово подвижна, переменчива.

Существующие в настоящее время определения темы как комплекса индивидуализированных и четко откристиализованных интонаций² действуют лишь в определенных исторических и стилистических границах. Но при любой структуре тема является основным элементом композиции музыкального произведения, важнейшим ее уровнем. Изменения темы могут не менять ее композиционной функции, а если они и меняют, то только в логически-композиционном отношении (смена устойчивого ее положения неустойчивым). Внутренняя же ее образно-смысловая сущность — один из важнейших драматургических элементов, моментов времени музыкального произведения. Каждая модификация те-

²См.: Способин И. Музыкальная форма, с. 13; Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 116; Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 493.

109

мы неизбежно в той или иной степени и форме меняет ее драматургическую функцию.

Таким образом, музыкальная тема зиждется на диалектическом единстве принципов сохранения и изменения и тесно связанном с ним единстве драматургических и композиционных функций. Поэтому тема обладает и своей драматургией, и своей композицией.

Каково же в конечном счете соотношение образа и темы? Путь от первого ко второй генетически первичен и отвечает ведущей тенденции формообразования. Но возможна и сопутствующая контртенденция. Например, в полифонических произведениях тема может быть «выведена» посредством определенного технического приема. Так создаются вторая тема двойной фуги, темы в обращении, увеличении и т. д. Известны темы-символы — некие конструктивные построения, образованные из буквенных обозначений звуков: *BACH*, *As—C—H* и *D—Es—C—H*. Технологическая работа при создании темы играет свою роль и тогда, когда тема возникает интуитивно, как бы «изнутри» — ведь композитор неизбежно много и тщательно работает над деталями ее интонационного рельефа.

Кроме того, при мотивной работе (варьирование темы, ее дробление на отдельные звенья, тональные перемещения звеньев, контрапунктические перестановки и т. д.) тема используется именно как чисто музыкальный феномен, как «интонационное тело» вне обязательной прямой зависимости от начального, породившего ее образно-смыслового тезиса. Ее первичная структурная форма становится точкой формообразующего процесса, выразительное значение которого определяется драматургией сочинения.

Конечно, «обратный» путь мог возникнуть лишь тогда, когда прямой путь укрепился в композиторском опыте. И все же его роль достаточно велика. Можно с этой точки зрения построить особую классификацию тем. Первый, основной тип (большинство образцов) связан с прямым путем создания темы, второй — с «обратным» путем³.

³ Речь идет о классических, в широком смысле слова, образцах. Баланс в соотношении данных двух тенденций в значительной степени связан с эстетико-стилистическими предпосылками.

110

При единстве эмоционального и интеллектуального начала музыки второе в известной мере тяготеет к «обратному» пути. Поэтому возможна и другая классификация тем. Одни из них существуют как полноценный художественный феномен: заключают в себе свой образно-смысловой микромир — этап в создании макромира музыкального произведения — и одновременно выполняют функцию начального импульса (первая тема симфонии g-moll Моцарта). Другие не обладают столь развернутой образно-смысловой сущностью, представляя собою некую сжатую интонационную формулу, в которой, однако, заключены богатые потенциальные возможности; в процессе их реализации и возникает музыкальный образ. Такие темы с особой силой выполняют функцию начального импульса (ядро темы финала симфонии Моцарта «Юпитер»).

Хотя четкой грани между двумя этими видами тем нет, существует определенная стилистически-образная, жанровая сфера, к которой тяготеет тот или иной вид. Так, краткие темы-формулы нередки в полифонии, в фугах Баха — в них заключено как бы до предела концентрированное образное содержание (например, тема фуги cis-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира»). В XX веке роль такого рода тем сильно возрастает.

Не следует, однако, считать, что «обратный» путь эстетически менее ценен, чем прямой: воплощение интеллектуального начала, оплодотворенного глубоким чувством, создание тематических формул, обладающих значительным интонационно-образным «зарядом» — одна из великих традиций музыкального творчества. «Искусство фуги» Баха — существеннейшая веха на пути ее исторического развития.

В некоторых направлениях музыки XX века композитор, создавая основу темы и ее развития, подчас исходит из отвлеченного тезиса, математической формулы и т. д. Если это идет из глубин творческого мышления, исходит из интуиции, а не из чисто умозрительного расчета, и «звучит» в сознании композитора, то такую инициативу нельзя считать формалистической. В математической формуле тоже есть свой художественный смысл, а наша эпоха богата связями между наукой и искусством.

111

Итак, тема обладает двумя одновременно существующими и взаимопроникающими началами — композиционным и драматургическим. Первое из них определяет ее внешний облик, узнаваемый при его изменениях. В этом смысле тема константна. Второе, драматургическое начало определяет внутреннее, существенное, образно-смысловое содержание темы, меняющееся соответственно композиционным модификациям, благодаря чему тема — один из драматургических элементов. В этом смысле тема неконстантна. Следует учесть, что, несмотря на изменения внутреннего смысла темы в новых модусах, не теряется некая родственная связь с ее начальным образным значением. Проблема эта сложна, требует особого изучения и не допускает упрощенного решения.

При рассмотрении условий существования темы в историко-стилевых границах данного исследования выясняется, что оба начала — композиционное и драматургическое — в своем диалектическом единстве определяют подвижность темы как определенного уровня в процессе формообразования. Принцип функционального подобия приводит к пониманию темы как процесса. Сформулированное Асафьевым понятие «форма как процесс» вполне может быть применено к любому композиционному уровню, в том числе и к теме. Процесс формообразования принимает модус темообразования.

Двуединое начало, лежащее в основе темы, дает основание различать композиционное и драматургическое движение функций в пределах темы. Отделить обе стороны единого процесса не всегда возможно. Поэтому в дальнейшем изложении будет либо выделяться одна из этих двух

сторон, либо они обе будут рассматриваться в своей неразрывной слитности.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ТЕМЕ

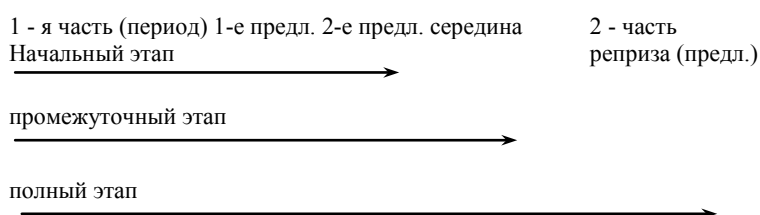
Композиционная процессуальность темы проявляется в двух аспектах.

Во-первых, тема при своем изложении проходит последовательно ряд этапов становления. Известно, что в музыке гомофонного склада она может быть написана

112

в форме и периода, и предложения, и в одной из простых форм. В тех случаях, когда форма темы — предложение, ее изложение ограничивается одним этапом становления. В периоде, состоящем из двух предложений, возникает два этапа, а в простых формах их количество может доходить до трех.

Тема вариаций первой части Двенадцатой сонаты Бетховена написана в репризной двухчастной форме. Схема ее становления по этапам такова:



Предлагаемые обозначения этапов зависят от контекста. В случаях, когда тема по композиционной структуре — либо предложение, либо неделимый период, начальный этап по существу становится полным, но таковым же может стать и промежуточный. Важно определить динамику структурного становления темы — каждый последующий этап вносит что-либо новое в то, что было достигнуто в предыдущем. Второе предложение повторяет первое с той или иной степенью обновления или его продолжает. Особенно значителен рост темы, когда она выходит за пределы периода.

Кроме этого первого композиционного аспекта тематической процессуальности, столь важного для создания картины внутритематического становления, существует второй. Он заключается в движении трех функций $i: m: t$, в их смене, совмещении и переключении. Асафьевская триада, однако, ни в коем случае не должна пониматься как некий четко расчлененный на три момента процесс. Ее члены — понятия не структурные, а функциональные⁴. Структурная расчлененность

⁴ Б. Асафьев пишет: «Голчок не есть резко ограниченная интонация, а функция тона или ряда тонов (звукосопрежений), детерминирующих себя в данном становлении в качестве первостимулов движения» (см.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 61).

113

между ними возможна, но необязательна. Поэтому существуют четыре вида структурных соотношений в пределах разбираемой триады: 1) $i m t$, 2) $i mt$, 3) $im t$, 4) imt . (Примеры на уровне темы: 1) Бетховен. Первая соната, первая часть, главная партия; 2) там же, вторая часть, первая тема, начальное предложение: i — первый двутакт, ядро; второй двутакт — продолжение и завершение; 3) Шопен. Этюд ор. 25 №7, второе предложение; в нем t — структурно оформленное построение, добавочный тематический импульс, «тема в теме»; 4) Бетховен. Шестая соната, вторая часть, начальный период.)

Итак, в музыке не всегда можно и нужно отделять один функциональный момент от другого. Важно понять направление развития и, учитывая моменты переключения и отключения функций, воспринимать композиционную форму как результат постоянного их движения.

Существование одного (минимальный случай), двух или трех (максимальный случай) этапов зависит, как было сказано, от контекста. Но поскольку структура обладает относительной

самостоятельностью, то оба этапа, образующие начальный период (одночастное построение), объединяются. Вследствие этого необходимо различать в максимальных случаях два тура становления темы. Период — это первый тур, а простая форма (в тех случаях, когда она возникает) — второй тур. В нем функции *mt* образуют развитие и завершение в масштабе простой двух- и трехчастной формы. Два их варианта — простая репризная двухчастная и простая трехчастная форма, как это ясно из первой главы, функционально подобны друг другу. Оба тура развития и завершения создают полное изложение темы в рамках простой формы.

О первом туре С. Скребков пишет: «Таким образом, в пределах данной... темы мы наблюдаем первоначальное изложение тематического материала, затем его повторение, измененное повторение, появление нового... и завершение темы — таков в общих чертах процесс развития, происходящий внутри темы»⁵.

Первый тур развития можно определить как в н у тритематический (Ю. Тюлин называет его «экспо-

⁵ Скребков С. Анализ музыкальных произведений, с. 24.

114

зиционным»⁶), второй тур, соответственно, — как первичный тематический («продолженный», по Тюлину⁷).

Полный этап изложения с его двумя турами венчает процесс становления темы как таковой. За ее пределами (в связках, новых серединах, разработке и т. д.) возникает собственно тематическое развитие, которое может заключать в себе и репризные воспроизведения темы (также и в новых модусах). При окончании произведения развитие темы завершается полностью, и в итоге образуется этап ее исчерпывающего изложения.

Полное представление о тематическом процессе нельзя составить только из описанных выше общих положений. Для окончательного решения необходимо учитывать тематический профиль музыкального произведения. Надо отличать три возможных случая:

1. Музыкальное произведение однотемно и написано в одночастной форме (в форме периода).
2. Музыкальное произведение однотемно и написано в простой двух- или трехчастной форме.
3. Музыкальное произведение двух- или многотемно.

В первом случае понятие «тема», казалось бы, становится условным, так как оно может иметь смысл только тогда, когда имеется, помимо темы, и «не тема». Однако понимание функциональной основы темообразования разрешает это противоречие. Начальный этап становления (первое предложение) выполняет здесь функцию полного этапа становления темы (то есть темы в собственном смысле слова), а первый тур (период) — функцию исчерпывающего изложения. Внутритематическое развитие во втором предложении превращается в собственно тематическое, а период в целом становится формой законченного произведения и поэтому может заключать в себе «отклонение» в срединные разделы простых форм (прелюдия Шопена № 6; см. анализ в двенадцатой главе).

Во втором случае темой в собственном смысле слова следует называть ее первый тур становления (период) — полный этап ее изложения. Исчерпывающим же

⁸ «Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина, с. 29.

⁷ Там же.

115

этапом становится соответственно музыкальное произведение в целом.

В третьем случае структурные грани каждой из тем выясняются по контексту.

Какова бы ни была структура темы, она является, по выражению Б. Асафьева, «действующей силой» в процессе становления композиционной формы, которую мы и определили как ритмически организованный процесс тематических сопоставлений и тематического развития. Поэтому внутритематическое развитие, образующее тему, с одной стороны, и дальнейшее ее развитие с другой, — процессы функционально подобные, но разного радиуса действия. Процесс становления темы (микромир) воспроизводится в процессе становления музыкального произведения (макромир), тип темы воздействует на тип формы.

ТЕМАТИЧЕСКОЕ ЯДРО

После установления основных композиционных принципов темообразования необходимо более детально исследовать тематическое ядро (начальный импульс становления темы-процесса) и его соотношение с темой как целостным построением. Уже здесь обнаруживается драматургическая процессуальность темы как внутренняя сущность процессуальности композиционной.

Тематическое ядро — начальная часть темы, обладающая определенной образной характерностью. При ее восприятии в нашем сознании возникает предсказание и о характере темы в целом. В процессе внутри-тематического развития оно может как оправдаться (ведущая тенденция), так и не оправдаться (сопутствующая тенденция). Выбор из этих двух возможностей определяется художественной идеей, музыкальным образом, воплощаемым в теме, ее драматургией. Например, начальный двутакт Первой сонаты Бетховена — ядро темы главной партии. Его характер определяет собой и образный строй темы в целом. Предсказываемое оправдывается, что полностью отвечает творческим намерениям Бетховена в этом произведении с единой, устремленной вперед драматургией.

Наоборот, характер первого мотива Восемнадцатой сонаты Бетховена не оправдывается в дальнейшем внут-

116

ритематическом развитии: серьезно вопрошающий оборот ядра и его развитие неожиданно завершается мотивом шаловливо-скерцозного склада. Но именно это и становится образной константной основой не только первой части, но и сонаты как цикла.

Структура же ядра может быть самой различной, и определение его границ возможно только в контексте темы в целом.

Один из самых распространенных функциональных планов темы — повторение ядра, точное или, чаще, вариантное. Причин тому несколько. Повторение на всех уровнях развития укрепляет целостность того, что повторяется (ядра, темы-периода, сонатной экспозиции). Повторение содействует структурной расчлененности и несколько противостоит непрерывности⁸. Повторение, способствуя запоминанию, одновременно представляет собой первую ступень развития. Даже при точном повторении второе воспроизведение любого построения, в том числе и ядра, создает эффект подтверждения ранее сказанного и воспринимается иначе, чем в первый раз.

Индексом повторяемого (точно или вариантно) ядра должен служить знак \underline{m} ⁹, но поскольку ядро и его повторение воспринимаются как одно целое, данный индекс следует объединить с i — \underline{im} . Это построение образует внутритематический экспозиционный раздел, за которым следует развивающийся.

Повторение ядра служит хорошим ориентиром при определении его границ. Многотемная побочная партия первой части сонаты h-moll Шопена — длительно распеваемая мелодия. Секвентное повторение начального четырехтакта доказывает, что именно он — ядро. Но здесь само ядро уже состоит из двутактного импульса и стадии mt .

⁸ В учебнике Л. Мазеля и В. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений» (с. 475—483) подробно разбирается и точно определяется роль начальной периодичности и выясняются методы ее преодоления, создающие необходимый уровень непрерывности развития. Идеи, развиваемые на указанных страницах, принадлежат Л. Мазелю и были им сформулированы в его исследовании (докторской диссертации) «Основные принципы мелодической структуры гомофонной темы» (1940, рукопись).

⁹ Нельзя обозначать ядро как i , а его повторение как i_1 . Напоминаем: i , m , t — категории функциональные, а не структурные. Импульс может быть только однократным.

117

Анализ мелодического развития внутри ядра может доказать, что события, происходящие на функциональном уровне ядра, воспроизводятся в новом структурном облике на уровне первой темы, а далее в еще новом варианте на уровне побочной партии в целом.

Таким образом, можно различать ядро, равное начальному импульсу (простое ядро), и ядро,

закрывающее внутри себя этапы (сложное ядро). Однако повторение ядра нельзя считать обязательным — оно может непосредственно переходить в стадию развития. В этих случаях грань становится более условной (Бетховен. Двенадцатая соната, первая часть, тема вариаций; во второй части симфонии g-moll Моцарта вслед за четырехтактным ядром следуют три добавочных тематических импульса — см. пример 4).

Развитие в пределах и сложного ядра, и темы осуществляет единство принципов уподобления и обновления. Но последний фактор (обновление) заключает, как было сказано, зерно контраста. Поэтому чрезвычайно важную роль играет проблема контраста как внутри ядра, так и внутри темы.

Начнем с ядра. Классическая контрастная тема состоит в ряде случаев из повторенного сопоставления

двух элементов по схеме: $a_1b_1a_2b_2$. Что в этих условиях считать ядром? Вопрос решается чисто логически: ядром надо считать повторяемое построение. Поэтому элемент b выступает в роли добавочного тематического импульса внутри ядра. Само же сопоставление может выполнять различные композиционные функции. В теме главной партии финала симфонии g-moll Моцарта это период, промежуточный этап изложения темы. В главной партии первой части Пятой сонаты Бетховена это отмеченный выше экспозиционный раздел темы, за которым следует собственно развивающийся. В финале симфонии Моцарта экспозиционный раздел совпадает с периодом, поэтому собственно развитие распространяется на третью четверть двухчастной формы, а завершение — на ее репризу.

Данное сопоставление демонстрирует гибкость соотношения между функциональным планом и структурным его решением. Само же это соотношение играет большую роль — оно служит показателем плотности музыкальной формы.

118

Соотношение между ядром и темой в целом может принимать самые различные формы и в ряде случаев создавать необычные, почти парадоксальные комбинации. Анализ начальной темы второй части симфонии g-moll Моцарта выявляет существование особого промежуточного функционального образования между ядром и темой:

4

The image shows a musical score for the beginning of the second movement of Mozart's Symphony in G minor, Op. 31, No. 2. The score is for 2 Cori in E-flat, Violins I and II, Viola, and Basses. The tempo is Andante. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score shows the first four measures of the music. The Violin I part starts with a piano (p) dynamic. The Viola part has a trill (tr) in the third measure. The Basses part also starts with a piano (p) dynamic.



119

Четырехтактное ядро включает в себе импульс (квартовый восходящий ямбический мотив с репетицией звука, падающего на сильную долю, — своего рода «ядро в ядре»), его имитационное развитие и завершение в виде добавочного тематического импульса — нового мотива, в котором полифоническая фактура сменяется гомофонной и возникает пунктирный ритм. Весь четырехтакт, обладая функциональным планом темы с контрастирующим завершением, является все же сложным ядром, однако более высокого ранга, чем обычно. Так и образуется построение, по своей функции промежуточное между нормативным ядром и темой. Дальнейшее продолжающее внутритематическое развитие заключается в последовательном проведении двух добавочных тематических импульсов в стадии развития (такты 5 и 7) и одного добавочного тематического импульса в стадии завершения (такт 8). Последний корреспондирует с завершающим мотивом ядра.

Можно предположить, что в каком-то отношении разбираемая тема функционально подобна сонатной экспозиции. Ядро при этом соответствует главной партии, зона развития — побочной, а завершение — заключительной партии. И притом все рассмотренное построение представляет собой первое предложение. Весь период же в этом случае может восприниматься как функционально подобный сонатной форме без разработки. Структурный уровень не дает условий для соответствующего тонального развития, поэтому «сонатная форма» спроецирована на период лишь своим тематическим планом. Если эти аналогии и условны, то данный анализ во всяком случае показывает, насколько велика плотность формы этой замечательной темы Моцарта!

С этим связана и интенсивность драматургического развития. При общем для всей темы эмоциональном тоне в ней возникают тончайшие переливы оттенков выразительности. Менуэтное движение с постепенно возрастающим числом голосов в ядре сменяется ариозным моментом (первый добавочный тематический импульс), а далее новой, диалогической формой менуэтности (второй добавочный тематический импульс). Возникают аналогии с отдельными моментами оперного действия. В этом случае обобщенное завершение (третий добавочный тематический импульс) создает возможную ассоциа-

120

цию с «дуэтом согласия». Даже ритм выступающих голосов с их интонационным содержанием несет на себе «следы» своего рода «оперной драматургичности», однако полностью освобожденные от всякой конкретности и принимающие форму глубоко личного, задушевного высказывания. К разбираемой теме можно отнести слова И.Ф. Рохлица, приведенные Г. Чичериным в его книге о Моцарте: «...В данном случае получилось единое целое, полное слияние различий, и в этом... одна из глубочайших особенностей Моцарта»¹⁰.

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В ТЕМЕ

Вернемся к упомянутой выше начальной теме Восемнадцатой сонаты Бетховена. Степень обновления в стадии ее завершения столь принципиально существенна, что это обновление можно считать контрастом. Завершение, таким образом, представляет собой добавочный тематический импульс.

К сказанному следует добавить, что добавочный тематический импульс возникает не только в форме новых индивидуализированных интонаций — им можно считать и комплекс общих форм движения, при условии, что их формула создает контраст с предшествующим. Завершение в разбираемой теме — общий группетный оборот. Появись он в конце темы, состоящей из сходных интонаций, его нельзя было бы считать добавочным тематическим импульсом. Но здесь данная фигура выполняет именно эту функцию.

Другой пример такого рода неиндивидуализированного добавочного тематического импульса, завершающего тему, — пассаж шестнадцатыми в главной партии «Аппассионаты».

В обоих случаях добавочный тематический импульс возникает внезапно, путем взрыва, резкого перелома. Это черта стиля Бетховена, обусловленная типичной для него триадной драматургией.

В других случаях добавочный тематический импульс в стадии завершения может быть интонационно подготовлен. Так бывает у Шопена (например, в прелюдии № 6 в верхнем голосе появляется новая фраза, завершающая первое предложение).

¹⁰ См.: Чичерин Г. Моцарт. Л., 1970, с. 127.

121

Возникновение добавочного тематического импульса в стадии завершения демонстрировалось на примере темы медленной части симфонии Моцарта. Одна из драматургических особенностей стиля этого композитора — тенденция к рождению контрастирующих по выразительности интонаций, плавно и постепенно проникающих в процесс внутритематического развития и раскрывающих многоплановую эмоционально-смысловую образную полифоничность¹¹. У Бетховена же смены типов выразительности, как это было уже отмечено, подчиняются четкому драматургически-композиционному ритму. В музыке Моцарта в целом отсутствуют такие определенные формы — это неуловимо тонкий процесс перерастания, перетекания одного в другое, контрастных наплывов. В некоторых случаях данное свойство музыкального мышления композитора проявляется особенно наглядно. В следующем примере приводится тема главной партии второй части сонаты Моцарта для скрипки и фортепиано (К. 526):

5

Andante ♩ = 48

p dolce

p dolce ma sonore



¹¹ Об амбивалентности музыкального мышления Моцарта, противоречивости и многоплановости воплощаемого мира пишет Г. Чичерин в книге «Моцарт».

122

Ядро темы (такты 1—2) — диалог двух инструментов. На объективное мерное движение в партии фортепиано во втором такте накладывается реплика скрипки, носящая более личный характер. Типичный для классицистского стиля контраст двух элементов смягчен благодаря непрерывному звучанию первого, определяющего общий величаво-спокойный характер музыки. Однако в движении первого элемента все же проявляются глубинные фактурные связи с восходящим ходом по звукам тонического трезвучия, во втором более явно обозначается обычный «ответ» — секундовое нисходящее движение. Ядро темы и его повторение образуют первое предложение. Образный строй его вполне ясен. Но «предсказание» характера темы в целом не оправдывается, и во втором предложении возникает постепенно наплывающая контрастирующая выразительность, происходит своего рода драматургическая модуляция посредством общего интонационного оборота — мотива пятого такта. В нем диалог кончается, а с шестого такта мелодия скрипки в унисон с мелодией фортепиано обнажает скрытую ранее скорбность, которая воплощается в страстном устремлении к драматической кульминации (звук *b* при ремарке *f*). Спад в последнем такте (*p*) создает новый оттенок выразитель-

123

ности, новый момент времени — в завершении темы слышится горестное сознание неотвратимости происходящего. Не протест, как это будет позже у Бетховена, а чувство мудрого

преклонения перед объективной вневличной силой бытия венчает драматургическое развитие этой темы, столь поразительной по красоте и духовной озаренности. Все в ней специфично для Моцарта, и она может служить своего рода эмблемой одной из существенных сторон его стиля.

Детальный анализ устанавливает особую роль шестого такта в его отличии от пятого. Ведь именно шестой такт — общее интонационное зерно в драматургической модуляции. Его начало (точка золотого сечения периода) озаменовано первым «Сигналом» наступающих перемен — звуками gis (вместо g) в басу и d^2 в мелодии скрипки, начальным тоном ее мелодического восхождения. Голосоведение в шестом такте образует хроматические линии, переключающие движение в одноименный минор. Следует пристально вслушаться в движение двух крайних голосов партии фортепиано — в них спроецирован переход к контрастирующей выразительности. Мелодия в седьмом такте — важнейший момент времени: ход мелодии $es^2—fis^2—g^2—b^2$ воплощает драматургический антитезис (по отношению к первому четырехтакту). Последний же такт — вывод, осуществленный в той особой моцартовской форме выражения, которая в чем-то родственна Баху. Вспомним завершение его прелюдии b -moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира»: после остановки на плотном фактурном массиве — многоголосном уменьшенном вводном септаккорде с ферматой и затем паузой — тихо звучат в прозрачном четырехголосии «заключительные слова». Здесь удивительно красиво выделяется резюмирующий ход тенорового голоса во втором от конца такте. Аналогичен этому по своей выразительной сущности и последний интонационный ход мелодии в теме Моцарта при внезапном динамическом спаде (p) и общем ее нисхождении...

СЛОЖНАЯ СОСТАВНАЯ ТЕМА. ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС

Соотношение контрастных элементов в теме (вид контраста между ними) бывает различным. Однако возможно сформулировать общий принцип в распределении

124

контрастов. Формуле $a_1b_1a_2b_2$ можно противопоставить формулу, в основе которой лежит поочередное экспонирование элементов a_1 и b_1 : a_1b_1 , $a_1b_1b_2$, $a_1a_2b_1b_2$ и т. д. В этом случае второй из них уже не может быть включен в состав ядра, а должен трактоваться как добавочный тематический импульс в зоне внутритематического развития. Само же соотношение между a и b допускает множество различных вариантов.

В теме главной партии первой части Четвертой сонаты Бетховена первый элемент a (первый четырехтакт) заключает в себе признаки вступительного построения, а второй — b — приобретает свойства основного. Но одновременно с этим активная энергия, присущая элементу a , наделяет его функцией начального импульса. И действительно, в развитии сонатной формы начальный мотив играет особенно важную роль. Создается плодотворное совмещение функций, свойственное некоторым главным партиям бетховенских сонат, в частности Шестой, при этом оба элемента начинают выполнять функцию, присущую теме.

В данных образцах совмещение функций еще не приводит к четкой композиционной форме и ограничивается лишь тем, что начальное тематическое ядро вызывает к жизни продолжающее развитие в форме добавочного тематического импульса. В главной же партии первой части Двадцать девятой сонаты добавочный тематический импульс (элемент b) становится темой в собственном смысле слова — композиционно оформленным расширенным периодом неэкспозиционного типа (с такта 5; соотношение двух предложений: 4+7 со вторжением в такт 8, равный первому такту дополнения на материале a). Дальнейшее развитие данной тенденции приводит к возникновению сложной составной темы, в которой все бывшие тематические элементы дорастают до значения самостоятельных тем, объединяемых в единое целостное построение (подобно тому, как контрастирующие элементы ранее складывались в тему).

Примером может служить тема главной партии финала Четырнадцатого квартета Бетховена:



125

Эта сложная составная тема состоит из трех простых тем. Первая (такты 1—5) осуществляет функцию вступления. Ее одноголосное изложение, вопросо-ответная структура, интервально-ступеневой состав (сопряжение уменьшенной вводной септимы и тонической квинты) обрисовывают контуры сжатой до возможного предела

126

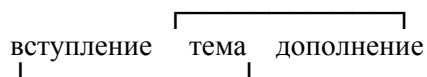
темы — своего рода конспекта периода ($TD—DT$). Кроме того, соотношение двух фраз близко по своей логике соотношению темы и ответа в фуге. Полифоничность присуща позднему периоду творчества Бетховена в целом, и в частности Четырнадцатому квартету. Поэтому начальное ядро в контексте главной партии — сжатая тема-формула.

Второй компонент (такты 5—21) — собственно тема главной партии (простая двухчастная форма), третий (такты 21—39) — дополнение (повторенный период).

Три простые темы связаны друг с другом функционально: вступление, собственно тема и дополнение образуют строгую логическую последовательность, обеспечивающую структурную целостность сложной составной темы.

Функциональная логическая связь между простыми темами — компонентами сложной составной темы — обязательное условие существования последней. Связь эта может основываться на различных соотношениях. Ведущую роль играет парное сопряжение: запев — припев, tutti — solo, вступление — собственно тема, тема — дополнение и т. д., создающее четный композиционный ритм. В разобранный образце триадный ритм объединяет две пары, две фазы

четного ритма:



Соотношение tutti — solo прекрасно воплощено в медленной части Четвертого фортепианного концерта Бетховена. Историко-стилистические корни этой сложной составной темы — медленные части инструментальных концертов Баха. Но в них темы tutti и solo по завершении оркестрового проведения звучат совместно на основе единовременного контраста. Бетховен же проводит их поочередно, используя принцип диалога¹².

Можно поэтому различать «горизонтальную» и «вертикальную» разновидности сложной составной темы.

Но при всей многочисленности своих вариантов сложная составная тема образует целостное построение,

¹² Вариации на сложную составную тему типа tutti—solo представляют собой также «Симфонические вариации» С. Франка.

127

обеспеченное функционально-логическим сопряжением входящих в ее состав простых тем¹³.

Тематический комплекс — построение, также состоящее из ряда простых тем (на основе множественного ритма и драматургии), но не обладающее отмеченным выше функционально-логическим сопряжением. Целостность достигается здесь благодаря композиционному единству данного раздела формы. Так, главная партия первой части Третьей симфонии Малера представляет собой тематический комплекс, состоящий из ряда тем разной степени развитости и завершенности¹⁴.

Другой пример — тематический комплекс в Одиннадцатой симфонии Шостаковича (тема «Дворцовой площади»)¹⁵.

Особую форму тематический комплекс принимает при частой смене в быстром темпе коротких тем, передающих пестроту внешнего фона жизни. Так возникает частый в творчестве Шостаковича «тематический калейдоскоп» — например, в среднем разделе финала Четвертой симфонии (от 191 до 217), где он носит гротесковый характер; в начальном периоде второй части Пятой симфонии.

ОСОБЫЕ ФОРМЫ ТЕМАТИЗМА

В процессе темообразования могут возникнуть ситуации, при которых соотношение между ядром и темой в целом становится подвижным.

В инструментальных сочинениях Баха, написанных в старинной двухчастной форме (прелюдии, аллеманды, куранты, отчасти сарабанды), тематическое ядро, лежа-

¹³ Один из примеров сложной составной темы — главная партия первой части Пятой симфонии Шостаковича.

¹⁴ Все стремления установить жесткую классификацию сложных тематических образований встречают резкое сопротивление, источник которого — само существо музыкального искусства. Грани между типами, видами функциональных соотношений подвижны; промежуточные, бифункциональные феномены — явление более частое, чем чистые представители одной из тенденций. Это общее положение, требующее определенного аспекта научного анализа, сказывается в полную меру и в области тематизма.

¹⁵ Подробный его анализ см. в статье автора этих строк «Программный симфонизм Д. Шостаковича» (сб. «Музыка и современность», вып. 3. М., 1965, с. 42—44).

128

щее в основе первой части — периода типа развертывания (и произведения в целом), — может быть в известных условиях рассмотрено как начальный этап становления темы. В этом случае дальнейшие этапы — первая часть и форма в целом. Такая трактовка оправдывается исторической эволюцией старинной двухчастной формы, перерастанием ее в старинную сонатную форму, в которой бывшее начальное тематическое ядро превращается в тему главной партии, а один из этапов собственно развития — в побочную или побочно-заключительную. Обмен функциями — показатель условности даже самых фундаментальных функциональных категорий, условности,

резко обозначающейся при определенных историко-стилистических и жанровых обстоятельствах.

Если ядро может выполнять функцию темы, то и тема в известных условиях может выполнять функцию ядра. Подобные условия могут возникнуть, помимо прочего, и при развитии описанных выше кратких полифонических тем, как, например, в фуге Баха *cis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира». В ней пятиголосная экспозиция функционально подобна теме более высокого ранга, ядро которой (также более высокого ранга — равное теме в ее обычном понимании) стимулирует вариантное развитие. Регистровый подъем по тонико-доминантовой цепи создает пятиголосное построение, *modus vivendi* которого воспроизводится далее в фуге как целостном художественном организме. Такая трактовка способствует более глубокому пониманию этой музыки: мерное последование нескольких крупных «блоков» (вместо большого числа мелких единиц) укрупняет дыхание музыкальной формы, при восприятии которой может возникнуть аналогия с готическим собором.

В рассмотренной выше сложной составной теме финала Четырнадцатого квартета Бетховена ее начальный компонент трактуется нами как простая тема прежде всего по контексту. Вне его данный четырехтакт — типичное ядро я его вариантное повторение. Таким образом, и здесь обнаруживается условность соотношения части (ядро) и целого (темы).

Тематическое ядро в функции темы как особая разновидность тематизма играет большую роль в му-

129

зыке XX века. Наряду с воздействием полифонических тенденций имеет значение и влияние оперных лейтмотивов.

Вагнеровская система кратких лейтмотивов оказала значительное влияние на многие стилистические направления XX века, в которых заметно возрастает роль ядра в функции темы, о чем свидетельствует хотя бы указанный выше тематический комплекс в Третьей симфонии Малера или императивная фраза во вступлении к Третьей симфонии Скрябина, представляющая собой именно ядро в функции темы.

Такие построения генетически связаны с краткими сигналами, жизненный прообраз которых — клич, зов, восклицание, фанфара. Поэтому их интонационное оформление сочетает резко, очерченную линейную «формулу» с рельефной ритмической фигурой.

В «Весне священной» Стравинского, музыка которой вырастает из другого жизненного прообраза — активного танцевального движения, — создается тип ядра в функции темы, представляющей собой в первую очередь ритмо-формулу, утверждаемую повторением одного диссонирующего аккорда («Великая священная пляска», 142, первый аккорд).

Иная природа аналогичных явлений у Дебюсси. В их основе лежат пространственно-живописные ассоциации, при которых начинает исчезать различие между фактурным фоном и мелодическим рельефом, а мелодия обнаруживает тенденцию к лаконичности, к краткости образующих ее элементов. Эту тенденцию можно проследить еще в XIX веке, например, в сочинениях Римского-Корсакова. Образ моря в увертюре к опере «Садко» воплощается посредством волнообразного движения трехзвучного мотива как элемента фактуры, выступающего здесь в роли главного темообразующего фактора. Причины этого явления коренятся, видимо, в самой природе музыкально-живописных связей, в колористической роли фактуры. На эту мысль наводит и специфика тематизма «Этюд-картин» Рахманинова. Главным носителем образности многих из них, в отличие от его же прелюдий и «Музыкальных моментов», становятся те или иные элементы фортепианной фактуры, а сама тема утрачивает свои классические четкие очертания. Но и фактура в музыке Дебюсси приобре-

130

тает особый характер. Выделение красочной роли гармонии и полифонии требует новых ладовых средств, иных приемов письма. Большую роль играет та или иная степень плотности аккордов, их регистровая позиция, тембровое наполнение. На первый план выступает подвижность голосов фактуры, переплетение коротких фраз, «игра» тембро-инструментальными переливами¹⁶.

Этим определяются и особенности музыкального мышления Дебюсси. Его фактура создает ясные пространственные ассоциации, иллюзию движения стихий природы, а порой и людских масс. Так возникает совершенно специфичный тип тематизма, целиком связанный с новым типом программности. Многие прелюдии Дебюсси можно назвать «движущимися пейзажами» При

функциональном равенстве фона и рельефа любой из компонентов фактуры способен приобретать тематическую функцию¹⁷. Образуется новый тип тематизма, основанный на принципе: фон равен рельефу.

Но такая тема, как начальный момент процесса формообразования, организована иначе и развивается по-другому, чем тема в классическом ее понимании. Ее грани становятся менее четкими, поскольку же каждый элемент фактуры способен выполнять тематические функции, то протяженность темы, ее внешний облик при дальнейших воплощениях становятся весьма мобильными, а краткие мотивы-компоненты фактуры способны быть тематическими ядрами, приобретающими функциональное значение полноценной темы.

Особые условия существования темы возникают при ее незавершенности, при отсутствии заключительного этапа.

Одним из первых композиторов, у которого наметилась эта тенденция, был Шуман (пьеса «In der Nacht», главная партия первой части Первой сонаты для фортепиано).

¹⁶ О природе пространственных ассоциаций см.: Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия (очерк 2). Автор, в частности, говорит об особой роли кратких мотивов (с. 98).

¹⁷ С. Скребков пишет: «...Почти каждое гармоническое средство (у Дебюсси. — В. Б.) трактуется как тематически характерный элемент... Гармония становится не только фактором, но и предметом тематического развития» (см.: Скребков С. Гармония в современной музыке. М., 1965, с. 33—34).

131

Начало «Тристана и Изольды» Вагнера — классический образец тематической незавершенности и одновременно тематического перерастания, ведущего к бесконечной темемелодии. Вариантное и разработочное развитие ядра приводит к двузвучному мотиву, на который накладывается импульс-ядро новой темы:

7

[Langsam und schmachtend]

В творчестве Шостаковича развитие ядра перерастает в добавочные тематические импульсы, новые тематические ядра («темы-эмбрионы»). При этом возможно и такое непрерывное перерастание момента *i* в *m*, что теряется ясность композиционных граней и музыка превращается в непрерывно текущее тематическое продвижение.

8

Andantino ♩ = 108



В этом Andantino из Четвертого квартета Шостаковича тематическое ядро (такты 3—6) и его продолженное развитие (такты 7—12) создают функциональное подобие первого предложения. В цифре 18 партитуры возникает как будто начало второго, но внутритематическое развитие, вытекающее из повторенной начальной фразы, перерастает в собственно тематическое, и период как таковой не образуется. Свободное тематическое продвижение размывает структурные грани, а добавочные тематические импульсы («темы-эмбрионы») в своем исследовании создают совместно с начальным ядром гибкую и пластичную тематическую цепь.

Наконец, в определенных стилистических условиях само тематическое ядро может обладать структурой, которая в нормативных условиях классического (в широком смысле) мышления связана с неустойчивой (развивающей) функцией. Так, в инструментальных эпизодах опер Вагнера, а также в тех вокальных отрывках, где ведущая роль сохраняется за оркестром, возможности изложения темы середино-разработочными приемами используются полностью. Это отвечает общей тенденции стиля Вагнера. Один из примеров — последний раздел заключительной сцены оперы «Тристан и Изольда»¹⁸.

¹⁸ Его анализ см. в кн.: Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы, с. 56—59.

Тенденция к размыванию четких тематических граней ведет в XX веке к возникновению рассредоточенного тематизма. В нем функцию темы выполняют интонационные компоненты, тематическая, структурная определенность которых сильно ослабевает. Однако драматургическая функция этих построений как носителей образного смысла, как тематических моментов времени остается в силе. Выразительное начало не сосредоточено в этих случаях в теме, а рассредоточено по всему произведению или его части. Образуется как бы распыленная в музыкальном «пространстве» цепь мотивов (фраз), носителей отдельных сторон музыкального образа, запечатлеваемых посредством интонаций. «...Теперь тематическое значение может приобрести любая, казалось бы, случайно промелькнувшая интонация... даже единичный аккорд», — пишет Р. Лаул¹⁹.

Способность интонации концентрировать образно-смысловую выразительность, как показывает опыт истории музыки, тесно связана с централизованным ладовым мышлением. До кристаллизации мажоро-минорной системы в европейской профессиональной музыке темы в структурном четком оформлении еще не существовало. В статье, посвященной проблеме кристаллизации тематизма, Ю. Тюлин отмечает соответствующие исторические рубежи²⁰. Но и в XX веке при ослаблении роли звуковысотного логически-смыслового центра, при уменьшении значения мажоро-минорной ладовой системы, замене ее другими индивидуализированными системами и, наконец, в ряде стилей при полном ее растворении вновь возникает тенденция к возрождению на совершенно новой основе принципа рассредоточенного тематизма. Поскольку настоящее исследование опирается на изучение музыки, созданной в эпоху централизованного ладового мышления, данный вид тематизма может быть только отмечен.

Видимо, одну из основ доклассического рассредоточенного тематизма (как и

нецентрализованных звуковысотных систем) следует искать в жанрах средневекового ритуального искусства, в синкретическом единстве слова и напева. Музыка, подчиненная движе-

¹⁹ Лаул Р. О творческом методе А. Шенберга. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 9. Л., 1969, с. 49—50.

²⁰ Тюлин Ю. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников. — «Советская музыка», 1935, № 3.

134

нию канонического текста, не обладала самостоятельностью. Единство ее форм вытекало из смыслового единства текста и не требовало специфических форм организации. В этих условиях не могло быть и необходимых центров, управляющих интонационным движением. Лишь с эмансипацией чисто музыкального начала, с момента возникновения свободной от связи со словом инструментальной музыки (на это указывает в своих работах и В. Конен) создается необходимость в специфически музыкальных средствах звуковысотной и логически-интонационной централизации. Ими становятся мажоро-минорная система и структурно оформленный тематизм.

Хотя рассредоточенный тематизм — удел эпох, удаленных (в обоих направлениях) от классического (в широком смысле слова) периода, некоторые из его разновидностей существуют и в собственных его пределах. Речь идет о тематизме, возникающем на основе принципа добавочного тематического импульса, о рождении в стадии развития новых интонационных оборотов, призванных в середине простых форм, в побочной партии сонатной экспозиции воплотить новый образно-смысловой тезис посредством сопряжения ряда мотивов, фраз, выполняющих функцию добавочного тематического импульса.

В некоторых квартетах Гайдна встречается побочная партия не как четко отграниченная тема, а в виде ряда отдельных мотивов, фраз. Отмечена она новым характером музыки, в той или иной степени контрастным по отношению к главной партии. Наступление побочной связано с появлением и утверждением доминантовой тональности (наследие старинной двухчастной формы). Один из примеров — первая часть квартета ор. 74 № 3:

9а



135

9б



9в

В примере 9 приведены начало (а), середина (б) и конец (в) побочной партии. Перед нами — образец рассредоточенного тематизма в условиях зрелого венско-классического стиля.

В простых формах близкое, хотя все же несколько иное явление свойственно нетематически контрастным серединам. Упомянутый выше этюд Шопена оп. 10 № 3 подтверждает сказанное. Здесь в зоне кульминации оформляется образ, существенно контрастный на-

136

чальному. Однако интонационный комплекс не складывается в откристаллизованную тему.

Существо понятия «рассредоточенный тематизм» известно в музыковедении. Л. Мазель пишет: «...В произведении иногда появляется новый тематический материал, хотя и достаточно индивидуализированный, но нигде не оформляющийся в тему, не концентрирующийся до значения темь». И далее: «Есть... произведения, обладающие сильными средствами выражения, но без темы в собственном смысле, и у композиторов XIX века (финал сонаты си-бемоль минор Шопена)»²¹.

Если согласиться с Л. Мазелем в том, что темы в тесном смысле слова здесь нет, то данное утверждение все же не означает, что в этой музыке вообще отсутствует тема. Можно сказать, что в финале шопеновской сонаты воплощена одна из самых ярких и выпуклых тем, более того, финал в целом дает исчерпывающее ее изложение. Толчком для этого служит первый такт — ядро, начальный этап становления, вызывающий к жизни длительную цепь вариантного и продолжающего развития. Отсутствие же полного этапа изложения темы (темы в собственном смысле слова) — общее свойство рассредоточенного тематизма.

Итак, многообразие тематических построений неисчислимо. Анализ отдельной конкретной темы требует изучения всех аспектов ее процессуальности и в принципе не может быть ограничен только рассмотрением первого проведения. При сколько-нибудь заметном сквозном драматургическом развитии проведения темы образуют целостную линию ее модификаций, не нарушающих ее константной основы и изменяющих в самой разной степени ее первоначальную образную сущность. В этих случаях необходимо подвергнуть композиционно-драматургическому функциональному анализу все варианты темы в их взаимосвязи. Линия жеведений главной и других тем определяет в свою очередь узловые моменты в движении формы. Композиционная константность тем устанавливает точки расчленения, создавая архитектурный «остяк целого, в

то время как

²¹ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 493, 494.

137

их драматургическая подвижность образует рельеф сквозного развития, «вычерчивает» его график.

Поэтому исследование процесса темообразования тесно и неразрывно связано с исследованием процесса формообразования.

Движение формы — смены, переключение, отключение функций, возникновение композиционных и драматургических отклонений, модуляций, эллипсисов, рождение и развитие соотносящихся друг с другом моментов времени — все эти музыкальные феномены становятся основным объектом и тематического анализа. Последний же должен быть включен в систему, в которой музыкальное произведение рассматривается и как социально, историко-стилистически, жанрово детерминированное явление (то есть как элемент культуры в целом), и как воплощение неповторимой индивидуальности композитора, создавшего ранее несуществовавший мир музыки — законченное в своей отдельности и самостоятельности творение.

[138]

Раздел второй

Глава пятая

ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ

ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ ТЕМЫ

Функции первой и последующих тем в композиционных формах различны. Первая (главная) тема чаще всего определяет собой характер и идею целого. Она обычно лежит в основе развития, излагается неоднократно, и в итоге всех проведений создается исчерпывающее ее изложение. Соответственно своей роли в форме главная тема обладает наибольшими возможностями для сквозного развития. Ее начальное или полное изложение наиболее устойчиво и определено. Последующие этапы, ведущие к исчерпывающему ее становлению, могут быть менее устойчивыми, могут подвергаться существенным преобразованиям, воплощающим идею сквозного развития образа.

Эти функции главной темы являются общими и получают в различных композиционных формах свои специальные значения.

Неглавная тема, как правило, лишь принимает участие в развитии и носит в композиции целого подчиненный характер. Это ее функциональное качество может быть нарушено. Вторая и последующие темы возникают в порядке либо переключения, либо отключения функций. В первом случае общая логическая формообразующая функция изложения темы совмещается с общей функцией развития. Благодаря возникающей бифункциональности в виде:

$$\frac{\text{изложение темы}}{\text{развитие}} = \frac{i}{m}$$

139

само изложение темы становится внутренне неустойчивым.

В условиях «счетного репризного ритма неглавные темы, возникая в неустойчивой зоне, выступают в функции добавочного тематического импульса, тяготеющего к репризе. Его конкретная композиционная функция зависит от уровня в процессе формообразования. Так образуются контрастирующие середины простой трехчастной, эпизоды сложной трехчастной формы, некоторые эпизоды рондо.

В условиях триадного ритма неглавные темы, выполняя ту же функцию добавочного тематического импульса, тяготеют в третий компонент (с), значение которого, как известно, может быть самым различным. Так на уровне сонатной экспозиции образуется побочная партия.

В условиях четного ритма неглавная (вторая) тема, оставаясь добавочным тематическим импульсом, включает в себе момент завершения, относящийся не только к ней, но и к фазе в целом. Так образуется припев после запева и аналогичные ему формы в инструментальной музыке.

Во втором случае (то есть при отключении функций) совмещения функций не возникает, и новая тема развивается как самостоятельная, независимая, на основе знакомых нам принципов внутритематического развития. Такая функция неглавной темы сказывается на ее общем положении в форме. К числу тем этого рода следует отнести трио в сложной трехчастной форме и некоторые эпизоды рондо.

Если выйти за пределы нециклических форм, то методом отключения функций создается каждая новая часть цикла, которую можно рассматривать как отдельное самостоятельное произведение. И лишь положение каждой части в целом, ее драматургическая функция определяют ее циклическую функцию.

Композиционные функции тем теснейшим образом связаны с драматургией музыкального произведения. Описанная выше система функций действует в ситуации, при которой драматургические функции находятся в соответствии с композиционными (в том условном смысле, о котором было сказано на с. 75). При возникающем противоречии создается тот или иной вид сов-

140

мещения, что и является одним из стимулов, порождающих переменность функций композиционной формы. Поэтому ясна причина, по которой функции главной и неглавной тем были соотнесены нами с первой и последующими темами с некоторыми оговорками. И действительно, возможны случаи, когда главная тема объединяет в себе функции вступительной и начальной тем. Этот вид совмещения функций одного корня (*i*) не вносит существенного противоречия в процесс внутри-тематического развития.

Так, в главной партии финала Четырнадцатой сонаты Бетховена совмещаются черты вступительного построения (прелюдийная фактура) с признаками главной партии (устремленность, активность, действенность). Побочная партия, сохраняя все свои качества, звучит как подлинная главная тема. Благодаря функциональной двойственности возникает борьба двух тем за первенство.

Возможен и другой тип совмещения функций главной и неглавной тем, иной вид их борьбы, что происходит тогда, когда тема вступления особенно значительна. Примерами могут служить первые части «Патетической сонаты» Бетховена и Четвертой симфонии Чайковского. В обоих случаях тема вступления неоднократно вторгается в движение сонатной формы, привнося в нее черты рондо.

Кроме постоянного совмещения функций главной и неглавной тем, возможно их подвижное совмещение, приводящее к функционально-тематической модуляции — переходу значения главной темы от первой к одной из последующих тем. Происходит это на уровне целостного музыкального произведения, то есть формы как данности.

Четвертый фортепианный концерт Бетховена написан в лирическом «ключе». Это сказывается в большой роли напевного мелодизма в первой части, в особой философской углубленности второй и, наконец, в лирическом облике финала.

Жизнерадостно-танцевальная главная партия финала сменяется пасторальной побочной партией. Контраст выражен в типе жанра (инструментальный наигрыш), в фактуре (прозрачной и хрупкой), в ритмике (более долгие звуки). Тема побочной партии подготовлена и

141

(подчеркнута длительным преддыктом. Далее следуют главная партия и небольшая разработка, вновь венчающаяся достаточно протяженным преддыктом к побочной партии, которая и начинает репризу. Уже это выделяет тему побочной партии, ибо начало репризы — заметный участок формы, и то, что звучит в момент ее наступления, запечатлевается в сознании как нечто важное — зеркальность репризы подчеркивает роль второй темы. Главная же партия в репризе значительно

переосмыслена — прозрачное звучание приближает ее к побочной партии.

Особую роль побочная партия играет в коде — ее начальные фразы проводятся трижды: в Fis-dur, C-dur и G-dur. Красочность и функциональная заостренность этих проведений углубляют характер образа, воплощенного в теме.

Самое же существенное заключается в том, что в предпоследнем разделе коды тема главной партии излагается у медных инструментов в увеличении, она становится певуче-лирической. Тембр валторн создает пасторальные ассоциации. В итоге пасторальность и лиричность побочной партии одерживают победу. Функция темы, воплощающей основную идею финала, переходит к побочной партии.

Аналогичный процесс, но выраженный соответственно стилю композитора иначе, свойствен финалу Первого фортепианного концерта Чайковского. Написан финал в сокращенной рондо-сонатной форме по схеме:

г. п.	п. п.	г. п.	п. п.	г. п.	¹
A ₁	B ₁	A ₂	B ₂	A ₃	

Контраст между игровой подвижностью, ритмической упругостью главной партии и лирической напевностью побочной достаточно рельефен, что типично для стиля Чайковского. Согласно нормам инструментального концерта, финальная часть должна завершать цикл подвижной, жизнерадостной виртуозной кодой. Но Чайковский отходит от традиции и, оставляя такого рода завершение на долю небольшого дополнения, посвящает

¹ Возникающее при втором проведении рефрена построение разработочного характера выполняет функцию краткого отклонения в сонатную разработку.

142

коду преимущественно апофеозному проведению лирической темы побочной партии.

Предшествующий ей длительный предыкт позволяет композитору, отделив это проведение от основной части формы, словно поднять ее на пьедестал, сделать центром тяжести финала, той точкой, к которой устремлено все его развитие.

Описанная тематическая модуляция служит выражению образной модуляции, направляет музыку финала от моторности к лиричности.

Идея смены функции темы была впервые высказана В. Цуккерманом и отражена в его термине «переходящий рефрен». Имеется в виду смена темы, выполняющей функцию рефрена. В лекциях по анализу музыкальных произведений В. Цуккерман в качестве одного из примеров приводит арию Фигаро «Мальчик резвый» из оперы Моцарта «Женитьба Фигаро».

Сходная идея лежит в основе его анализа новеллеты № 8 Шумана (в неопубликованном труде «Рондо в его историческом развитии»). Идеи В. Цуккермана были использованы Д. Житомирским в книге «Роберт Шуман»².

Функционально-тематическая модуляция, таким образом, может привести к возникновению центра тяжести — драматургического момента времени, к которому устремлено движение формы. Центр тяжести готовится длительным предыктом или каким-либо иным тематически рассредоточенным, структурно неустойчивым построением. «Подобного рода прием „собираения энергии“ перед акцентом на каком-либо существенном моменте становления музыки... особенно часто проявляется в так называемых „педалях“ или органных пунктах, подготавливающих репризу», — пишет Б. Асафьев³. Однако «собираение энергии» может готовить не только репризу, но и любой другой момент. Оно особенно важно в подготовке центра тяжести⁴. Один из лучших

² Житомирский Д. Роберт Шуман, с. 388—389.

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 66.

⁴ Правда, во многих случаях этот процесс не связан с тематической модуляцией. Например, в сонатных кодах Бетховена функцию центра тяжести выполняет синтетическая тема (первые части в «Крейцеровой сонате», «Аппассионате»), иной раз соединенная с последним проведением главной партии (первая часть Пятой симфонии).

143

примеров его созревания — Скерцо-марш из Шестой симфонии Чайковского.

Форма третьей части симфонии — соната без разработки — разобрана во многих трудах⁵.

Все исследователи отмечают борьбу двух жанров — скерцо (тарантеллы, по А. Альшвангу) и марша, который побеждает при втором проведении. Н. Николаева указывает: «Из рукописи видно, что основным первоначально возникшим образом этой части является марш и что работа «ад маршем шла от кульминационного его пункта (динамическое проведение в репризе и коде) к начальному экспозиционному. Такой метод оформления материала... подчеркивает смысловой центр композиции (финальный марш)»⁶. Если работа композитора шла от кульминации к ее истокам, то содержательная форма скерцо-марша развивается в обратном направлении. Марш, звучащий на фоне фактуры первой темы, — побочная партия сонатной формы, то есть тема, возникшая в результате предшествовавшего развития. Но в репризе перед появлением побочной партии Чайковский создает длительную преддыктово-разработочную зону (буква *T* в партитуре), осуществляя тем самым закономерность отклонения в разработку в репризной части формы. Цель этого двойственная — с одной стороны, необходимость «изгнать» со страниц партитуры триольное движение, а с другой — осуществление излюбленного приема Чайковского: отодвигая кульминационное проведение темы, подчеркнуть ее особую роль. Острая, дразнящая мелодия точно вырастает на наших глазах — ее облик выражает силу, торжество и властность.

ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ РЕПРИЗЫ

Реприза способна скреплять процесс тематического продвижения — развитие ранее изложенной темы и возникновение новых тем. Поэтому функции репризы, действующие в условиях любой композиционной струк-

⁵ Николаева Н. Симфонии П.И. Чайковского. М., 1958, с. 246—251; Должанский А. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Л., 1960, с. 257—259; Альшванг А. ПИ. Чайковский. М., 1970, с. 738—740.

⁶ Николаева Н. Симфонии П.И. Чайковского, с. 250.

144

туры, приобретают значение общих композиционных функций. Их пять⁷.

1. Реприза, перекидывая в композиции произведения «карки» между проведениями одной и той же темы, образует устойчивый каркас, устойчивую центростремительную систему, противостоящую любым центробежным устремлениям — появлению контрастных тематических образований (многотемности), активным моментам развития и т. п.

В композициях, основанных на нечетном ритме, реприза создает архитектурную симметрию (*ABA*), скрепляющую форму. Поэтому реприза выполняет функцию архитектурного скрепления и завершения.

2. Реприза, возникающая после изложения другой темы, повторяет материал начальной темы, чем утверждает ее первенство. Это создает ясные функциональные соотношения, при которых первая тема играет роль основной, опорной, устойчивой, а вторая — подчиненной, неустойчивой, тяготеющей к возврату первой.

Отсюда возникает вторая функция — функция утверждения главной темы⁸. 3. Это же действие репризы определяет ее функцию логического обобщения. Значение данной темы как основной выясняется лишь при ее возврате. Поэтому, повторяя первую тему и определяя ее как главную, реприза создает вывод о смысле контрастных противопоставлений.

4. Функция логического обобщения особенно ясна, когда тема возвращается после этапа ее первичного развития. При этом в средней части происходит процесс, подобный логическому анализу ранее высказанного тезиса. Реприза в этом случае — обогащенный возврат темы, синтез. После этапа развития, в котором тема подвергается своего рода испытаниям,

⁷ Роль репризы подробно разработана в статье В. Цуккермана «Динамический принцип в музыкальной форме» (см.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды).

⁸ О первых двух функциях репризы пишет С. Скребков: «...Репризное повторение начальной темы совмещает в себе роль завершения структуры произведения со значением утверждения начальной темы как основной» (см.: Скребков С. Анализ музыкальных произведений, с. 43).

145

ее возврат заставляет нас воспринимать знакомые звучания по-новому, раскрывает те

глубинные их слои, которые не могли быть замечены при первом проведении темы. Образное обогащение может повлечь за собой и ту или иную форму фактурного обновления репризы, но может незримо присутствовать и в точной репризе. Все сформулированные выше функции репризы — архитектурного скрепления, утверждения главной темы, логического обобщения и образного обогащения — способны проявляться совместно. При этом одна из них может преобладать, а какая-либо другая — отсутствовать.

5. Наряду с совместным проявлением четырех функций, возможна и пятая, действие которой направлено в прямо противоположную сторону. Если четыре указанные функции по своей природе центростремительны, то пятая — центробежна.

Она типична для произведений, где этап развития особо активен и не завершается с наступлением репризы, а продолжает действовать, вторгаясь в ее «владения». В этих случаях возникает функция продолжающегося действия. Последняя создает ту или иную форму динамизации и обычно благодаря противоречию с четырьмя основными функциями вызывает конфликтно-драматическое развитие, нередко ведущее к кульминации.

Однако если функция продолжающегося действия неминуемо ведет к динамизации, то динамизированная реприза зачастую может быть результатом простого обогащения темы (прелюдия *cis-moll* Рахманинова).

Функция продолжающегося действия всегда возникает в результате бифункциональности, основанной на противоположной направленности композиционных функций, на смещениях в ритме формы.

Для доказательства приведенных положений рассмотрим отдельные случаи, в которых особенно ясно проявляются указанные функции репризы.

Любая композиция, основанная на нечетном репризном ритме, архитектурно скрепляется посредством арки между изложенной вначале темой (или, как в сонатной форме, группой тем) и ее (их) репризным повторением. Эта арка, образуя скелет формы, прочна,

146

устойчива и допускает значительное динамическое развитие в среднем разделе формы. Так, в трехчастной форме могут возникать объемные, многотемные средние части (примеры: Шопен. Мазурка ор. 7. № 3; полонезы, ор. 53 и ор. 44; Чайковский. Четвертая симфония, скерцо).

Многообразие и степень сложности среднего раздела формы в каждом отдельном произведении зависит от общего баланса действия центростремительных сил (каркаса-арки) и центробежных сил (сосредоточенных в центре композиции). Поэтому в трехчастных репризных композициях устойчивость и строгость структуры крайних ее разделов — фактор, способный стимулировать в среднем разделе активную деятельность центробежных тенденций; здесь возможно проведение нескольких тем. В этих случаях необязательна кристаллическая оформленность структуры — наоборот, возможны проявления текучести, бесцезурности.

У Л. Мазеля читаем: «...Средний раздел формы часто (в качестве „промежуточного“) как бы опирается на крайние (основные), и поэтому от него не требуется та же степень устойчивости и структурной оформленности, что от крайних разделов»⁹.

Разобранная нами функция архитектурного скрепления стимулирует возникновение особой разновидности композиционных форм, которую можно назвать: сюитная цепь, скрепленная репризой.

При последовательном проведении ряда тем, близких друг другу по жанру (главным образом танцевальному), на основе многокомпонентного ритма возникает незамкнутая структура — тематическая цепь сюитного типа, основанная на отключении функций. Репризное проведение одной из тем (преимущественно первой) скрепляет цепь и превращает ее в трехчастную композицию по схеме: *ABC...A*. Так организована форма вальса № 1 Шопена. Его схема: *A B C D A*.

Форма мазурки Шопена ор. 7 № 3 — также сюитная цепь, скрепленная репризой: *abcdA*. Репризные скрепления могут быть неоднократными. В этом случае возникает одна из разновидностей рондо или рондообразной формы.

⁹ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 190.

147

О существе чрезвычайно важной и распространенной функции репризы — функции продолжающегося действия — пишет Л. Мазель: «...Реприза обычно имеет завершающее значение, но нередко она, как увидим, является продолжением развития...»¹⁰. Осуществляется эта функция путем использования тех возможностей внутритематического развития, которые, как мы видели, заключены в изложении темы. При репризном проведении они создают расширенные (по сравнению с первоначальным изложением) «участки действия» срединно-разработочных функций. Материал, который в экспозиции занимал подчиненное положение, в такого рода репризе может стать равноправным или даже ведущим. В итоге реприза — продолжающееся действие — бифункциональна:

$$\frac{\text{срединно – разработочная функция}}{\text{реприза (функция завершения)}} = \frac{m}{t}$$

Такая реприза имеет много разных форм. К числу их относятся и некоторые свойственные Вагнеру. «Вагнеровские репризы подчинены сквозному симфоническому развитию; в своих репризах композитор избегает повторения, сохраняя при этом ощущение тематической и эмоционально-образной симметрии. Какие же это репризы? Одну из них условно назовем „продолжающей репризой“. Суть ее состоит в том, что она не воспроизводит музыку первой части, а продолжает ее с того самого момента, на котором она была прервана средней частью... Не менее интересен другой вид вагнеровской репризы — обобщающе-синтетической, в котором происходит слияние различного тематического материала предшествовавших частей в нечто единое, целостное... Весьма оригинальная третья разновидность вагнеровских реприз — так называемая „замещающая часть“ (понятие замещающей части введено А. Лоренцом в его труде „Тайна формы у Вагнера“), которая воспроизводит лишь эмоционально-образный или жанровый характер первой части, не следуя ее музыкально-тематическому содержанию (пример в пятой сцене третьего действия „Мейстерзингеров“)»¹¹.

¹⁰ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 159.

¹¹ Виеру Н. «Мейстерзингеры» и оперная реформа Вагнера. — «Советская музыка», 1958, № 2, с. 58—59.

148

Принцип «замещающей репризы», совершенно независимо от Вагнера, использован Мусоргским в «Картинках с выставки», где финальная пьеса «Богатырские ворота» — синтетическая и замещающая реприза рефрена («Прогулка»). Существо этого принципа заключается в сходстве образных функций при различии тематизма. Поэтому замещающая реприза — одно из проявлений триадного ритма, когда этап t , обладающий композиционным тяготением, приводит не к репризе, а к новой теме, выражающей функцию завершения — t (Мендельсон. «Песня без слов» № 6). Сам термин «замещающая реприза» свидетельствует о совмещении двух функций: $\frac{\bar{t}}{t}$. Однако не всякое совмещение $\frac{\bar{t}}{t}$, связано с замещающей репризой; в тех случаях, когда новая тема — вывод, синтез, итог развития, смысл знака $\frac{\bar{t}}{t}$ раскрывается иначе.

Последнее, на чем следует остановиться, — это уровни репризного раздела формы. Перечислим их:

- 1) внутритематический, редко встречающийся и ведущий к увеличению плотности формы в пределах темы;
- 2) тематический, описанный выше;
- 3) уровень раздела музыкальной формы (например, первой части сложной трехчастной, сонатной или рондо-сонатной формы). В этом случае роль репризы значительно усиливается.

ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ ВСТУПЛЕНИЯ

Вступление — особый раздел, не влияющий на существо композиционной формы. Предваряя начальный экспозиционный раздел, оно примыкает к нему, не отличаясь по своей основной функции. Но наряду с этим вступление обладает широким диапазоном возможных, специально ему присущих функций, действие которых способно существенно изменить его

первоначальное значение.

149

Одна из специфических функций вступления — создание психологической подготовки действия: либо путем **непосредственной** настройки на его характер, либо посредством контрастного противопоставления, создающего «эффект обмана» (Гайдн. «Лондонская симфония» № 103 — «с тремоло литавр»).

Другая возможная функция вступления—изложение стоящей особняком самостоятельной «сверхтемы», выполняющей IV композиции музыкального произведения роль рефрена (тема рока в Четвертой симфонии Чайковского).

Вступление также может служить своего рода интонационным источником, порождающим основные темы произведения (этюд Шопена ор. 25 № 7).

Еще Бетховен во Второй, Четвертой и Седьмой симфониях отделял вступление от основной части сонатного *allegro*, превращая его (вступление) в подобие самостоятельной части. Вл. Протопопов придает таким вступлениям значение первой части двухчастной контрастно-составной формы: вступление + основная часть.

Среди других возможных значений вступления отметим драматургическую функцию эпитафия. Его можно трактовать как афористически сжатое воплощение художественной идеи музыкального произведения. Предваряя собственно композиционное становление, эпитаф включается в систему уровней в каждом отдельном случае по-своему, соответственно индивидуальным особенностям авторского замысла.

Один из примеров эпитафия в классицистском стиле — начальный мотив Пятой симфонии Бетховена. Совместно со своим секвентным повторением он образует вступление, которое парадоксально совмещено с изложением экспозиционного раздела темы главной партии.

Последующие шестнадцать тактов оказываются в целом уже этапом внутритематического развития, организованным, однако, посредством четкой кристаллической структуры первого предложения периода (в форме которого написана главная партия). Но это предложение в свою очередь обладает ядром (первые его четыре такта), развитием и завершением (последние четыре такта — чисто бетховенский «взрыв»). Внутренняя функциональная противоречивость темы «а описанных двух

150

уровнях ее становления — один из факторов, стимулирующих ее устремленность к длительному энергичному развитию.

Пример эпитафия в искусстве романтиков — вступление в сонате *b*-moll Шопена. Оно включается в композицию и драматургию цикла иначе. Находясь еще за пределами главной партии, вступление не только воплощает самую суть художественной идеи сонаты — трагическую предопределенность человеческой жизни, — но и содержит в себе интонационный (в асафьевском смысле этого слова) источник всего тематизма произведения. Это, во-первых, басовая формула *des* — *E* — *f* — *B* и, во-вторых, малотерцовый амбитус верхнего голоса — *des*¹—*c*¹—*b*. В обоих случаях тоны *B* и *b* входят в состав тоники, разрешающей энгармоническую неустойчивость гармонического оборота, — этой интонационной «плоти» эпитафия. Оба описанных элемента создают мотивный остов почти всех тем в цикле. Особую роль играют выделенные октавные ходы в партии левой руки. Октавы в низком и среднем регистре в минорном ладу — одна из ведущих лейтмотивных идей этого сочинения, подчеркивающая его фатально трагический колорит.

Сама возможность такой трактовки элемента фортепианного изложения говорит о новаторстве Шопена, словно заглянувшего в будущее. Ведь темообразующая функция фактуры — одна из стилистических черт музыки XX столетия.

ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ КОДЫ

Кода, как и вступление, — особый раздел, не влияющий на существо композиционной формы. Примыкая к заключительному построению, она является его добавочным моментом, продлевающим действие функции завершения.

Основная функция коды в любой композиционной форме — уравновесить баланс

центробежных и центростремительных сил, действовавших в музыкальном произведении, создать род синтетического обобщения. Но наряду с тем кода обладает широким диапазоном воз-

151

можных функций, действие которых способно существенно изменить ее изначальные функции. Конкретные виды осуществления этого тезиса многочисленны и проявляются в каждой композиционной форме по-разному. Перенос конкретное рассмотрение функций коды в следующую главу, укажем лишь на некоторые общие моменты. Это принцип отражения в коде тематизма среднего раздела и типичные приемы завершения: с одной стороны, гармонического — утверждение тоники; с другой стороны, ритмического — торможение, играющее роль ритмического обобщения, или, наоборот, ускорение, создающее перемену в последний раз.

М. Гнесин отмечает одну из важнейших функций код — «ускоренный пересказ содержания пьесы»¹².

Во многих случаях возникает особая выразительная функция коды — воплощение эмоции прощания, что проявляется в тематических реминисценциях, «прощальных переключках» (термин В. Цуккермана), «обходе регистров» (термин Л. Мазеля) и вытекающих отсюда гаммообразных, восходящих или нисходящих мелодических ходах.

Существенную роль в кодах играет принцип противодействия — возникновение срединно-разработочных построений, создающих моменты совмещения противоположных по корню функций, борьбу центробежных и центростремительных сил. Конечная победа последних как бы «доказательством от противного» с еще большей силой утверждает основную идею коды. Аналогичную роль зачастую играет появление контраста в любой его форме: от оттеняющего контраста выразительных средств (первая часть «Крейцеровой сонаты», где среди бушующей стихии на несколько тактов возникает момент тихого раздумья) до оттеняющего тематического контраста (первая часть Девятой симфонии Бетховена, соло валторны).

Описываемый принцип — частный случай более общего принципа «предварительного отведения развития в сторону, противоположную той, где лежит его истинная цель»¹³. В. Цуккерман в курсе анализа музыкаль-

¹² Гнесин М. Начальный курс практической композиции, с. 82.

¹³ Мазель Л. Эстетика и анализ. — «Советская музыка», 1966, № 12, с. 29.

152

ных произведений называет данную форму этого всеобщего принципа «принципом диалектического утверждения через отрицание». Итог действия разбираемого принципа можно назвать «отрицанием отрицания».

Кода, как уже было сказано, может выполнять функцию последействия. Композиционная форма отвечает на это появлением коды в широком (драматургическом) смысле слова, совпадающей с репризой (или ее частью). В первой части Восьмой симфонии Шостаковича реприза побочной партии, после соло, английского рожка (38), одновременно является именно такого рода «кодой в широком смысле слова» («драматургической»), после которой следует «кода в тесном смысле слова» (41).

В итоге во всех аналогичных ситуациях создается совмещение драматургических и композиционных функций:

<u>композиционные функции</u>	<u>реприза + кода</u>
драматургические функции	кода

Глава шестая

СПЕЦИАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ¹

ПЕРИОД И ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

Для периода как формы самостоятельного произведения² требуется полное и исчерпывающее выражение художественной идеи. Во втором его предложении может поэтому возникнуть интенсивное тематическое развитие, часто приводящее к отклонению и перерастанию в середину простой формы. В периоде как части простой двух- или трехчастной формы необходимость в

¹ В данной главе, как и везде, ради краткости термином, определяющим раздел формы, обозначается его функция.

² Ю. Тюлин отличает понятия «период» и «одночастная форма» («Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина, с. 109). В данной главе и далее имеется в виду период как одночастная форма.

153

усилении внутритематического развития выражена меньше³.

Функции второй части двухчастной формы с достаточной полнотой изложены в книге Л. Мазеля «Строение музыкальных произведений», и мы отсылаем читателя к этим страницам⁴.

Более многообразны функции середины простых форм. В тех случаях, когда простая форма — часть более крупного целого, середина — второй тур развития темы. В тех случаях, когда простая форма охватывает все произведение, середина выполняет функцию развития уже полностью изложенной темы.

Эти случаи следует различать, поскольку середина простой формы как формы законченного произведения в принципе обладает большими потенциальными возможностями для разворота центробежных сил, создания интенсивного разработочного развития, проявления бифункциональности. Рассмотрим функции середины, объединив оба случая.

Середина может быть вариантным повторением первой части. Это относится к простейшим по своему складу серединам, иногда представляющим собой транспонированное проведение начального периода, как, например, в пьесе Шумана «Wilder Reiter» из «Альбома для юношества» или в начальном разделе мазурки Шопена оп. 33 № 2.

Середина типа продолжения встречается достаточно часто, особенно в жанре романса и в напевных инструментальных пьесах. Примерами могут служить романс Чайковского «Средь шумного бала» и первый раздел «Баркаролы» из цикла «Времена года» Чайковского. Смысл такого типа средин — в мелодическом обогащении, создающем новый оттенок образа, элемент оттеняющего контраста; это — как бы развитие «вширь».

Развитие «вглубь» возникает в разработочной середине. Здесь тематические компоненты как бы

³ Об отличии периода-части и периода-целого см.: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 620; там же — о возможностях развития внутри периода (см. 622—625); о композиционных модуляциях и отклонении в периоде см. восьмую главу данного исследования.

⁴ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 171—176.

154

подвергаются анализу, раскрываются заключенные в теме возможности.

Наконец, середина может состоять из фигур общих форм движения, опирающихся на неустойчивую гармонию. В этом случае образуется та или иная форма оттеняющего контраста.

При всех разновидностях середины возникновение добавочного тематического импульса — одна из типичнейших ее функций, особенно тесно связанная с продолжающим методом развития, но возможная и при других.

Степень интонационной индивидуализированности и структурной оформленности добавочного тематического импульса может быть самой различной. Отметим два типичных случая. Один из них заключается в постепенном введении общих форм движения, контрастных мелодическому типу темы. Эти большей частью пассажные формулы, возникающие исподволь, глубоко выразительны и в своей совокупности создают контрастный образ. Например, в этюде Шопена оп. 10 № 3, начиная с первых тактов середины, намечается продолжающее развитие. Но далее возникает как второплановый фоновый компонент фактурный пассажный комплекс (*Rosario animato*). В процессе развития он занимает все более господствующее положение и в зоне кульминации создает образ, контрастирующий начальному, но воплощенный посредством не индивидуализированной темы, а комплекса фигур общих форм движения (построения тематической функции).

Так образуется простая трехчастная форма с нетематически-контрастирующей серединой (*m*).

Аналогичный и еще более яркий пример — вторая часть Второго концерта Рахманинова, где середина постепенно начинает выполнять функцию скерцо циклической формы.

В менуэте из Второй сонаты Бетховена в середине начальной трехчастной формы после этапа разработочного развития следует, на правах добавочного тематического импульса, контрастная тема в жанре менуэта (основанная на каденционных слабых окончаниях первого периода). Эта тема не завершается, а быстро растворяется в преддыкте к репризе.

155

Так в середине появляется нестойкое тематическое построение, которое может составить все ее содержание. В этом случае она может быть названа тематически контрастирующей серединой ($\begin{pmatrix} i \\ m \end{pmatrix}$).

Новая самостоятельная тема в середине простой трехчастной формы — редкое явление в творчестве венских классиков; в послебетховенское время оно встречается гораздо чаще. Новая тема в середине, как правило, не бывает стойкой и завершенной, что вытекает из функции добавочного тематического импульса. Ее роль — создать оттеняющий контраст, и возникает она не ради себя самой, а ради углубления выразительности основной темы.

В других драматургических ситуациях новая тема играет более самостоятельную роль, не только оттеняя главную, но и противопоставляя ей свою художественную идею.

В добавочном тематическом импульсе на уровне середины простой формы усиление роли экспозиционности ведет к проявлению признаков периода. Однако нормативный период может сложиться только лишь при отключении функций, что в простой трехчастной форме происходит крайне редко, в итоге влияния сложной трехчастной формы с трио «а простую (примеры: Шопен. Мазурка ор. 33 № 3; Прокофьев. Гавот из «Классической симфонии»).

При типичном же для середины переключении функции возникают построения самой различной структуры, приближающиеся к периоду. Отметим одну из возможных — период неэкспозиционного типа. Его внешнее строение обычно напоминает период повторного строения, однако обе каденции в нем чаще всего половинные, в то время как материал тематически менее оформлен.

Но период неэкспозиционного типа может быть внешне сходен и с нормативным экспозиционным периодом (завершается полной каденцией). В этом случае тематический материал невозможно представить себе в качестве самостоятельного, изначального. И свойства тематизма, и роль его в форме показывают, что этот

156

период неэкспозиционен (например, в середине ноктюрна F-dur Шопена).

Для решения вопроса следует услышать середину как независимое от первой части построение. Лишь при переключении функций возникает самостоятельная середина в форме периода экспозиционного типа.

Функции репризы простых форм связаны с типом середины.

В простой репризной двухчастной форме середина не может быть сколько-нибудь существенно контрастной. Поэтому из четырех рассмотренных функций репризы в ней воплощаются функции архитектурного скрепления, логического обобщения и образного обогащения.

В простой трехчастной форме также действуют эти три функции, а при возникновении контрастирующей середины начинает проявляться и функция утверждения главной темы.

Пятая функция репризы продолжающегося действия характерна для интенсивного сквозного развития и служит одним из факторов возникновения динамических форм.

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

1. Первая часть

Первая часть сложной трехчастной формы выполняет функцию полного изложения главной темы, написанной поэтому в одной из простых форм. Эта функция сложилась в эпоху создания сложной трехчастной формы гомофонного типа и наиболее зрелый облик приняла в творчестве венских классиков и стилях, близких им.

Уже в указанных исторических пределах может возникнуть нетематически-контрастная середина (Одиннадцатая и Седьмая сонаты Бетховена — третьи части, до трио) и в очень редких случаях — тематически-контрастная (Третья симфония Бетховена — вторая часть, до трио). Так готовится новый тип первой части сложной трехчастной формы, прочно утвердившей себя в XIX веке. Функцией данного раздела формы становится этап полного изложения главной темы, в котором про-

157

исходит первое ее столкновение с другой темой, сопряженной с ней по принципу оттеняющего контраста. Последняя, конечно, выполняет в принципе роль добавочного тематического импульса. Однако степень его самостоятельности может быть очень высока. Во многом это зависит от жанровых условий. В танцевальных жанрах новая тема может быть полностью самостоятельной, в этих случаях действует принцип не переключения, а отключения функций, ведущий к возникновению периода экспозиционного типа. В лирических, песенных жанрах принцип переключения функций остается чаще всего в силе, что ведет к соответствующим структурным результатам. Большое количество примеров двухтемной первой части сложной трехчастной формы можно обнаружить в мазурках Шопена, в некоторых лирических пьесах Чайковского (например, в «Меланхолической серенаде»).

Иногда тематически-контрастная середина (особенно в танцевальных жанрах, где она обычно оформлена в виде периода) — лишь одно из тематических звеньев сюитной цепи, скрепляемой в конце репризой первой темы. При этом все эти темы по отношению к первой теме создают одноплановый оттеняющий контраст (мазурка Шопена оп. 7 № 3).

В других случаях тематически-контрастная середина образует только оттеняющий контраст. Контраст же, возникающий далее (в трио или эпизоде), более существен. Он либо оттеняет первую контрастную тематическую пару, либо создает контраст самих сущностей (например, в той же «Меланхолической серенаде» Чайковского).

При наличии в пределах первой части сложной трехчастной формы двух тем можно говорить, что ее функция — начальное изложение тематического контраста.

2. Средняя часть

Трио, как мы знаем, возникает на основе отключения функций, благодаря чему его тема рождается независимо от тематизма первой части формы. Поэтому функция трио — экспозиция второй темы, чаще всего не только полное, но и исчерпывающее ее изложение,

158

когда она проводится однократно и не бывает отражена в коде.

Трио представляет собой как бы самостоятельное произведение, противопоставленное первой части формы (тоже самостоятельному произведению). Ему свойственны те же структурные функции, те же смены экспозиционности и серединной разработанности, что и в первой части. Иными словами, в трио тема излагается так, будто она первая и главная, «живущая» ради себя самой.

Функции эпизода во многом отличны от функции трио. Совпадают они в одном — в экспозиции второй темы. Но здесь тема возникает на основе переключения функций, она несамостоятельна, существует не «сама для себя», а для контрастного противопоставления первой теме. Эпизод, в отличие от трио, выполняет функцию добавочного тематического импульса на уровне сложной трехчастной формы в целом, и поэтому он функционально подобен тематически-контрастной середине простой трехчастной формы. Структурная специфика эпизода обусловлена тем, что данный уровень процесса формообразования обладает много большими возможностями для действия центробежных сил, чем середина в простой форме. Тема эпизода может быть

показана только начальным этапом, переходя далее в стадию разработочного развития. Наконец, в эпизоде могут использоваться несколько незавершенных тем.

Ввиду того, что принцип переключения может подчинить своему влиянию принцип отключения, разделы формы, основанные на последнем, способны вовлекаться в общее драматургическое сквозное развитие. Например, тема трио может быть трактована таким образом, что по завершении ее развития, «задним числом» создается впечатление, что она родилась на основе переключения, то есть явилась результатом предшествующего ей развития и участником общего драматургического действия. Это ведет в наиболее сложных и богатых по драматургии произведениях к проникновению черт сонатности, к рождению модулирующих форм (Третье скерцо Шопена). Подобные ситуации начали складываться в эпоху романтизма и привели к тому, что различие между трио и эпизодом во многих слу-

159

чаях исчезает и возникают промежуточные случаи. Функции трио и эпизода легко объединяются и ведут к сложным по структуре многотемным средним разделам. В последних темы излагаются более или менее завершение (проявление функции трио), но их чередование создает незамкнутую тематическую цепь (проявление функции эпизода). (Пример: Шопен. Полонез *As-dur*. Первая тема средней части, *E-dur* — типичное трио. Однако тональный план периода — *E—Es* — уже нетипичен для самостоятельно изложенной темы. Далее следует ряд незавершенных тем.)

В доклассицистскую эпоху (стиль барокко) существовал вид сложной трехчастной формы, где средний раздел представлял собой не изложение нового материала, а развитие начальной и единственной темы (примером могут служить арии из «Страстей» Баха). Это был процесс очень сложный, обозначающий контуры иных композиционных принципов — фуги, старинного рондо и др. Его изучение, однако, выходит за историко-стилистические рамки данного исследования.

3. Реприза и кода

В силу тематической контрастности среднего раздела сложной трехчастной формы, реприза здесь обладает всеми свойственными ей функциями. Среди них ведущую роль играют функции архитектурного скрепления и утверждения главной темы. Однако для их осуществления достаточно воспроизвести лишь начальный этап становления темы. Отсюда — возможность сокращения репризы.

Благодаря существенным цезурам между составными частями сложная трехчастная форма менее гибка, в ней меньше возможностей для сквозного развития. Поэтому функция репризы — продолжающегося действия — применяется реже; но если она используется, то приводит к более важным результатам, чем в простой трехчастной форме.

Во многих случаях центробежные силы, возникшие благодаря контрасту в средней части, не способны уравновесить форму. Кода в сложной трехчастной форме обладает своими специальными композиционными

160

функциями, которые проявляются в виде возможных тенденций.

Одна из них, своего рода закон компенсации — появление в коде тематизма среднего раздела на самых разных правах. Это слегка повышает «ранг» формы, несколько приближая ее принципы к сонатным, которые особенно явственны при соответствующих тональных соотношениях. Но и без них одно лишь напоминание о трио или эпизоде «задним числом» повышает их значение в общем балансе формы, так как в итоге ее движения возникает не только тематическое сопоставление, но и ясно выраженный элемент тематического взаимодействия.

РОНДО

1. Основы формы рондо

Существуют две основы формы рондо. Первая из них состоит в неизменном, не менее чем двукратном, возврате к одной и той же главной теме (рефрену), вторая — в противопоставлении ей ряда контрастных тем. Поэтому, как было сказано в третьей главе, первая основа рондо —

$b_1 \ b_2$

наличие более чем одной фазы трехкомпонентного репризного (нечетного) ритма — $a_1 \ a_2 \ a_3 \ \dots$

Этот принцип исторически более устойчив и объединяет все разновидности рондо и рондообразных форм. Вторая основа — смены контрастирующих эпизодов — действует начиная с эпохи венских классиков и их непосредственных предшественников.

Но при любом варианте формы рондо — старинном или классическом — реприза остается однотемной, а начальный, устойчивый момент формы не образует экспозиции как относительно самостоятельной части формы. Поэтому процесс формообразования в рондо имеет три уровня: ядро — тема — форма в целом, что отличает рондо, с одной стороны, от сложной трехчастной, с другой — от сонатной формы.

Поскольку все композиционные формы, основанные на гомофонно-гармоническом мышлении, сложились в своем окончательном облике именно у венских класси-

161

ков, следует их классицистский вариант считать своего рода зрелым эталоном и рассматривать исторический процесс развития этих форм в рамках до и после его кристаллизации. Для исследования рациональней всего исходить из типового классицистского образца рондо. Каждый его раздел обладает своими композиционными функциями.

2. Рефрен

Специальные композиционные функции рефрена обуславливаются сформулированными выше основами формы рондо — сочетанием неизменного возвращения к одной теме с контрастными сменами тем. При этом рефрен, выполняя функцию главной темы, представляет собой одновременно и начальный момент развития, и его завершение. Таким образом, в рефрене совмещаются функции изложения и завершения. Кроме того, общие контуры рондо как формы многорепризной, уравновешенной, закругленной сказываются и на характере его главной темы, заключающей в себе черты, свойственные форме в целом⁵. Отсюда вытекают функции рефрена:

1. Рефрен — тема, в которой соединяются признаки главной, начальной и завершающей, обобщающей тем. Б. Асафьев называет рефрен «руководящим напевом», темой, «являющейся вместе с тем и припевом — функцией, унаследованной от народной хороводной песни...»⁶
2. Рефрен — тема, заключающая в себе признаки, типичные для формы в целом: плавность, уравновешенность и закругленность.
3. Рефрен — тема, полностью завершенная и замкнутая.

Эти функции рефрена делают его более специфичным по музыкальным средствам, чем главную тему сложной трехчастной формы.

Для рефрена классического типа характерна та или иная форма мелодической округленности, при этом часты случаи вращательного движения, возврата к од-

⁵ Речь идет в данном случае о типичном рондо как форме подвижного финала сонатного цикла, сложившейся в творчестве венских классиков.

⁶ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с, 62.

162

ному звуку. Завершенность и внутренняя замкнутость приводят к тому, что тема рефрена при первом появлении показана полным Изложением, то есть рефрен чаще всего бывает написан в какой-либо простой форме.

3. Эпизоды

В пятичастном рондо венских классиков функция первого эпизода сходна с функцией тематически-контрастной, структурно оформленной середины, а второго эпизода — с функцией трио. Такое возрастание ранга неглавных тем создает выпуклый рельеф формы и при ее общем нединамическом развитии необходимый драматургический план, способствующий соподчинению тем, выделению главного и фонового.

В дальнейшем историческом развитии функции эпизодов значительно меняются. При увеличении их числа исчезает возможность четко дифференцировать роль каждого. Усиливается значительность и самостоятельность эпизодов. В программных или полупрограммных фортепианных произведениях Шумана (первая часть «Венского карнавала», новеллетта № 5) все эпизоды отличаются полной самостоятельностью, которая ведет к появлению сюитных центробежных тенденций. Рефрен здесь тоже меняет свою функцию, его главенствующее положение зависит в основном лишь от количественного преобладания.

4. Связующие части

Функция связующих разделов рондо — поддержка непрерывного музыкального движения, что обуславливается округленностью формы, общим ровным динамическим профилем. Кроме того, свойственное сонатной форме «динамическое сопряжение» играет в классицистском варианте рондо также большую роль. Именно близость некоторых сторон процесса формообразования в рондо и сонатной форме создает условия для рождения их «гибрида» — рондо-сонаты. В развитии связующих частей большее значение имеют преддыкты как моменты, вызывающие напряженное чувство ожидания.

163

Последнее особенно необходимо именно и рондо, так как благодаря ему реприза рефрена становится желанной и необходимой. Это противодействует однообразию и монотонности, которые могут возникнуть ввиду неоднократного повторения главной темы.

Непрерывность вращательного движения — одна из основ рондо. Но она будет особенно глубоко воспринята хотя бы при однократном нарушении указанного принципа в результате своего рода «доказательства от противного». Поэтому в каком-либо звене рондо, чаще всего перед эпизодом (преимущественно перед вторым), связующее построение нередко отсутствует, что по контрасту подчеркивает важность непрерывного движения. Здесь проявляется один из существенных принципов художественной формы в целом — частичная нерегламентированность процессов ее развития, отступление от единообразного, неуклонного соблюдения норм.

Функция связующих частей возникла в стиле венских классиков и начинает в XIX веке уступать место непосредственному сопоставлению тем (например, у Шумана).

Отмеченные признаки перерождения функций отдельных разделов рондо в XIX веке относятся к тем самостоятельным нециклическим произведениям, которые впервые стали создаваться в этой форме (без указания «рондо») в послебетховенскую эпоху.

Но в рондо как форме сонатно-симфонического финала нормы, выработанные венскими классиками, обычно восстанавливаются в своих правах, что подтверждает финальное рондо Прокофьева, Шостаковича.

СОНАТНАЯ ФОРМА

1. Основы сонатной формы

Существуют три основы зрелой сонатной формы, окончательно сложившейся в эпоху венского классицизма.

Первая основа (исторически самая ранняя) - принцип тональных соотношений: начальный раздел формы проходит дважды в одной и той же, главной тональности, а следующий раздел,

дважды, звучит первый раз в подчиненной (доминантовой «ли параллельной») тональности, а второй раз — в главной. Соотношение концов (экспозиции и репризы) создает «сонатную рифму», без которой первая основа сонатности невозможна. Если без главной партии реприза может существовать, то без побочной партии (за особыми исключениями) она лишается признаков сонатности.

Вторая основа — наличие минимум двух равноправных тематических построений, излагаемых в главной и побочной партиях. Принцип равноправия входит в диалектическое противоречие с принципиальным различием функций первой и второй тем. Отсюда постоянное взаимовлияние этих двух «моментов формы», при котором возникают специфические признаки их функциональных соотношений. Оба тематических построения равноправны не только в количественном отношении, но и в идейно-художественном. В них воплощаются две хотя бы в чем-то различные стороны действительности — от разных степеней отличия в воплощении единой сущности (многие сонатные формы Моцарта) до антагонистически контрастных образов («Ромео и Джульетта» и первая часть Шестой симфонии Чайковского).

Два образа в сонатной форме могут быть и «врагами» и «соратниками», но в художественном отношении они равноправны, так как обе лежат в основе развития. Их неравноправие — функциональное: тематическое построение побочной партии все же второе, возникающее на основе переключения функций, оно выполняет функцию добавочного тематического импульса на уровне экспозиции. Противоречие между идейным равноправием и функциональным неравноправием — один из существенно важных источников непрерывно действующей активности сонатной формы, ее центробежных тенденций.

Термин «тематическое построение» введен здесь ради большей точности и обобщенности. Во-первых, тематическое построение может и не быть индивидуализированной, откristаллизованной темой в классицистском смысле этого термина. Во-вторых, второе тематическое построение может не быть новой темой в собственном смысле слова, а представлять собой вариант первой. Существуют поэтому однотемные сонатные фор-

мы. Однако в них так или иначе должны существовать минимум две позиции одной темы.

Третья основа — непрерывность сквозного тематического развития, пронизанность разработанностью, которая концентрируется в среднем разделе формы, но проникает и в экспозицию, особенно в связующую партию и зону перелома побочной. Кроме того, и главная партия заключает в себе богатые возможности развития либо внутритематического (например, у Бетховена), либо тематического (например, у Чайковского).

С. Скребков, Ю. Тюлин, Л. Мазель пишут в том или ином плане о «связном развитии»⁷, о «драматургии»⁸, о «сплошном развитии тематического материала»⁹.

Эта третья основа заложена еще в непрерывном развертывании старинной двухчастной формы и проявляется то в большей, то в меньшей степени на протяжении всей истории сонатной формы (падение ее роли можно заметить, например, во многих сонатах Грига). С особой силой значение непрерывного драматургического развития в сонатной форме сказывается в XX веке в творчестве Шостаковича, Онеггера. Его воздействие иногда приводит к структурной модификации сонатной формы.

Третья основа сонатной формы может быть понята как активное, динамическое воплощение принципа причинно-следственной связи. Каждый последующий момент в движении музыкальной формы вытекает из предыдущего (и заключает в себе его элементы), подобно тому как следствие вытекает из породившей его причины. Так рождается непрерывно действующее тяготение предшествующего «участка музыкального действия» в последующий, и каждый новый момент в развитии может восприниматься как необходимый. Однако эта причинно-следственная связь, проецируясь на движение музыкальной формы и становясь ее имманентным свойством, не соответствует обычным жизненным соотношениям: причина (до) — следствие

⁷ Скребков С. Анализ музыкальных произведений, с. 181 — 183.

⁸ «Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина, с. 251—254.

⁹ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 318—319.

(после). Это чисто логическое взаимодействие моментов музыкального времени. Диалектичность органически присуща музыкальной форме. Но в сонатной она принимает особый, специфический модус: появление новой темы (побочной партии) одновременно и обусловлено предыдущей (главной партией), и вступает с ней в функциональное противоречие (самых разных свойств и силы). Стремление к разрешению данного противоречия и порождает основной стимул сонатного развития¹⁰.

Если первые две основы сонатной формы обеспечивают ее конструктивную (кристаллическую) сторону, то третья — ее динамическую (процессуальную). Обе эти стороны, чаще всего органично дополняя друг друга, образуют нерасторжимое единство. Возможны, однако, ситуации, при которых одна из них начинает преобладать.

2. Функции отдельных разделов сонатной экспозиции (в творчестве Бетховена)

Функции главной партии

Главная партия — зона *i* на уровне экспозиции, первое «действующее лицо» в сонатной форме. Ее функции таковы:

1. Тема-импульс — толчок для дальнейшего развития. Ей свойственна высокая степень интонационно-выразительной концентрированности, нередко интенсивное внутритематическое развитие, внутритематический контраст. Для темы главной партии типичны неполная внутренняя завершенность, тенденция к продолжению развития. «Образно говоря, исходная тема сонаты должна обладать „волей к развитию“, в ней должна быть конденсирована энергия большой силы напряжения», — пишет Б. Асафьев¹¹.
2. Тема, определяющая собой характер всей сонатной части, а во многих случаях и всего цикла.

¹⁰ Понятие «динамическое сопряжение», введенное Ю. Тюлиным («Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина, с. 251—252), близко сформулированным принципам.

¹¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 121.

3. Тема образно-устойчивая, определенная, не допускающая существования другой темы той же функции.

В первых частях сонатно-симфонических циклов Бетховена все три функции выражены очень отчетливо. Особенно многозначна первая функция, ее проявление можно продемонстрировать на примерах.

Бетховен. Семнадцатая соната, первая часть.

Главная партия — замкнутый период с вторгающейся каденцией в связующую партию. Перечислим факторы внутренней неуравновешенности, влекущие к дальнейшему движению и реализующие тезис о «воле к развитию». В теме три контрастирующих элемента. Их двукратное сопоставление требует изживания контраста в рамках всей сонатной формы. Как показывает анализ, все моменты тематического развития Allegro — производные от элементов главной партии.

Этот основной фактор внутренней незавершенности выражен в ее внешних формах: отсутствие завершающего целостного оборота во втором предложении, неуравновешенное соотношение кадансовых гармоний ($7\frac{1}{2}$ тактов — K^6_4 и $1\frac{1}{2}$ такта — D_7), вторгающаяся каденция¹².

Бетховен. Пятая симфония, первая часть.

Тема главной партии — неконтрастная, но звучание «эпиграфа» в начале каждого предложения создает все же некоторый ясно ощутимый контраст, усиленный эффектом динамического взрыва в объединяющем четырехтакте первого предложения. Введение «эпиграфа» во втором предложении образует частичный контраст большей силы (благодаря появлению гармонии *S* после *D*). Однако внутритематическое развитие во втором предложении не только более интенсивно, но и порождает новый тип интонаций, готовящих тему побочной партии.

В ходе исторического развития функции главной партии значительно менялись, каждая эпоха, каждый крупный мастер вносили свои варианты. Так, у Шуберта появляются певучие темы

главных партий, в которых значительно ослабляется начальная энергия импульса, что приводит в ряде случаев к относительно большей завершенности этого раздела формы. Кроме того, важно место сонатной формы в цикле. В финале, где, как правило, яснее выражены завершающие центростремительные тенденции, на функции главной партии влияют функции рефрена рондо. Это ведет к ослаблению первой функции, к появлению более завершенных тем в двухчастной форме.

¹² В кадансовом завершении главной партии первой части Девятой симфонии Бетховена D₇ отсутствует, и K⁶₄ непосредственно разрешается в тонику.

168

Функций связующей партии

Связующая партия — первый, начальный этап зоны *m* на уровне экспозиции. Этим обусловлены ее структурная неустойчивость и функциональная многозначность. Из пяти функций связующей партии лишь одна — первая — обязательна и неизбежна. Остальные возможны, но не обязательны. Функции эти таковы:

1. Функция тональной подготовки побочной партии (обязательная). Согласно ей связующая партия состоит из трех этапов: пребывание в главной тональности, модуляция и предыкт.
2. Функция тематической подготовки побочной партии (весьма возможная). Проявляется, как правило, тогда, когда в пределах главной партии интонационный состав побочной совершенно не подготовлен.
3. Функция начального этапа разработки (возможная). Проявляется в тех случаях и в тех границах, в которых материалом связующей партии служит тематизм главной, подвергающийся разработочным методам развития (Бетховен. Семнадцатая соната, первая часть, такты 21—40).
4. Функция прослаивающего (оттеняющего) нетематического контраста (возможная) ¹³.

Проявляется чаще всего при жанровой и образной близости главной и побочной партии (Моцарт. Соната F-dur, K. 332, первая часть от такта 23), но возможна и при их контрасте (Бетховен. Третья соната, первая часть, с такта 21).

В учебнике С. Скребкова говорится о «пути образования контраста в связующей партии». «Даже ярко контрастирующая тема связующей партии всегда в том или ином отношении оказывается промежуточным звеном между темами главной и побочной партии» ¹⁴.

Л. Мазель пишет: «...У Гайдна, Моцарта и Бетховена начало связующей партии нередко контрастирует с главной партией...» ¹⁵.

¹³ С точки зрения И. Рыжкина, это «дополняющее сопоставление внутренне близких образов» (см.: Рыжкин И. Образная композиция музыкального произведения.— В кн.: Интонация и музыкальный образ, с. 191).

¹⁴ Скребков С. Анализ музыкальных произведений, с. 157. 160.

¹⁵ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 333.

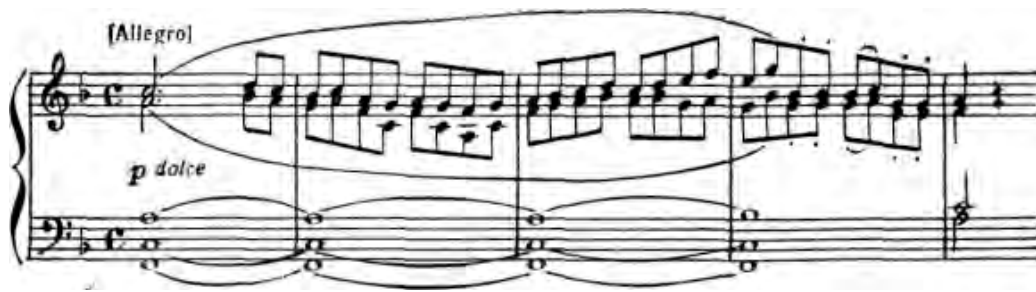
169

Однако надо ясно отличать оттеняющий контраст нетематического порядка от возникновения собственно тем в пределах связующей партии.

5. Функция тематической разрядки (возможная). На смену индивидуализированному тематизму главной партии приходят более общие формы движения, создавая также контрастное начало. Поэтому обе функции близки друг другу.

Но если в связующей партии происходит обычно или разработка тематизма главной, или переход к общим формам движения, то это не исключает возможности появления тем. В этом выражается принцип совмещения функций, ведущий к добавочному тематическому импульсу на уровне экспозиции.

Самостоятельные темы связующей партии возникают на трех ее этапах: в дополнении к главной партии (тема дополнения), после начавшейся модуляции (промежуточная тема) и на предыкте (предыктовая тема). Тема дополнения бывает завершена, композиционно устойчива. Пример — первая часть квартета Бетховена ор. 59 № 1:



Промежуточная тема может быть или не завершена (первая часть фортепианной сонаты с-мoll Моцарта, К. 457, такты 23—30), или тонально подвижна (как в первой части Седьмой сонаты Бетховена, от такта 23).

Для промежуточной темы типична композиционная неустойчивость.

Предыктовая тема чаще всего опирается на доминантовую гармонию, приобретающую оттенок переменной тоникальности, в силу чего она не имеет полной завершенности. Пример — первая часть Второй симфонии Бетховена:

170

11

Функции побочной партии

Побочная партия — добавочный тематический импульс зоны *m* на уровне экспозиции, обладающий образной самостоятельностью, структурной завершенностью. Это второе «действующее лицо» сонатной формы. Функции ее темы таковы:

1. Тема, возникающая в результате предшествующего ей развития. Благодаря этому побочная партия несет на себе те или иные следы воздействия тем, прозвучавших до нее.
2. Тема, драматургически противопоставляемая теме главной партии.
3. Тема образно-неустойчивая, склонная к постепенным или внезапным переломам в своем развитии.
4. Тема, допускающая существование других тем этой же функции.

Побочная партия в силу основного противоречия сонатной формы особенно взрывчата, она обладает неисчерпаемыми возможностями для образования всякого рода очагов неустойчивости. Однако центробежные тенденции в ней, в классических по стилистической направленности образцах, обычно уравниваются центростремительными, ведущими к ее устойчивому завершению. Лишь в более поздние эпохи разработочная зона

171

внутри побочной партии перерастает в общую разработку.

Описанные закономерности *modus vivendi* побочной партии родились в условиях действенности сонатного *allegro* венских классиков. В ином жанрово-стилистическом контексте, в музыке повествовательного характера на принцип переключения функций действует его антагонист — принцип отключения функций, и побочная партия может начаться так, как будто это независимый, самостоятельный раздел (сонатная форма у Грига).

Выяснение «баланса» во взаимодействии этих двух противоположных функциональных принципов играет большую роль в функциональном анализе. Это имеет отношение не только к сонатной, но и к другим формам.

Функции заключительной партии

Заключительная партия — зона *t* на уровне экспозиции. Накопившиеся в пределах последней центробежные тенденции требуют противовеса — появления раздела с господством центростремительных тенденций. Кроме того, та или иная форма противопоставления главной и побочной партий (от минимального образного отличия до антагонистического контраста) требует подведения итога на уровне экспозиции.

Функции заключительной партии таковы:

1. Функция торможения возникших в экспозиции процессов развития. Это проявляется: а) в ладогармоническом отношении — в использовании утверждающих тонику кадансирующих оборотов; б) в метрическом отношении — в появлении подчеркивающих метрическую опору, сильную долю, активных (ямбических) стоп¹⁶; в) в ритмическом отношении — в возникновении более крупных длительностей, более простых, четких ритмических рисунков.

¹⁶ Эта идея, принадлежащая В. Цуккерману, отражена в книге: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 161.

172

2. Функция тематического обобщения. Она заключается в простейших случаях в использовании фигур общих форм движения, в более сложных случаях — во введении, кроме того, и новой темы. Последняя либо синтезирует интонации главной и побочной партий (первая часть «Крейцеровой сонаты» Бетховена), либо при их сходстве бывает малоконтрастной; она замыкает движение по принципу перемены в последний раз (что нередко наблюдается в первых частях симфоний Гайдна).

Наконец, завершение может сочетаться с функцией тематической репризы — с реминисценцией тематизма главной партии. Это ведет к появлению элементов рондообразности — тема главной партии становится и начальным, и завершающим моментом. Поэтому этот прием чаще всего встречается в финалах сонатных циклов (Первая соната Бетховена).

Заключительная партия противостоит главной и побочной партиям, это принципиально новый, обобщающий раздел экспозиции. Лишь изредка, в более ранних и простых образцах, заключительная партия является только завершающим разделом внутри побочной партии.

Однако позднее, в конце XIX века, заключительная партия в некоторых случаях исчезает и на ее месте возникает завершающий раздел побочной партии (Чайковский. «Ромео и Джульетта»; первая часть Шестой симфонии), что усиливает воздействие антагонистического контраста двух тем и способствует расколу экспозиции на две сферы¹⁷.

Хотя по отношению к предшествовавшим моментам развития заключительная партия и создает этап господства центростремительных сил, но утверждение неглавной (в типическом случае — доминантовой) тональности делает его лишь относительно устойчивым. Замыкая движение экспозиции, заключительная партия, по словам Б. Асафьева, «неизбежно и интенсивно вызывает продолжение движения»¹⁸. В другом месте Б. Асафьев особенно ясно подчеркивает эту тональную

¹⁷ См.: Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 347.

¹⁸ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 121.

173

неустойчивость: «...В отношении к основной тональной сфере заключительная партия звучит контрастно, как „гребень“, перевал или крайняя ступень неустойчивости и настойчиво вызывает

последующее движение»¹⁹.

3. Функции экспозиции в целом и разработки

Композиционный ритм сонатной экспозиции, как это было уже установлено, может быть различным, что зависит от соотношения драматургических функций четырех партий, видов их объединения. Но единство движения $i: m: t$ придает экспозиции значение одного уровня процесса формообразования.

Функция экспозиции в целом — изложение начального тематического материала, рождающегося из исходного импульса главной партии; она сохраняет свое значение на протяжении всего этого раздела.

Функции разработки таковы:

1. Раскрытие содержательных возможностей тем экспозиции, которые показываются в новых условиях структурной неустойчивости²⁰, дробности. Примечательны слова Б. Асафьева: «...Все, что было высказано в экспозиции в последовательном ходе „событий“, — в „разработке“ перемещается и вступает в новые ряды соотношений»²¹.
2. В более элементарных случаях — при отсутствии существенного контраста в экспозиции — функция разработки заключается в создании прослаивающего (оттеняющего) контраста (минор во многих мажорных сонатах и симфониях Моцарта и Бетховена)²².
3. Образование зоны тематической разрядки — в разработке на основе тематизма экспозиции возникают фигуры общих форм движения.
4. Функция тонального развития, максимального отхода от тональностей экспозиции.
5. Функция разворота центробежных тенденций.

¹⁹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 123.

²⁰ См.: Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 349.

²¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 123.

²² См. также: Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 351.

174

Мы видим, что функции сонатной разработки во многом совпадают с функциями связующей партии и так же, как в последней, в ней иногда появляется самостоятельная тема — эпизод.

В обоих случаях указанные темы по своему образному характеру близки побочной партии. Можно сказать, что промежуточная тема и эпизод выполняют образные функции побочной партии: первая до, а вторая после ее вступления.

Все три темы — промежуточная, побочная и эпизод — добавочные тематические импульсы. Промежуточную и эпизод объединяет их неполная завершенность, промежуточную и побочную — уровень экспозиции как функциональной зоны i наивысшего уровня, в отличие от темы эпизода, возникающей в функциональной зоне m наивысшего уровня.

4. Функции репризы

Функции репризы таковы:

1. Сонатная реприза повторно противопоставляет основные темы — главной и побочной партий, — в их первоначальном, экспозиционном изложении и в новом тональном соотношении. При этом центр тяжести, связанный с тональным изменением, приходится на побочную партию.

Типичная для венских классиков традиция — осью тонального вращения делать главную партию — уже у Шуберта частично нарушается (субдоминантовая реприза в первой части квинтета «Форель»; во второй его части возникают еще более сложные тональные соотношения). В наше время обе тенденции — центростремительная (ось вращения — тональность главной партии) и противоположная ей центробежная — сосуществуют, отвечая разным формообразующим тенденциям (первые части Пятой и Десятой симфоний Шостаковича)²³.

2. Из четырех общих композиционных функций репризы в сонатной репризе с наибольшей

²³ В творчестве Шостаковича встречаются экспозиции и репризы с одинаковым соотношением тональностей обеих партий, но с разной их инструментровкой (первые части Первого и Второго концертов для виолончели, вторая часть Восьмого квартета).

лощаются функции: а) обогащенного возврата темы, в данном случае — двух тем. Здесь сочетаются их повторное экспонирование с изменением соотношений между ними; б) функция продолжающегося действия.

С. Скребков пишет: «При анализе дополнительных изменений в репризе всегда можно обнаружить ту или иную связь этих изменений с тематическим развитием разработки (и отчасти экспозиции). Обычно дополнительные изменения являются продолжением (и завершением) тех процессов тематического развития, которые развертываются в разработке»²⁴. Благодаря этому в сонатной форме чрезвычайно большую роль играет функция репризы — продолжающегося действия (первая часть Шестой симфонии Чайковского). В более поздних стилях (например, в финале Пятой симфонии Онеггера) указанная функция перерастает в другую: реприза — продолжающаяся разработка. Интенсивность сквозного развития при этом столь велика, что оно начинает выполнять функцию утверждения основной идеи²⁵.

5. Функции коды

Существует ряд возможных функций коды.

1. Самая элементарная — продление функций заключительной партии. Последняя, обладая нужным резервом центростремительных сил и будучи способной создать необходимую относительную законченность первого этапа — экспозиции, может оказаться недостаточной для образования полной завершенности формы в целом. В этом случае кода продолжает действие заключительной партии.
2. Функция вторичного воспроизведения разработочного этапа на основе принципа отражения в коде центрального раздела формы. Здесь возникает вторая разработка — как бы отблеск первой, главной разработки (первые части сонат Бетховена: Третьей, Восьмой, Шестнадцатой, Восемнадцатой). Вместе с тем функция

²⁴ Скребков С. Анализ музыкальных произведений, с. 175.

²⁵ Подробнее об этом см. в работе И. Валиховой «Некоторые принципы тематического развития в симфониях А. Онеггера» (рукопись, 1967).

такой краткой разработки — проявление одной из общих функций код.

3. Функция вторичного воспроизведения разработки на более высоком уровне и чаще всего в более сжатых масштабах, отчего сила ее воздействия увеличивается. (Пример: Бетховен. «Аппассионата», первая часть. Здесь, при внешнем сходстве со второй функцией, сущность дела в корне иная. Первая разработка не исчерпала всех возможностей, заключенных в темах экспозиции, вторичная же раскрывает их далее в доступных пределах). Такая разработочная функция коды сформировалась в творчестве Бетховена. Б. Асафьев пишет: «По отношению к репризе они (бетховенские коды. — В. Б.) являются как бы новым этапом развития и новым видом разработки, а по отношению к предшествующему репризе развитию-разработке действующие в коде силы выступают как развитием-разработкой порожденные, но направленные не к борьбе, не к выявлению контрастов, а к установлению синтеза и концентрации движения на конечной опорной стадии»²⁶. Поэтому натиск центробежных сил в коде ведет к окончательному утверждению центростремительных сил, что и определяет значение следующей, четвертой по счету, функции коды.
4. Функция собственно коды, возникающей после вторичной разработки, — окончательное завершение. Часто оно не бывает полным и исчерпывающим, создавая то же устремление к дальнейшему развитию, которое присуще главной партии²⁷ и в данном случае реализуется в

масштабах сонатного цикла.

В этом случае кода становится четвертым разделом сонатной формы, превращая композиционный ритм последней из однофазного нечетного в двухфазный, с сокращением второй фазы по временной протяженности (первая часть «Героической симфонии» Бетховена).

В дальнейшей эволюции сонатной формы возникает новая драматургическая функция коды — функция синтетического обобщения, а в ряде случаев и катартиче-

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 141.

Аналогию между главной партией и первой частью цикла проводит в своих лекциях Л. Мазель. См. также: Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 410.

177

ского просветления (Чайковский, Шостакович). Такого рода кода также воздействует на ритм сонатной формы, создавая в ее конце тенденцию к его синтетическому нечетному виду.

В своем историческом развитии вторичная разработка в некоторых стилях достигает особенной масштабности (Скрябин); иногда же, наоборот, она перестает играть важную роль (симфонии Чайковского, Шостаковича). Однако возникновение вторичной разработки в конце репризы (например, в «Ромео и Джульетте» Чайковского, где перелом в побочной партии репризы перерастает во вторичную разработку перед кодой) или, более того, перенесение единственной разработки в завершающие разделы любой формы перед кодой (например, в Allegretto Десятой симфонии Шостаковича) становятся фактором сквозного развития.

РОНДО-СОНАТА

Форма родно-сонаты, как известно, возникла в финалах сонатно-симфонических циклов венских классиков. Побудительным стимулом ее рождения было стремление к равновесию в цикле — композиционная значительность первой части требовала соответствия в последней. Внесение сонатных принципов в форму рондо проявилось не только в увеличении ее протяженности, в создании «сонатной рифмы» и возможности существования разработки как специального раздела (что само по себе очень важно). В финал, кроме того, проник однофазный нечетный (репризный) ритм сонатной формы в его широком «дыхании». Так возникли три крупных раздела: экспозиция — разработка (или центральный эпизод) — реприза. Более дробный многофазный нечетный репризный ритм рондо подчинился единству однофазного ритма сонаты.

Семь разделов рондо *abacaba* сгруппированы в три:

A C A
aba c aba

Укрупнение разделов влечет за собой большую целостность каждого из них. Кроме того, для рондо-сонаты (к примеру, в творчестве Бетховена) типична меньшая, чем в сонатной форме, значительность темы по-

178

бочной партии и по ее образной сущности, и по ее «поведению» (отсутствие перелома, зоны разработки). Поэтому экспозиция рондо-сонаты более проста и замкнута, чем аналогичный раздел в сонатной форме. Благодаря близости двух форм в ряде финалов часто возникает борьба рондовых и сонатных тенденций. Прежде всего это сказывается на первой теме. Что в ней преобладает — округленность рефрена или устремленность главной партии? Внешним признаком отличия может служить и композиция: период — примета сонатности, простая форма — рондовости. Но все же черты рефрена чаще преобладают, что отвечает требованиям жанровой природы финала. С особой силой сонатный противовес проявляется в выборе разработки в качестве среднего звена формы. Поучительна борьба двух композиционных начал, которую можно проследить в некоторых конкретных случаях.

Интересный пример подвижного взаимодействия сонатности и рондовости — это финал Тринадцатой сонаты Бетховена. В ней первая тема — типичный рефрен рондо, побочная (с такта

36) очень близка побочным темам старинной сонаты, заключительная, соответственно, — классицистской сонаты. Центр же формы — разработка с элементами фугато и развернутым предыктом к репризе. Такое причудливое смешение различных композиционных, жанровых и даже стилистических признаков отвечает художественной идее произведения («Quasi una fantasia») и создает в его финале остроумную и виртуозную игру композиционными приемами.

ВАРИАЦИОННАЯ И ВАРИАНТНАЯ ФОРМЫ

И вариационная и вариантная формы²⁸ — единственный вид нециклических композиционных форм, не обладающих устойчивой стабильной структурой. И количество частей, и их внутреннее расположение создается в каждом произведении как бы заново.

²⁸ О вариантных формах см.: Сосновцев Б. Вариантная форма. — В кн.: Научно-методические записки. Саратов, 1957; Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта. — В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967. В настоящем исследовании использованы идеи работы И.Лаврентьевой,

179

Решающее условие существования обеих форм — функциональные закономерности, на уровне которых и обнаруживается их существенное отличие.

Функциональной основой вариационной формы служит соотношение главного компонента (темы) с рядом производных (вариациями). Функциональной основой вариантной формы служат соотношения нескольких равноправных компонентов — разных вариантов единой идеи. Один из лучших примеров вариантной формы — у Мусоргского в «Рассвете на Москва-реке».

Обе формы не имеют точных композиционных норм и требуют для своей структурной целостности привлечения (на основе совмещения функций) других форм, или форм второго плана. Причина этого — многофазный однокомпонентный ритм (моноритм), лежащий в основе этих форм. Периодичность — принципиально незамкнутая структура, требующая добавочных факторов для цементирования формы. Таковых два. Первый — группировка фаз «а основе иного (преимущественно нечетного репризного) ритма, второй — линия сквозного развития, создающая определенный драматургический рельеф. Так возникают условия для образования формы второго плана. Хотя многофазный моноритм и лежит в основе разбираемых форм, его действие испытывает влияние своего антипода — однофазного многокомпонентного (множественного) ритма. Диалектическое единство этих двух видов ритма, отмеченное в третьей главе (с. 100), связано с борьбой тенденций к уподоблению и обновлению. Преобладание первой — основа строгих вариаций, преобладание второй — основа свободных. Движение от первого вида ко второму — путь развития как в истории самой формы, так и в пределах цикла свободных вариаций. В свете этого идея о взаимосвязи двух основных видов вариаций находит еще одно обоснование.

Постоянное внедрение вариационного (реже вариантного) метода развития во все формы создает условия для возникновения «рассредоточенных вариационных циклов»²⁹.

²⁹ Это понятие введено в теоретическое музыковедение и разработано Вл. Протопоповым (см.: Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму. — «Советская музыка», 1959, № 11).

180

Формы второго плана внутри вариационных или вариантных циклов и принцип рассредоточенных вариаций — два взаимообратимых явления, основанных на постоянном совмещении функций.

ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

В основе циклических форм лежит многокомпонентный (множественный) ритм. Однако принцип отключения функций, благодаря которому каждый компонент — самостоятельное произведение, изменяет их соотношение, существующее в нециклических формах. Поэтому на первый план выходят драматургические функции. Связь частей на их основе — ведущий принцип

циклических форм. Чем явственней она выступает, тем крепче циклическое единство.

Так, например, существует функциональное отличие сюиты от сонатно-симфонического цикла. Сюита — объединение ряда контрастирующих произведений; сонатно-симфонический цикл, напротив, разделение единого произведения на ряд подчиненных целому отдельных произведений. Сюита основана «а единстве во множественности, сонатно-симфонический цикл — на множественности единства»³⁰.

Б. Асафьев, сопоставляя сюиту и симфонию, пишет: «...Сюиты — сопоставление контрастных тацевальных пьес <...> сонаты и симфонии (концерты и т.д.) — сопоставление контрастных „движений“, каждое из которых, являясь замкнутым построением... одновременно служит выявлению идеи сонаты или симфонии как единства...»³¹.

Таким образом, сонатно-симфонический цикл основан на единстве более высокого ранга.

В книге Т. Ливановой «Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи» рассмотрены в обобщенном плане драматургические функции отдельных частей. Они недостаточно устойчивы и в значительной степени индивидуализированны. Те функции, что описаны в работе Т. Ливановой, были выработаны в стиле венских классиков и полностью проявлены в

³⁰ Эта идея была высказана В. Цуккерманом в программе по курсу анализа.

³¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 188

181

творчестве Гайдна и Моцарта. В типичном для них сонатно-симфоническом цикле общий тип выразительности финала и первой части во многом сходен, благодаря чему создается подобие образной репризности, содействующей известной общей драматургической (а не тематической) замкнутости цикла.

Но Бетховен в Пятой симфонии создает единую линию сквозного развития, направленную от драматизма первой части к героике финала. Композиция Пятой симфонии поэтому нова. Наиболее существенные и значительные симфонии в послебетховенское время (как в XIX, так и в XX веках) в основном тяготеют к этому типу композиции, которую можно, в отличие от «замкнутой», назвать «сквозной».

В дальнейшем классический тип соотношения драматургических функций сочетается с другими типами. При этом возникает большое число промежуточных, смежных видов циклических контрастов. Чтобы изучить всю исторически развивающуюся систему, требуется специальное исследование. Для целей, поставленных в данной работе, важнее установить принцип соответствия функций частей цикла специальным композиционным функциям нециклических форм. Это обуславливается типами выразительности — действительностью, типичной для главной партии, лиричностью, свойственной побочной партии. Л. Мазель указывает на возникающие аналогии с циклом³². Благодаря этому возможно влияние нециклических композиционных функций на драматургические функции цикла.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ГЕНЕЗИС СПЕЦИАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ ФУНКЦИЙ

Соотношение общих и специальных композиционных функций не однозначно — вторые не просто являют собой более высокий уровень описанной системы. Они представляют собой исторически отобранные функциональные соотношения. В XVIII веке происходил процесс становления гомофонных композиционных форм.

³² См.: Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений, с. 409—410;

182

Но прежде чем их нормы откристаллизовались в виде рассмотренной в настоящем исследовании системы специальных композиционных функций, создавалось большое количество отдельных музыкальных произведений (то есть музыкальных форм как данностей), в которых указанные нормы лишь просвечивали. Естественный «художественный отбор» отбросил все формы как

данности, не обладавшие ясным композиционным планом, четким структурным решением. Однако в других произведениях (формах как данности) такие решения были найдены и складывались в разобранные выше специальные композиционные функции. Этот исторический процесс можно наблюдать, например, в клавирных сонатах Д. Скарлатти³³. В некоторых из них композиционная форма не урегулирована, в методах развития тематического материала заметны следы случайных решений (Первая и Двадцатая сонаты)³⁴. Но в целом ряде сонат возникла стройная форма как данность. Теперь, после того как сложилась сонатная форма, к которой было устремлено историческое развитие, ясно, что в этих последних сонатах Скарлатти интуицией своего гения находил очищенные от случайности строгие композиционные решения, создавал старинную сонатную форму (Сороковая и Сорок третья сонаты). Иногда Скарлатти был совсем близок к нормам сонатной формы, откристилизовавшимся в творчестве венских классиков. В Тридцать второй сонате реприза начинается с главной партии, а не с побочной, как в старинных образцах. В Пятьдесят пятой сонате тип тематического контраста значительно приближается к моцартовскому. Таким образом, форма как данность возникает сначала непосредственно из общих композиционных функций, и лишь постепенно создается и закрепляется промежуточный уровень — специальные композиционные функции. Но как только он кри-

³³ Об этом см.: Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти.— В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1. М., 1966.

³⁴ Нумерация сонат Скарлатти дана по редакции А. Гольденвейзера.

183

сталлизуется, творческая фантазия композиторов начинает исходить именно из указанного уровня, возможностей которого хватает на многие десятилетия. Структурные решения этих завоеванных ходом исторического развития специальных композиционных функций различны в каждом отдельном произведении. Сами же специальные композиционные функции постоянно обновляются в соответствии как с эволюцией типов содержания, так и с имманентным развитием выразительных средств.

Однако в ряде случаев композитор сочиняет конкретное произведение (то есть создает форму как данность), минуя специальные композиционные функции или свободно смешивая разные виды последних. Так образуются особые типы композиционных форм, которые в учебниках именуется свободными или смешанными формами. Одна часть этих новых для своего времени решений тоже кристаллизуется и принимает вид соответствующих композиционных функций³⁵; другая часть их остается индивидуальной, не повторяемой далее (Вторая баллада и Третье скерцо Шопена; Largo Шестой симфонии Шостаковича и т.п.). Совершенно очевидно, что все виды движения функций формы и возникающее на этой основе движение самой формы как данности увеличивает творческие возможности композитора.

Во всех случаях итоговый результат действия специальных композиционных функций реализуется посредством индивидуально находимой структуры. Благодаря этому вся система формообразующих функций — комплекс исторически отобранных возможностей, глубинная основа, своего рода почва, на которой «расцветает» все многообразие творческих индивидуумов — художественных организмов.

³⁵ Например, определенные виды сочетания сонатной и вариационной форм и т. п.

[184]

Глава седьмая

ПОСТОЯННОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИЙ

КЛАССИФИКАЦИЯ

Как было сказано в первой главе, существует три вида совмещения функций — постоянное, подвижное и «нулевое». Первый вид, разбираемый в данной главе, в свою очередь имеет две формы, выраженные в двух парах понятий. Первая пара — основная и добавочная функции — связана с общими и специальными композиционными функциями. Вторая пара понятий — общая и местная функции — связана с наивысшим уровнем их действия — с уровнем формы как данности.

Поясним это различие.

Основная и добавочная функции действуют в отдельных разделах формы (совмещение общих композиционных функций) или на протяжении целого музыкального произведения (совмещение специальных композиционных функций, ведущее к образованию формы второго плана). Местная и общая функции действуют в основном при соотношении отдельных произведений как частей цикла или контрастно-составной формы. В пределах нециклических форм данное соотношение образуется при сопоставлении значительно развитых крайних частей и трио в сложной трехчастной форме, поскольку трио по генезису как бы самостоятельное произведение, соединенное с другим на основе количественного преобладания последнего. Разберем эти соотношения в обратном порядке. При сопоставлении общих и местных функций в крупных разделах форм возникают условия для функционального противоречия. Местные функции данного раздела на уровне части циклической или раздела сложной трехчастной формы определяют и их композиционный ритм, и саму композицию. Однако общие функции формы, вытекающие из драматургического развития, способны воздействовать на местные функции, либо подтверждая их направленность и усиливая их действие, либо, наоборот, входя в противоречие с ними, на-

185

рушая устанавливаемый ими распорядок движения формы, что ведет к модификации последней. Таким образом, постоянное совмещение функций тем или иным способом связано с драматургией музыкального произведения.

В финалах Пятой и Седьмой симфоний Шостаковича на местную сонатность оказывает деформирующее воздействие общая разработочность. Во Втором скерцо Шопена местные сонатные функции первой части проявляются в условиях ее экспозиционной функции и поэтому не испытывают модифицирующего влияния общих функций. Иными словами, при сочетании местных и общих функций непосредственными строителями формы становятся местные функции, общие же при этом руководят ими, выступают в роли «режиссера»¹. Если преобладает центрированность, то общие функции мало мешают «работе» местных; если же центробежность, то, наоборот, общие функции очень активно вмешиваются в действия своих «партнеров».

Соотношение — основная и добавочная функции — не создает подобной драматургии. Ведущее начало сохраняется за основной функцией, добавочная же вносит свои коррективы, не выходя за рамки предусмотренных норм, типичных для основной. Так, «поведение» двух тем в финале Шестой симфонии Чайковского обнаруживает признаки главной и побочной партий, которые, не нарушая норм простой трехчастной формы, дополняют их лишь некоторыми возможными вариантами.

Соотношение — основная и добавочная функции — на уровне действия общих композиционных функций может быть двух видов: на основе их параллельного действия (при сочетании функций основного корня) и противоположного (при сочетании функций разных корней). Однако противоречия, которые могут здесь возникнуть, имеют лишь частное, а не общедраматургическое значение.

¹ Мы используем здесь известное выражение Ю. Тюлина. Говоря о функциональности в современной музыке, он пишет: «...Бесконечно усложненная и обогащенная мелодическими связями и гармонической красочностью, она в натуральном виде как бы сошла со сцены, но, подобно невидимому для зрителей режиссеру, продолжает управлять спектаклем» (см.: Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967, с. 133).

186

Ко всему сказанному остается добавить, что некоторые типы совмещения функций формы

связаны с тем или иным сочетанием самых различных видов композиционного ритма.

Перейдем к последовательному рассмотрению всех видов постоянного совмещения функций.

ОСНОВНАЯ И ДОБАВОЧНАЯ ФУНКЦИИ

1. Совмещение функций на основе их параллельного действия

Выше было сказано, что в число общих композиционных функций репризы входит функция логического обобщения. Поэтому совмещение общих композиционных функций репризы и коды усиливает общую их способность к созданию логического, смыслового, образного обобщения.

Интересный пример такого сочетания функций — вторая реприза в ноктюрне Шопена ор. 27 № 2. Как гармонический «сигнал» в верхнем голосе звучит септима *ses* — явный признак коды; мелодия растворяется в пассажах. Эллиптический оборот переводит наметившуюся доминанту *Ges-dur* в доминанту *es-moll*, в котором возникает реминисценция второй темы.

Спокойное и последовательное распевание мелодии, таким образом, нарушено. Экспозиционное изложение темы «подвергнуто сомнению». Все это, а также элементы синтеза, свойственно функциям как коды, так и середины. В итоге во второй репризе ноктюрна сочетаются их черты. Известная внутренняя противоречивость этого раздела выражена очень сдержанно и не приводит к конфликту; она создает лишь небольшое обострение, после которого собственно кода с подчеркнутой ясностью и полнотой осуществляет функцию завершения.

Чистое совмещение репризы и коды, не усложненное чертами срединности, можно наблюдать во второй репризе прелюдии № 18 Шопена, написанной также в двойной трехчастной форме. Здесь «сигналом» коды становится органнй пункт на глубоком тоническом

187

басу («удары вечернего колокола»). Основная функция данного раздела — реприза, добавочная — кода.

Роль дополнения к периоду частично совпадает с ролью коды, поэтому новый тематический материал на дополнении создает также параллелизм действия композиционных функций. В поэме Скрябина ор. 32 № 1 по окончании модулирующего периода возникает протяженное дополнение на органном пункте доминанты, основа которого — комплекс общих форм движения, выполняющий функцию темы. В результате звучит «тема на дополнении» в жанре прелюдии. Ее черты: непрерывное фигуративное «парящее» мелодическое движение; постепенное ладотональное развитие, как бы снимающее с трезвучия *Cis-dur* возникшие с самого начала колористические наслоения в виде аккордовых и неаккордовых звуков; «оседание» заключительной тоники, словно выплывающей из зыбкой неустойчивости:

12



Дальнейшее повторение начального периода (кончающееся в главной тональности *Fis-dur*) и дополнения на тоническом органном пункте завершают поэму. По своему генезису данная форма — сложный период: простой период с модуляцией в тональность доминанты и дополнение в этой же тональности повторены в однотональном варианте. Каденции в доминантовой тональности первого проведения соответствует каденция в главной тональности второго проведения. Но

поскольку оба тональных варианта дополнения, кроме своей основной функции, выполняют добавочную функцию изложения темы, форма сложного периода как основная совмещается с формой сонаты без разработки как добавочной. Таким образом, обе эти формы функционально подобны.

188

Структуры периода повторного строения и сонаты без разработки близки друг другу. В первом случае возникает «рифма» каденционных окончаний D—T, во втором — «рифма» тонально-тематических окончаний.

Структура сложного периода может быть воспроизведена на основе более развитой формы, чем период. Третий эпизод первой части «Венского карнавала» Шумана написан в повторенной простой трехчастной форме с разными тональными соотношениями двух окончаний: первый раз в доминантовой тональности, второй раз — в главной. Соотношение D—T указывает на закономерности сложного периода, компонентом которого, однако, выступает не простой период, а простая трехчастная форма.

2. Совмещение функций на основе их противоположного действия

Противоположность совмещающихся функций наблюдается в тех случаях, когда в завершающих построениях возникают довольно значительные срединно-разработочные разделы. В коде, как и в экспонировании темы, при общем преобладании ее основной функции, заключены возможности развития. Последние и создают очаги действия центробежных сил, ведущих к появлению протяженных разработочных участков. Это особенно типично для сонатных кодов.

Иной тип совмещения функций на основе их противоположного действия (сочетание экспозиционной и заключительной функций) возникает при появлении в коде новой темы. Цель кода в любой форме — подвести итог, закончить последним завершающим обобщением. Новая тема не может не противоречить этой цели.

Среди различных случаев такого рода можно выделить два типа, противоположные по смыслу. Первый тип — новая тема в коде существенно контрастна и создает мощный импульс центробежных сил, придающий музыкальному произведению незавершенность.

Неустойчивость, возникающая при появлении «темы рока» в увертюре к опере «Кармен» Бизе, легко оправдана переходом последней в оперное действие. Здесь контраст столь силен, что расслаивает увертюру на две самостоятельные части. Их масштабная диспропорция также требует продолжения музыки.

В коде пьесы Прокофьева «Ромео у Джульетты перед разлукой» (переложение для фортепиано ряда сцен

189

из балета «Ромео и Джульетта») звучат новые для этого сочинения темы:

13а



Andante $J = 80$
pp

The image shows a musical score for the first theme. It is in 4/4 time, marked Andante with a tempo of 80 beats per minute. The music is written for piano (pp) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords.

13б



p *es pr* *mf*

The image shows a musical score for the second theme. It is in 4/4 time and written for piano (p). The music is written on a single bass clef staff. It begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4. There is a dynamic marking 'es pr' (crescendo) and 'mf' (mezzo-forte) over the final notes.

Выразительная роль такой коды — создать в воображении слушателя образ трагической развязки². Второй тип — новая тема синтетична, что соответствует обобщающему смыслу коды. Эти случаи часто встречаются в кодах сонатной формы Бетховена. Пример — новая тема в коде первой части Пятой симфонии. В ее интонациях переплавлены и слиты воедино интонации второго предложения главной партии и мотивы побочной³:

14



В связующих партиях сонатных форм (как было отмечено в шестой главе) встречаются три вида тем — тема дополнения, промежуточная тема и предыктовая.

² Справедливость этого соображения доказывает пьеса «Джюльетта-девушка», в коде которой использован материал более поздней сцены — отказа Джюльетты выйти замуж за Париса, то есть тоже воспроизводится образ будущего.

³ В увертюре Бетховена «Эгмонт» кода на новом материале воспринимается как сжатый финал симфонии. Так создается контрастно-составная форма.

190

Последняя из них изредка используется и в других формах.

В первом «Забывтом вальсе» Листа перед наступлением репризы на органном пункте доминанты неожиданно вспыхивает новая контрастирующая тема:

15



Ее роль столь существенна, что она получает отражение в коде, где звучит затаенно, на органном пункте тоники. Несмотря на отсутствие транспонировки, различие гармонического освещения и динамических уровней создает между этими двумя точками формы сонатные соотношения, благодаря чему значительно увеличивается плотность простой трехчастной формы. Увеличение плотности формы — неизбежное последствие появления предыктовых тем. Они вводятся в том разделе формы, который по самой своей природе предназначен для момента тематической разрядки, для создания чувства ожидания. Вступление новой темы образует еще один момент тематического сгущения, не вытекающий из норм данной композиционной формы. Основная функция раздела — предыкт, добавочная — изложение новой темы на основе добавочного тематического импульса.

Особенно сильное функциональное противоречие возникает при совмещении предыкта с репризой.

В простых формах это обычно создает кульминацию, например, в этюде Скрябина op. 8 № 2. За четыре такта до начала репризы здесь начинается протяженный кадансовый оборот: четыре такта S (VI ступень в басу), далее четыре такта K⁶₄ — D₇ (V ступень в басу) и шесть тактов T (I ступень в басу). При этом четыре такта S — конец середины, четыре такта K⁶₄ и D₇ — реприза, а

шесть тактов T — кода.

В силу этого реприза (одно предложение) звучит на чисто предыктовой гармонии, создающей сильное на-

191

пряжение. Тоника, предназначенная для репризы, возникает уже в коде. Благодаря этому композиционное тяготение середины в репризу усиливается, а момент разрешения становится особенно сильно действующим. В итоге трехкомпонентный репризный ритм (нечетный) сочетается с безрепризным (триадным):

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C (A)</i>
I	II + реприза	кода

Такого рода формулы, связанные с волновой драматургией, весьма распространены в масштабах не только простых форм, но и более крупных. Так реализуется смешанный вид ритма — синтетический трех компонентный (нечетный).

В музыке романтиков встречается «модулирующее дополнение». Существо этого противоречивого в своей основе построения (ведь дополнение по самой своей природе не должно модулировать!) и состоит в сочетании противоположных общих формообразующих функций — заключительной и связующей (в тональном отношении). Модулирующие дополнения как бы раздвигают рамки композиционной формы и в сжатом виде производят в одновременности два процесса — досказывания и перехода к дальнейшему развитию.

Прекрасным примером модулирующего дополнения могут служить такты 16—19 прелюдии Шопена № 24. Ее начальный период включает в себе энергию большой мощности — это изложение темы, подобной сонатной главной партии. Сдвиг в тональность параллели F-dur (в пределах которой заканчивается период) требует продолжения как начавшегося тонального развития, так и незавершенного тематического высказывания. Это и происходит в модулирующем дополнении, выполняющем обе указанные функции.

3. Форма второго плана

Понятие и термин «форма второго плана» были сформулированы Вл. Протопоповым⁴. Кроме того, ему принадлежат понятия и термины «рассредоточенный

⁴ См.: Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму. — «Советская музыка», 1959, № 11.

192

вариационный цикл»⁵ и «большая полифоническая форма»⁶.

Если вдуматься в смысл сформулированных Вл. Протопоповым понятий, то можно обнаружить два существенно отличающихся друг от друга варианта трактовки термина «форма второго плана».

«Форма второго плана, — пишет Вл. Протопопов, — это „рассредоточенная форма“. Ее части переброшены как арки и располагаются чересполосно, и не подряд — одна за другой. В то же время исследование их вполне закономерно»⁷.

Рассредоточенная форма (например, рассредоточенный вариационный цикл) создается в результате сочетания как общих — местных, так и основных — добавочных функций и связана с проникновением рефренности в композицию музыкального произведения. При этом одна или несколько тем начинают выполнять, помимо своей основной функции в форме, добавочную роль рефрена, который каждый раз появляется в обновленном (варьированном) облике. Здесь соотношение — основная и добавочная функции — образуется на том уровне, на котором действуют общая и местная функции, так как в данном случае создается драматургический комплекс, охватывающий порой целую симфонию (например, Одиннадцатую Шостаковича). Понятие формы второго плана, сформулированное Вл. Протопоповым, и выражает результат действия этих двух пар функциональных соотношений, но в особых условиях. Функции формы первого плана — основные; второго плана — добавочные, их действие расчленено, сосредоточено

на определенных точках формы первого плана. Но здесь мы приходим к принципу рефренности — его роль выполняют добавочные функции формы второго плана. Принцип же рефренности тесно связан с возникновением репризного (нечетного) ритма как ритма второго плана; в сочетании с основным («первоплановым») он способен создавать особые,

⁵ «Сообщения Института истории искусств АН СССР». М., 1956, с. 9

⁶ Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка, с. 231.

⁷ Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму — «Советская музыка», 1959, № 11, с. 72.

193

порой причудливые итоговые разновидности. В этом случае возникает своего рода «интерференция» фаз разных ритмов. Примером интереснейшего многопланового сочетания композиционных ритмов может служить «Сказка» Римского-Корсакова.

В результате можно дифференцировать понятие формы второго плана и различать целостную форму второго плана и рассредоточенную форму второго плана.

Термин «рассредоточенная форма второго плана» введен Вл. Протопоповым в связи с рассредоточенным вариационным циклом и большой полифонической формой. Поскольку эти понятия убедительно раскрыты как в его статьях, так и в книге «История полифонии», мы отсылаем читателя к указанным работам.

В данном же исследовании необходимо показать, с одной стороны, что рассредоточенной может быть не только вариационная форма и, с другой, что любая рассредоточенная форма связана с рефренностью.

Если вариационность периодически вторгается в сонатную форму в качестве некой пунктирной линии, то каждое отдельное вторжение вариаций выполняет роль проведения рефрена. Ряд таких проведений в совокупности создает рассредоточенную вариационную форму и наряду с этим — форму третьего плана, рондо.

Нетрудно убедиться, что подобное соотношение появляется в каждом отдельном случае при образовании рассредоточенной формы. Последняя, как было сказано, может быть и не вариационной.

Анализируя композицию Одиннадцатой симфонии Шостаковича, автор этих строк разбирает и рассредоточенную форму рондо⁸. Она возникает из чередования проведений рефрена (тематического комплекса «Дворцовая площадь») и действительных эпизодов — трех сцен: «Шествия» (начало второй части), «Расстрела» (фугато второй части) и «Восстания» (начало финала). Третья часть выходит за пределы этого рассредоточенного рондо.

Таким образом, рассредоточенная форма образуется из взаимодействия двух пар функций: основная — до-

⁸ См.: Бобровский В. Программный симфонизм Д. Шостаковича.— В кн.: Музыка и современность, вып. 3.

194

бавочная и общая — местная. Поэтому из двух разновидностей форм второго плана рассредоточенная рангом выше целостной.

ОБЩИЕ И МЕСТНЫЕ ФУНКЦИИ

1. Общие и местные функции в пределах нециклических форм

Данное совмещение функций в нециклической (преимущественно сложной трехчастной) форме возникает в тех случаях, когда каждый из ее разделов наделяется более значительной драматургической функцией, чем обычно, и начинает выполнять композиционную функцию формы более высокого ранга. Отличие от приведенного на с. 45—46 примера совмещения основной и добавочной функций (менуэт Моцарта) заключается в том, что сочетание «общая — местная функции» распространяется не только на все разделы формы порознь, но и на драматургию формы в целом.

Действие разбираемого принципа целесообразно продемонстрировать на конкретном примере. **Шопен. Второе скерцо**⁹. Жанр скерцо, созданный Бетховеном, связан со сложной трехчастной формой, в которой стремительности крайних частей отвечают или напевность, или более ограниченная по размаху моторность, воплощенные в трио.

Существуя как часть цикла, скерцо не требовало особенно развернутого сквозного развития. Самое большее, что возникало в пределах его формы, — увеличение масштабов развивающихся частей, внесение элементов развития в репризу внутри первого раздела (написанного обычно в простой трехчастной форме).

Выделение Шопеном скерцо в самостоятельное произведение повысило значительность и весомость композиционной формы. Это привело во Втором и Третьем скерцо к драматургическому развитию, которое, прони-

⁹ В анализе Второго и Третьего скерцо (см. с. 221—223) Шопена использован материал статьи Л. Мазеля «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» (см.: Мазель Л. Исследования о Шопене). Однако в данном случае наша трактовка формы Второго скерцо не полностью совпадает с трактовкой ее Л. Мазелем.

195

зывая сонатностью изначальную сложную трехчастную форму, приводит к ее существенной модификации.

Во Втором скерцо изменение, обогащение формы происходит на основе сочетания общих и местных функций. Первые из них соответствуют жанру скерцо и складываются по нормам сложной трехчастной формы (первая часть — трио — связующий ход — реприза). Однако симфонизация жанра скерцо вела Шопена по пути интенсивного драматургического развития. Поэтому местные функции определяют структуру данных четырех разделов на основе закономерностей сонатной формы.

Первая часть скерцо — первая сонатная экспозиция, основанная на множественном ритме¹⁰. Но в последовании ее четырех разделов — *a*, *b*, *c*, *d* — выделены два центра: *a* (главная партия) и *c* (побочная партия), что вносит черты четного ритма (*a* — *c*). Роль этих тем особенно важна. Первая экспозиция повторена (повторение всей первой части не свойственно сложной трехчастной форме).

Трио — вторая (также повторенная) сонатная экспозиция, основанная на триадном ритме, черты которой проявляются постоянно. Первая тема (*A-dur*) по характеру музыки типична не для главной партии, а для трио, но ее внутритематический контраст (это двойная сложная составная тема) характерен именно для данного раздела сонатной экспозиции. Вторая тема (*cis-moll*) вполне подходит для побочной партии. Ясна ее интонационная связь с первой темой¹¹. Третья же тема (*E-dur*) — подлинно заключительная партия. Повторение трио подтверждает, что это сонатная экспозиция.

Из трех тем трио вторая, как показывает дальнейшее музыкальное развитие, окажется важнейшей, именно ее образная трансформация прочерчивает ведущую дра-

¹⁰ Первая тема внутренне-контрастная — главная партия (*b-moll*). Вторая тема (такт 48) — нисходящая фигура от *f* — связующая партия. Певучая третья тема — побочная партия (*Des-dur*). Завершающий оборот — заключительная партия (*Des-dur*). Схема: *abcd*.

¹¹ См.: Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. — В кн.: Мазель Л. Исследования о Шопене, с. 217.

196

матургическую линию. Триадный ритм второй экспозиции образует особый вариант: *a* — главная партия, функция которой совмещается с функцией вступления; *b* — побочная партия, изложение основной мысли; *c* — заключительная партия, дополнение. Соотношение *b* и *c* типично для танцевальных произведений Шопена — индивидуализированная лирическая тема и мелькание вращательных фигур общих форм движения. Итак, в ритме *abc* центр тяжести — второй элемент. Разработка второй экспозиции построена преимущественно на ее побочной партии. Быстрое развитие приводит к доминантовому преддыкту в *b-moll* и затем к динамической репризе побочной партии (из трио). Тональность эта однотерцовая по отношению к начальной тональности трио и в то же время основная по отношению к главной тональности скерцо.

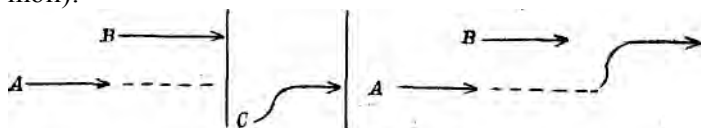
Смысл происходящего процесса — в образном сближении двух тем: главной партии первой

экспозиции и побочной партии второй. Последняя в данном аспекте утрачивает свой начальный характер (облик шопеновского лирического вальса) и приобретает черты, присущие первой теме скерцо, — пламенность, несколько мрачную страстность, драматизм. Кроме того, в быстром темпе, в уплотненной фактуре обнаруживается и скрытая интонационная общность (триольные фигуры). Этот момент формы основан на постепенном утверждении доминантовой функции, уходе в низкий регистр, длительном и планомерном *diminuendo*. Поэтому реприза побочной партии второй сонатной формы начинает постепенно выполнять функцию преддыкта к общей репризе в рамках сложной трехчастной формы. Такой вид совмещения общих и местных функций очень нагляден, поскольку момент наступления кульминации в *b-moll* — безусловная реприза, подготовленная собственным преддыктом. Но по ходу музыкального развития она сама становится преддыктом более высокого ранга — в плане общих функций формы.

Итак, трио в целом, разработка и реприза побочной партии трио образуют, собственно говоря, полную сонатную форму без главной партии в репризе (что типично для Шопена). Форма эта, конечно, «несамостоятельна», незамкнута. По нормам же сложной трехчастности — это трио и разработочная связка к общей репризе.

197

ризе. То, что последняя не претерпевает сонатных тональных изменений, служит явным доказательством генезиса формы — сложной трехчастной с трио. Но, кроме того, отсутствие тональных сдвигов в репризе по отношению к экспозиции (то же соотношение: *b-moll* — *Des-dur*) подчеркивает существенный перелом, внезапно происходящий в конце скерцо. Расширение «заключительной партии» репризы создает мощное нарастание, приводящее к коде (*Des-dur*), в которой тематическое ядро главной партии преображается — оно звучит как радостный апофеоз лирически светлого мироощущения, воплощенного в теме «побочной партии». В результате возникает особая драматургия скерцо. Контраст двух тем первой экспозиции в ее пределах лишь намечен. Контраст двух тем первой и второй экспозиции ведет к подчинению лирического образа трио мрачной страстности начальной темы. Но эта последняя в общей репризе в свою очередь перевоплощается, как было только что отмечено, и подчиняется лирической восторженности своей побочной партии. Схема процесса такова (*A* — тема *b-moll*, *B* — тема *Des-dur*, *C* — тема *cis-moll*):



Возможно, однако, и другое понимание драматургической природы Второго скерцо Шопена: вся первая часть — своего рода главная партия, трио — побочная партия. Далее следует разработка, а с кульминация *b-moll* начинается зеркальная реприза, в которой одна из тем побочной партии (вторая) звучит в главной тональности и близка по характеру главной партии¹². С учетом и такой трактовки создается тройная полифункциональность с сонатными главной и побочной партиями двух планов — крупного и мелкого. В чем ее основа?

Соотношение двух первых частей формы скерцо вполне можно рассматривать как соотношение главной

¹² Эта интерпретация формы скерцо была высказана доцентом Минской консерватории Н. Юденич.

198

и побочной партий, поскольку тип контраста между ними характерен для романтической сонатной формы. Следовательно, возникает двойная структурная бифункциональность. Общие функции формы изначальны, то есть, как было сказано, эти композиционные функции расположены внутри сложной трехчастной формы. Но благодаря симфонизации жанра появляются добавочные местные функции формы, связанные с политематизмом (не свойственным сложной трехчастности) и внедрением разработочности. Идея развития такова: воплощен контраст между пылкой и мрачной страстностью (главная партия первой экспозиции), лирической восторженностью (побочная партия первой экспозиции) к лирической нежностью (побочная партия второй экспозиции). Развитие подчиняет сначала третье начало первому, а далее — первое второму. Это — безусловно сонатный тип музыкального мышления (можно сказать даже, дважды сонатный).

Местные функции формы отвечают тем тенденциям процесса формообразования, которые действуют как бы наперерез общим. Но последние, сопротивляясь, «держат в руках» общий каркас формы, определяя ее целостную устойчивость. Однако, помимо отмеченной выше, создается вторая предпосылка для действия местных функций: многотемность и контрастные противопоставления внутри первой части и трио. Это дает возможность трактовать указанные разделы как сонатные экспозиции.

В результате образуется отмеченная выше тройная полифункциональность — борьба общей функции формы, определяющей нормы сложной трехчастности, и двух местных, по-разному сонатных. В первую очередь отметим то, что относится ко второй трактовке: первая часть — главная партия, трио — побочная. Но тут появляется еще одно, более важное противоречие. Такое сопоставление по типу коренного контраста без плавного перехода совершенно не в «ключе» сонатности (даже и ее «романтического варианта»). Поэтому, а также соответственно трем темам, внутри каждого раздела выступает другая местная функция формы. Она была изложена в начале анализа — главная и побочная партия, согласно второй трактовке, сами выполняют местные функции двух сонатных экспозиций.

199

Итог нашего анализа. В скерцо действуют две драматургические линии. Общее их звено — главная партия первой экспозиции. Ей противопоставлены побочные партии обеих экспозиций. Соотношение главной и побочной партий второй экспозиции создает указанную линию драматургического развития: главная партия подчиняет себе побочную, лирика переплавляется в драматическую пылкость. Соотношение главной и побочной партий первой экспозиции более элементарно, но и более наглядно: контраст между обеими темами в общей репризе усилен. Ее главная партия «вбирает в себя» драматизм предыдущего, а художественная сущность побочной в коде доходит до апофеоза, превращаясь в выражение радостного ликования. За ним остается «последнее слово». Таким образом, первое из отмеченных образных сопряжений обрамлено вторым. Индивидуализированная композиция скерцо отвечает его индивидуализированной драматургии. Отличное доказательство органичности двух основ музыкальной формы!

2. Общие и местные функции в сонатно-симфоническом цикле

В современной музыке взаимосопряжение общих и местных функций играет особенно большую роль в контрастно-составной форме и сонатно-симфоническом цикле. Лучшие примеры: финалы Пятой и Седьмой симфоний Шостаковича.

Шостакович. Пятая симфония, финал. Первая часть симфонии — ее смысловый центр. Пройдя «горнило» разработки, темы экспозиции в репризе переосмысливаются. Побочная партия звучит пасторально-просветленно и как будто должна вести к такому же заключению. Однако возникающий перелом приводит к тихой, траурно-задумчивой коде. Тематизм последней тесно связан с главной партией, преломленной здесь в философско-обобщенном аспекте. Решения поставленных проблем в коде нет.

Вторая часть — юмористически-бытовое скерцо, «отход» от основной драматургической линии. Третья часть словно подхватывает скорбное настроение коды первой части. Тихое окончание Largo завершает пройденный путь развития.

200

Начало финала вторгается в зачарованный мир Largo как жестокий удар, внезапный переход от созерцания к действию (этот перелом заставляет вспомнить начало разработки первой части Шестой симфонии Чайковского). В целом же финал — новая стадия действия. В этом отношении его роль в цикле аналогична роли разработки в первой части — этапу действительности, противопоставляемой созерцательной углубленности остальных разделов. Это определяет и общую функцию финала в цикле: вторая разработка, цель которой — от завораживающего «магнита» идей первой и третьей частей прийти к новому качественному итогу.

Но наряду с этим в форме финала существуют свои местные композиционные функции, соответствующие разделам его модифицированной сонатной формы. Влияние общей функции «а местные и выражается в возрастании роли разработочности, которая начинает сосуществовать с

экспозиционностью и ведет к возникновению нового метода изложения темы.

Открывается финал провозглашением двух тем главной партии. Первая из них — грозный марш. Жанр и его трактовка роднят эту тему с маршевым эпизодом из разработки первой части (27). Интонационно-тембровая связь — тонико-доминантовые удары литавр — помогает образному сближению тем.

Развитие главной партии финала основано на принципе разработочного развертывания.

Разработочным развертыванием назовем прием, при котором за изложением тематического построения — быстрого и энергичного импульса к дальнейшему движению — в последовательном порядке возникают короткие тематические построения — отклонения от исходной темы, мотивы, близкие ей по характеру музыки, новые «темы-эмбрионы», фигуры общих форм мелодического движения. Этот поток несущихся вперед тематических компонентов несколько раз скрепляется более или менее целостными проведениями вариантов начального тематического импульса и в своем динамически активном развитии ведет к появлению значительной и самостоятельной новой темы. Эта последняя может быть тщательно подготовлена, но может вступить и несколько неожиданно — это зависит от общего драматургического плана и данной части, и цикла в целом.

Описываемый нами прием характерен преимущественно для действенных частей цикла, расположенных непосредственно после существенно контрастной им лирико- или эпико-созерцательной части. Смысл этого — переход от напряженного созерцания к еще более напряженному действию. В симфонических концепциях Шос-

201

таковича такой переход обычно связан с переходом от сонатной экспозиции к разработке. Поэтому данный прием и возникает в частях цикла, выполняющих в нем общую функцию разработки.

Развитие это связано с использованием мелодических оборотов из первой части (101). Это объясняется общей разработочной функцией финала, проявляющейся и в постоянном ускорении темпа (качество, свойственное именно сонатной разработке первой части).

В ходе разработочного развертывания главной партии появляются как репризные воспроизведения ее начальной темы, так и новые «темы-эмбрионы» (например, 102 + 2 и 103 — 3). Так же вводится тема побочной партии (108). Однако она представляет собой принципиально новую, полностью завершенную тему, контрастирующую главной. Ее образное значение — воплощение светлого героического порыва.

Но прием ввода «с налета», «на ходу» типичен не для побочной партии сонатной формы, а скорее для эпизода в разработке (что опять-таки соответствует общей функции финала).

Если экспозиция финала разработочна, то собственно разработка экспозиционна; в ней возникают эпизоды, отражающие основной лирико-созерцательный тип образности, господствовавший в первой и третьей частях (113, 115). Однако эта «тихая зона» таит в себе все растущее напряжение, получающее выход в репризе (121). Главная партия, звучащая в увеличении, становится шире и значительнее. Так подготавливается решительный «штурм» коды.

Кода (131) заменяет собой репризу побочной партии. Выразившая порыв, устремление, тема побочной партии мало пригодна для завершения всей симфонии. Тема же коды — преобразованная главная партия — достаточно «крепка», «весома». Ее роль в форме действенна. С одной стороны, она выполняет функцию новой темы побочной партии в репризе — ее тональность и прием «ввода» через предыкт отвечают структурной роли этой темы в сонатной репризе. Но, с другой стороны, это именно кода, итог финала как разработки.

Предыкт перед кодой воплощает огромное, нечеловеческое напряжение воли; музыка выражает не созревающее долго решение, а мгновенный «рывок» к свету, героике. Даже вторая разработка не приводит к вы-

202

ношенному и твердому окончательному решению. Кода наступает как-то внезапно и сама по себе коротка. Торжество D-dur'ных фанфар омрачается субдоминантовыми минорными отклонениями.

Героизм окончательного решения в финале Пятой симфонии Шостаковича не свободен от драматизма. В этом также одно из проявлений бифункциональности финала.

Рассмотренная модификация сонатной формы возникла в условиях полифункциональности финала и ею определяется. Внедрение разработочности (общая функция) расшатывает сонатность, но необходимость сохранить цельность финала как самостоятельной части (местная функция) ведет к использованию сонатной формы и к стремлению «защитить ее права». Из борьбы этих противоположных тенденций и рождается проанализированная форма финала Пятой симфонии.

Как видно, влияние общей функции разработки сказывается на возникновении типичного для Шостаковича метода разработочного развертывания. Эти связанные между собой явления в рамках контрастно-составной формы проявились в Восьмом квартете, где крайние части (первая и пятая) при идентичности тематизма играют роль экспозиции и репризы. Вторая часть выполняет функцию разработки в цикле. Ее собственная форма в цикле складывается на основе местных сонатных функций. Борьба общей и местной функций приводит к модифицированной сонатной форме, в данном случае без разработки и без перетранспонировки побочной партии в репризе. Отсутствие специального раздела разработки компенсируется разработочным развертыванием — следствием общих функций формы, пронизывающим собой всю вторую часть квартета.

Разобранная на примере финала Пятой симфонии Шостаковича общая функция циклической разработки — одно из проявлений тенденции, распространенной в XX веке. В ней реализуются как общий принцип перерастания в разработку в репризно-кодовом или завершающем разделе формы (см. восьмую главу), так и особая динамичность, присущая современному искусству, стремление к «открытой» форме. Впервые же трактовка части симфонии как разработки в рамках цикла возникла в «Буре» из Шестой симфонии Бетховена.

[203]

Глава восьмая

ПОДВИЖНОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИИ: КОМПОЗИЦИОННОЕ ОТКЛОНЕНИЕ

КОМПОЗИЦИОННОЕ ОТКЛОНЕНИЕ В ПРЕДЕЛАХ ПЕРИОДА

Раньше уже было отмечено, что изложение темы бывает связано с внутритематическим развитием. В условиях периода последнее проявляется особенно часто в рамках второго предложения, образуя его расширение. Иногда же развитие достигает такой интенсивности, что начинает принимать облик, свойственный середине простой трехчастной или развивающему разделу простой двухчастной формы. Так создаются произведения, написанные в форме периода повторного строения, заключающие в потенции простую репризную или безрепризную форму¹. Это понятие обобщает процессы, происходящие в простых репризных двухчастной и трехчастной формах, и применимо в тех случаях, когда структурное отличие этих форм становится неопределенным. Такое обобщенное понимание переносит акцент на функциональный процесс: тема — ее развитие, завершаемое репризой. Подобно этому можно ввести понятие «простая безрепризная форма» — оно соответствует логическому процессу: тема — ее развитие, завершаемое без участия репризы.

Такая ситуация складывается в прелюдии Шопена № 6. Анализ ее драматургического развития (см. в двенадцатой главе) обнаруживает, в частности, появление во втором предложении «периода в периоде»². С еще большей определенностью «период в периоде» обозначается в прелюдии № 22 Шопена. Второе предложение в последних двух тактах (такты 15—16) резко модулирует в субдоминанту *As-dur* — тональность нового расширенного периода повторного строения (со структурой 8+10):

¹ См.: Мазель Л. Структура музыкальных произведений, с. 187.

² О «периоде внутри периода» пишет В. Цуккерман в статье «Динамический принцип в музыкальной форме» (см.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды, с. 31).

204

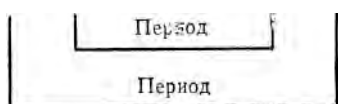
[Molto agitato]

Этот период, в свою очередь, модулирует в основную тональность, в которой и возникает семь тактов коды-репризы.

Так внутри периода создается отклонение в другой период неэкспозиционного типа.

Интересные случаи однотонального композиционного отклонения встречаются в репризных разделах ряда мазурок Шопена, написанных в сложной трехчастной форме. Во многих из них общая реприза (в пределах формы в целом), выполняя функцию продолжающегося действия, стимулирует особенно интенсивное тематическое развитие.

В мазурке Шопена ор. 59 № 3 это выражается в форме возникновения «периода в периоде». Его схема:



В первом разделе мазурки (простая трехчастная форма) период, излагающий основную тему произведения, имеет два разных окончания. При первом изложении он завершается в параллельном мажоре. В местной репризе период претерпевает ряд существенных изменений: во-первых, он расширен на четыре такта, и, во-

205

вторых, его развитие прерывается на кадансовой гармонии $f\sharp_3-mo\sharp_1$ и вливается в музыку трио. Мотив, который мог бы завершить период:

17

[Vivace]

вливается в мелодическую связку к первому звуку трио:

18



Общая реприза мазурки (перемена ключевых знаков — вновь три диеза) начинается на предыктовой гармонии *fis-moll*. Тихое одноголосное, а затем каноническое изложение темы звучит печально и неуверенно. С тем большим подъемом происходит возобновление начального порыва, характеризующего тему мазурки. Возникающее устремленное движение приводит к более значительному, чем в первом случае, расширению. Заключительный же оборот в мелодии — *fis—eis— a —gis* (такт 19 после перемены ключевых знаков) снова прерывается, и завершение его откладывается на восемнадцать тактов. Здесь и возникает «период в периоде». Легко убедиться, что его тематической основой служит тот же ход:



206



Характер музыки в этом «периоде в периоде» отличается энергией и динамичностью, появляется пунктирный ритм (его происхождение — соответствующие ритмические фигуры в одной из тем трио, которые воспроизводятся в патетическом звучании новой темы коды). Здесь достигается кульминация. Завершается «период в периоде» тем же оборотом — *fis — eis — a —gis*. Так образуется отклонение в другой (неэкспозиционный) период, выполняющее роль расширения внутри начального периода.

В мазурке Шопена ор. 50 № 3 в конце начального периода происходит вторжение нового по тематизму восьмитакта, выполняющего функцию добавочного тематического импульса:

20





Этот восьмитакт излагает тему, напоминающую ригурнель. Для подобных инструментальных рефренов характерно непрерывное движение восьмыми, сочетающее

207

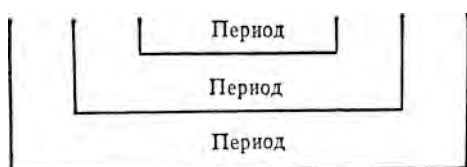
спокойно текущую моторность с глубокой и мягкой лиричностью. Эти общие формы мелодического движения у Шопена настолько индивидуализированы, что образуют в каждом случае тему в духе его же этюдов. Встречаются они и в вальсах Шопена, например, в № 7 и 5 (вспомним и сказанное выше о заключительной партии второй экспозиции во Втором скерцо Шопена). В разбираемой мазурке этот припевный восьмитакт — тоже «период в периоде», отсутствующий в некоторых следующих проведениях, так как его лирическая моторность воспроизводится далее в теме *H-dur* средней части мазурки. В ее общей репризе припевный восьмитакт восстанавливается, и в нем в свою очередь происходит расширение в виде еще одного «периода в периоде» (с новой темой):

21

208



В итоге период в репризе заключает в себе два других периода по схеме:



Во всех ситуациях подобного рода «период в периоде» возникает на основе принципа добавочного тематического импульса, дорастающего до уровня замкнутой темы.

Однако расширение во втором предложении периода может перерасти не в самостоятельный период, а в интенсивно разработочную середину, с появлением в иных случаях тематически-контрастных образований, или в продолжающую (развивающую) вторую часть двухчастной формы.

В этих случаях создается значительная интенсификация действенности в зоне *m*, в пределе выходящая за рамки структурно замкнутого целостного этапа *i: m: t* (периода) и перерастающая в зону *m* более высокого функционального уровня, что приводит к модуляции из начальной формы периода в конечную — простую репризную или безрепризную форму. Практически допустимы обе трактовки — и отклонение, и модуляция. Дело в том, что четкое разграничение этих двух видов движения композиционных функций возникает лишь на уровне формы более высокого ранга, что станет ясно из следующей главы данного исследования.

Поучительные образцы пограничных ситуаций наблюдаются чаще всего в жанре прелюдии. Так, например, в прелюдии Скрябина ор. 11 № 11 расширение периода связано с появлением добавочного тематического импульса — нового тематического материала (вы-

209

деленного нюансом *pp*). Два двутакта (такты 17—20) объединяются далее суммирующим построением (такты 21—24). Оно приводит материал второго предложения к единству.

В прелюдии же Скрябина ор. 11 № 9 во втором предложении создается отклонение в середину и репризу простой репризной формы. Основой развития становится мотив в пятом такте произведения, который и подвергается вычленению. Далее из него выделяются первые три звука, образующие мелодический оборот, типичный для Скрябина, — восходящее движение: секунда + более широкий интервал. В результате возникает интенсивное разработочное развитие, замыкаемое репризным шеститактом.

В разобранных прелюдиях Скрябина происходит отклонение внутри периода в середину и репризу простой репризной формы³. Форма периода благодаря этому насыщается внутритематическим развитием, и в рамках начального этапа воспроизводятся очертания полного этапа изложения темы (то есть простой репризной формы), что приводит к увеличению плотности музыкальной формы. Эти процессы естественны именно в жанре прелюдии, которому свойственны лаконизм и концентрированность тематического развития.

Значение предлагаемого метода анализа заключается в раскрытии существа совершающихся событий, моментов движения функций в музыкальной форме.

В прелюдии № 8 Шопена период уже перерастает в середину и динамизированную репризу трехчастной формы. Здесь грань между вторым предложением и серединой исчезает. Отличие между формами прелюдии Скрябина ор. 11 № 9, с одной стороны, и прелюдии Шопена № 8 — с другой, структурное и количественное. Функционально обе эти формы подобны друг другу. На примере данного сопоставления особенно отчетливо выступает связь функции и структуры. При едином принципе связи явлений способы его реализации различны.

Заложенные в таком функциональном процессе возможности вторжения в пределы периода новой темы используются в произведениях других жанров, где пе-

³ Как было сказано, это композиционное отклонение почти не отличимо от композиционной модуляции.

210

риод — лишь этап начального становления темы. Образцы этого находим в творчестве Шостаковича. В его сочинениях встречается особый вид движения функций формы, связанный с модуляцией из периода в двухчастную форму типа запев — припев. Эта особенность вытекает из склонности композитора к внезапным тематическим сдвигам. Интересные примеры — первый раздел сложной трехчастной формы во второй части Пятой симфонии и начальное тематическое построение в третьей части Третьего квартета⁴.

КОМПОЗИЦИОННОЕ ОТКЛОНЕНИЕ В ФОРМАХ, ПРЕВЫШАЮЩИХ ПЕРИОД

1. Простая трехчастная форма

Простая трехчастная форма, в которой написан финал Шестой симфонии Чайковского, содержит в себе признаки неполной сонатной формы (сонатная рифма между второй темой и кодой). Однако, помимо этого, в финале существует и зона разработки сонатного типа во втором предложении репризы (с такта 6 после буквы Н).

В момент достижения вершины и начала кульминационной зоны обнаруживается типичный для разработок Чайковского склад фактуры — противоположное движение двух линий.

Органный пункт на субдоминанте сменяется (буква *K*) органным пунктом на доминанте. Благодаря наступлению в коде органного пункта на тонике возникает широко развернутый кадансовый оборот *S — D — T*. Он скрепляет единством гармонического развития зону разработки, предыкт и коду в одно нерасторжимое целое (доказательство того, что форма финала в своей основе — простая трехчастная). Включение же в нее элементов сонатности как посредством композиционной бифункциональности, так и путем отклонения репризы в сонатную разработку значительно уплотняет форму финала, поскольку создается сочетание основных и добавочных функций.

⁴ Их анализ см. в кн.: Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы, с. 139—141 и 141—145.

211

Так при основной роли специальных композиционных функций простой трехчастной формы в *Adagio* возникают добавочные функции сонатной формы. Их признаки: в главной партии — внутритематический контраст, интенсивное развитие, незамкнутость и модулирование к концу (вместо связующей партии); в побочной партии: ее лирический, песенный характер, перелом в конце.

Причина бифункциональности заключается в драматургии симфонии, в ее идейной концепции. Мысль о трагической обреченности человека выражена в первой части путем длительного симфонического развития. Ритм формы двухфазный четный:

A — первая тема и ее развитие (главная партия);

B — вторая тема и ее развитие (побочная партия);

*A*₁ — разработка первой темы, реприза и вновь разработка (зона разработки сдвинута «вправо»);

*B*₁ — вторая тема и кода.

В финале та же идея воспроизводится сжато в том же ритме формы:

A — первая тема с ее внутритематическим развитием;

B — вторая тема с ее внутритематическим развитием;

*A*₁ — реприза первой темы с отклонением в сонатную разработку (зона разработки сдвинута «вправо»);

*B*₁ — кода, совмещающая свои функции с функцией побочной партии (второй темы) репризы.

Контраст *A* и *B* в финале — отражение аналогичного контраста внутри первой части в

условиях темпа Adagio. Тематическое развитие разделов *A* и *B* в Allegro переходит в последней части во внутритематическое: разработка, сдвинутая «вправо» в первой части, становится отклонением в сонатную разработку в финале (тоже сдвинутое «вправо»); слияние побочной партии репризы с кодой, данное в Allegro по горизонтали, воплощено в финале в одновременности. «Взрыв» в начале разработки первой части в сжатом виде отражен в финале. В побочной партии первой части симфонии не было обычного перелома, его роль выполнял внезапный сдвиг — первый аккорд разработки. Развитие второй темы финала приводит к перелому (буква *F* в партиту-

212

ре). Эти два момента времени в крайних частях симфонии функционально подобны друг другу. Аналогии между первой частью и финалом зафиксированы в схеме:

<i>1-я часть</i>	г. п. и ее развитие	п. п.	начало разраб. (перелом)	реприза г. п.	продолж. п. п. разраб.	кода
<i>4-я часть</i>	1-я тема с ее внутритематич. развитием	2-я тема	перелом	реприза 1-я тема	отклон. в разраб.	кода + отражение 2-й темы

Отметим совпадение ритма формы обеих частей цикла — двухфазного четного: $a_1b_1a_2b_2$. При этом зона разработки возникает в первом компоненте второй фазы (a_2), то есть в третьей четверти формы и Allegro, и Adagio. На этот момент времени в обоих случаях приходится и общая кульминация волновой драматургии, спад после которой во втором компоненте второй фазы (b_2) создает зону драматургической коды. Последняя же в финале вследствие сжатости его формы совпадает и с композиционной кодой.

Отмеченный двухфазный четный ритм — результат модификации нечетного репризного ритма, органически присущего и трехчастной и сонатной формам, — возник не случайно. Это — следствие поляризации антагонистического контраста в двух образных сферах, приведший к рельефной двухэлементной (парной) драматургии. Последняя и подчинила своему воздействию композиционный ритм.

2. Сложная трехчастная форма

«Героическая симфония» Бетховена — произведение новаторское, знаменующее вступление симфонизма в новую стадию своей эволюции. Высочайший для того времени уровень драматического напряжения в разработке Allegro привел к усилению образной выразительности и второй части — траурного марша, вызвав появление большого разработочного раздела в общей репризе его формы. После окончания начального периода репризы (модулирующего в тональность субдоминанты) начинается интенсивная тематическая разработка (фугато), раздвигающая рамки середины простой трехчастной формы. В результате последняя модифицируется настолько, что ее контуры при рассмотрении вне кон-

213

текста формы в целом становятся неопределенными

В этом существенное отличие в использовании приема отклонения в «Героической симфонии» Бетховена от аналогичного приема в финале Шестой симфонии Чайковского. Внедрение разработочности в финале Шестой симфонии расширяет рамки периода, внося в его структуру много нового, создавая соотношение основной и добавочной функций, но не превращает соответствующую часть репризы в свободное построение, как это происходит в марше из «Героической симфонии» Бетховена.

3. Сонатная форма

Перерастание в сонатную разработку может происходить в произведении, написанном и в полной сонатной форме.

Известно, что в рамках экспозиции существуют два раздела, композиционные функции которых совпадают с общей функцией разработки. Первый из них — это связующая партия. Второй — зона перелома побочной партии. В обычных случаях она не выходит за грани ее структуры, создавая лишь значительное расширение. Но возможен столь интенсивный сдвиг, столь мощное вторжение разработочного начала в побочную партию, что в ней возникает отклонение в сонатную разработку. Согласно общей закономерности сквозного развития это типично для репризы. Примером может служить увертюра-фантазия Чайковского «Ромео и Джульетта».

Это произведение основано на обобщенной сюжетной композиции (с элементами последовательной сюжетности)⁵. Перед Чайковским стояла задача — передать драматургию шекспировской трагедии. Воплощая ее, композитор органично включает детали повествования в развитие сонатной формы. «Участники» действия — не персонажи трагедии, а обобщенные понятия-образы судьбы, вражды, любви, воплощенные в темах вступления, главной и побочной партий. Для нашей

⁵ Об этих терминах см. в статье: Бобровский В. Программный симфонизм Д. Шостаковича. — В кн.: Музыка и современность, вып. 3, с. 33—34,

214

цели нужно сопоставить проведение тем побочной партии в экспозиции и репризе.

В экспозиции передан начальный этап в развитии сюжета — обе темы побочной партии оформлены как самостоятельный и замкнутый в себе эпизод (молодые герои переживают счастливые минуты своего чувства в полном отрыве от окружающей действительности). В трехчастной форме с протяженным дополнением отсутствует обычный перелом, волновая драматургия подчеркивает самостоятельное значение побочной партии.

В репризе же отражен последний этап в развитии сюжета (к концу трагедии Ромео и Джульетта полностью вовлечены в вихрь трагических событий). Соответственно этому побочная партия в репризе начинается прямо со своей второй темы, непосредственно вытекая из главной партии, а ее кульминационная зона значительно расширена. Кроме того, Чайковский меняет и мелодическое развитие: направление последних звеньев секвенции прямолинейно, направлено к вершине, звуковысотный уровень которой по сравнению с экспозицией превышен. Достигнув верхнего тона b^3 , мелодия резко преобразуется — прорыв интонаций главной партии приводит к появлению новых скорбно-драматических интонаций. Наступает момент борьбы двух тем:

22

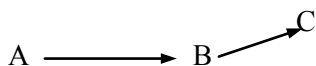


В результате побеждает тема вражды (буква S) и начинается отклонение в сонатную разработку; оно приводит к решающему моменту борьбы — драматиче-

215

скому нарастанию (S + 17), которое в свою очередь ведет к трагической кульминации увертюры (U—12). Здесь в последний раз звучат интонации главной партии, отмечая этим кульминационный момент в развитии сюжета — гибель героев.

Буря волнений стихает и наступает торжественная кода — итог трагедии, выражение идеи посмертного торжества любви. Это один из первых случаев рождения коды нового типа — коды-катарсиса. Так осуществляется драматургический принцип, отраженный в схеме:



Данный анализ объясняет суть отличия между проведениями побочной партии в экспозиции и в репризе. Возникающий во втором случае перелом (основная функция) и образует отклонение в сонатную разработку (добавочная функция). Благодаря этому побочная партия в репризе остается незавершенной и образует вторую, предкодовая разработка и вторая драматическая кульминация в форме.

Отклонение в разработку сонатной формы в зоне перелома побочной партии в первой части Второй симфонии Онеггера создает особое строение всей сонатной формы, в которой имеется три разработочные зоны: первая — перелом в побочной партии экспозиции, 19 тактов (4+A tempo до 6); вторая — собственно разработка, 48 тактов (6 + 10 до molto moderato); третья — перелом в побочной партии репризы, 38 тактов (12, Tempo primo до 15 + 1, Sostenuto).

Главная партия, выполняя функцию начального сонатного импульса, распространяет свое влияние на дальнейшее развитие, в котором ведущую роль играет метод разработочного развертывания. Так же, как и в финале Пятой симфонии Шостаковича, побочная партия возникает непосредственно из развития темы главной партии (без предварительной подготовки). В результате в первой части симфонии возникает тенденция к постоянному перерастанию в разработку, способствующая непрерывной текучести музыки, — для первой части Второй симфонии Онеггера характерны постоянное устремление вперед, большая динамичность.

216

ОБЩИЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦИОННОГО ОТКЛОНЕНИЯ

На основании проведенных анализов можно сделать следующий вывод: при сквозном развитии разработочный раздел имеет тенденцию к смещению в правую (по схеме), иначе говоря — в репризную, завершающую часть формы. Так возникает важнейшая тенденция как ясно выраженная закономерность: перерастание в разработку в репризно-кодовом разделе формы. Ее существо связано с принципами драматургии. Как было сказано во второй главе, для сквозного развития типично последовательное усиление крутизны восходящей линии и ускорение темпа развития в зоне золотого сечения (или вообще ближе к концу произведения). Но оба отмеченных фактора, связанных с возрастанием напряженности, естественно влекут к переходу — плавному или внезапному — на путь разработочного развития. Данная закономерность определяет многие знакомые нам явления: совмещение репризы с серединным типом развития, с предыктом, а более обобщенно: тип репризы — продолжающегося действия (в сонатных условиях: реприза — продолжающаяся разработка); само наличие разработочных разделов в коде. Во всех случаях при действии этой закономерности неминуемо возникает композиционное тяготение, свойственное нечетному репризному ритму. Однако, как было отмечено, оно может осуществляться по нормам триадного ритма и вести к коде или новой теме. Увеличение плотности формы и сгущенности внутреннего музыкального времени — неизменные результаты действия данной закономерности.

Глава девятая

ПОДВИЖНОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИИ: КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ

ВОСХОДЯЩАЯ КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Наиболее существенные результаты движения музыкальной формы создаются при композиционных модуляциях и эллипсисе, Если в масштабе периода и простой

217

двухчастной формы отклонение и модуляция почти не отличимы друг от друга, то на уровне форм более высоких рангов оба эти процесса достаточно различны.

Разбор примеров композиционной модуляции будет производиться в последовательном порядке постепенного усложнения.

Бетховен. Скерцо из Девятой симфонии, трио. Первая часть трио — повторенный период, завершённый половинной каденцией:

23

Середина — вариант повторенного периода единого строения продолжающего типа. Реприза же написана в простой трехчастной форме, в которой крайние части — повторенный период, а середина уже не образует периода. Масштабно-тематическая структура с учетом знаков повторения такова:

$$\begin{array}{c}
 \boxed{8a} :|| \boxed{(8+8)b} + \boxed{(8+8)a + 21c + (8+8)a} :|| \\
 \text{1-я часть} \quad \text{середина} \quad \text{реприза} \\
 \text{(простая трехчастная форма)}
 \end{array}$$

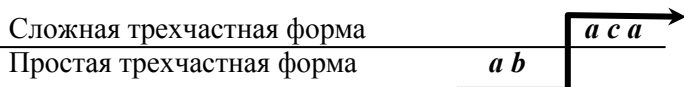
Если b не знаки повторения, то форму целого можно было бы считать двойной трехчастной: $abaca$, где b и c — две середины. Но повторение всего второго раздела — середины и репризы простой трехчастной формы (по генезису) — заставляет признать, что в этом трио совершается модуляция из простой трехчастной формы § сложную. Общий план (повторение начального перио-

218

да и повторение середины и репризы вместе взятых) ясно указывает на простую трехчастную форму. Но сама реприза в свою очередь написана в простой трехчастной динамической форме. Поэтому необходимо считать разбираемую форму простой трехчастной по генезису, но сложной по результату¹, иначе говоря — простой трехчастной, восходящей, как бы устремленной к

сложной, но, благодаря сохранению структуры простой трехчастной, не ставшей ею. Причину такого строения трио надо искать в композиции скерцо. Его первая часть — сонатная форма, возникшая ввиду разрастания простой трехчастной формы. Здесь создается соотношение общей функции (первая часть сложной трехчастной формы) и местной (сонатная форма). Индивидуальный композиционный прием, использованный в первом разделе, влияет и на трио, усложняя его форму.

Чайковский. «Ромео и Джульетта», тема побочной партии в экспозиции — пример завершенной модуляции из простой трехчастной формы в сложную:



Смысл такой формы ясен: она передает идею роста, поступательного развития. Реприза простой трехчастной формы не только динамизирована по фактуре, но и выросла по рангу форм — из периода превратилась в динамическую простую трехчастную форму. Отличие данного примера от предыдущего в отсутствии повторений частей, в тематической контрастности середины. В. Цуккерман, впервые обнаруживший этот тип формы, дал ему в курсе анализа название «прогрессирующая трехчастная форма». Автор термина указывает на типичность данной разновидности форм для творчества Чайковского, умевшего воплощать динамичность, при-

¹ В. Цуккерман в лекциях по курсу анализа различает генезис какого-либо явления (скрытые жанровые, историко-стилистические корни) и результат (то, в какой структурной форме оно выступает в данном конкретном случае).

219

сущую миру человеческих эмоций. В качестве других образцов применения прогрессирующей трехчастной формы В. Цуккерман приводит ариозо Ленского из первой картины оперы «Евгений Онегин», ариозо Иоланты из одноименной оперы.

Термин «прогрессирующая трехчастная форма» полностью отображает существо модулирующих форм. Если б они всегда были направлены от формы более низкого ранга к форме более высокого ранга того же наименования, можно было бы это название закрепить за всем рядом указанных форм.

Бетховен. «К Элизе». Начальная тема пьесы — чисто рондового склада, о чем свидетельствуют округленность мелодических контуров, безостановочность движения, выраженная посредством комплементарной ритмики. «Равнодольная стопа»², движение мелодии к тонической терции с раскрытием сексты от V ступени к III сближают эту тему с темой финала Семнадцатой сонаты Бетховена, выразительная сущность которой в пьесе «К Элизе» лишь намечена:

24



Бетховен пишет пьесу в сложной трехчастной форме. Однако скрытая рондовость сказывается уже в строении первой части (простая трехчастная форма с повторением частей), в ней много предыктовых моментов, создающих характерное для рондо чувство ожидания.

Сокращенная реприза (после трио) ведет к коде, с типичными для этого раздела приемами — органичным пунктом на тонике, отклонением в субдоминантовую тональность и финальным завершающим пассажем:

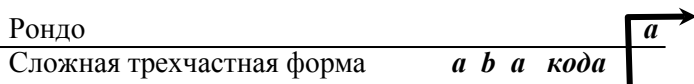
25



² Термин В. Цуккермана (см.: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 167).

220

Казалось бы, пьеса кончена. Но неожиданно из завершающего оборота вновь возникает (в третий раз) начальная тема, превращающая форму пьесы в рондо по схеме:



Следовательно, потенциально заложенная в теме возможность быть рефреном в конце концов осуществляется. Появление после коды основной темы обостряет ее выразительность (так, уже простившись, мы иногда возвращаемся, чтобы еще раз запечатлеть в памяти дорогой облик). Развитие данной модулирующей формы: восходящая от сложной трехчастной к рондо. Результат — рондо.

Шопен. Третье скерцо. Начальная огненно-страстная тема воплощает существо жанра скерцо в новом драматическом аспекте, подготовленном второй частью Девятой симфонии Бетховена. Уже в строении темы обозначаются черты, типичные для главных партий сонатной формы, — внутритематический контраст двух элементов. Оформленная в трехчастную форму, она не завершается полной каденцией. Конец репризы перерастает во второй раздел скерцо, что хотя и возможно в сложной трехчастной форме, но более типично для главной партии сонатной формы.

Однако во второй, хоральной теме много черт, характерных для трио: самостоятельность, структурная оформленность, вид контраста с первой темой, тональность одноименного мажора. Перерастание же репризы трехчастной формы, в которой написан этот раздел скерцо, в связку — явление более типичное для трио сложной трехчастной формы, чем для побочной партии.

Внутренний контраст, присущий теме (хоральные аккорды и пассажи), также не свойствен побочной партии, обычно целостной в тематическом отношении, но испытывающий перелом в развитии. По всем признакам Des-dur'ный раздел скерцо — трио. Поэтому можно считать, что начинается скерцо в сложной трех-

221

частной форме, как и полагается произведению такого жанра.

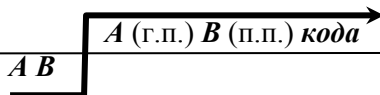
Однако в репризе скрытая сонатная направленность начинает возрастать. Форма начальной темы становится незамкнутой (что очень типично именно для репризного проведения главных партий), она перерастает во вторую тему уже с развивающей середины, отчего последняя приобретает значение связующей партии.

Так Шопен в репризе переходит на сонатный путь и воспроизводит обе темы как две сонатные партии. Вторая из них — побочная партия с присущим ей неустойчивым развитием, с проявлением центробежных тенденций. Это сказывается в структурной бифункциональности конца репризы, выполняющей и функцию преддыкта к коде.

Возникает также и тональный сдвиг: если Шопен начинает побочную партию в тональности, типичной для экспозиции (параллельной), то ее репризно-преддыктовая часть звучит в тональности, типичной для сонатной репризы (одноименной).

Преддыкт к коде готовит торжество светлого образа, воплощенного во второй теме, то приводит к коде, утверждающей главенство драматического образа первой темы. Внутренняя борьба, предкодовый перелом характерны для баллад Шопена. В них (кроме Третьей) решающий переход к трагическому завершению происходит перед самой кодой.

Таким образом, в Третьем скерцо возникает композиционная модуляция:



Путь движения формы: восходящая модуляция от трехчастной к сонатной; результат — форма более высокого ранга — сонатная форма.

Описанная композиция возникает в результате интенсивного и целенаправленного драматургического развития, устремленного к трагической развязке и связанного с перерастанием в разработку в репризно-кодовом разделе формы. Это приводит и к модуляции из

222

нечетного репризного в нечетный синтетический ритм формы. Схема: $a_1 \xrightarrow{b_1} a_2 \xrightarrow{b_2} c$. C — кода на новом, тематически обобщенном материале, утверждающем, однако, образный строй первого элемента — a .

Данный анализ дает еще один пример влияния принципа переключения функций на принцип их отключения.

НИСХОДЯЩАЯ КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ

Шостакович. Шестая симфония, первая часть. Для понимания процесса формообразования в Largo Шестой симфонии следует напомнить о композиционных функциях основных разделов сонатной формы в симфоническом творчестве Шостаковича зрелого периода, начавшегося Пятой симфонией. Найденные в ней новые закономерности сонатного *moderato* стали в дальнейшем типовыми (например, Восьмая и Десятая симфонии). Согласно им, функция главной партии в сонатной форме Шостаковича — медлительное развертывание при полифоническом сплетении голосов и непрямолинейности тематического развития. Ее идея — выражение глубоких, внутренне противоречивых размышлений. В побочной партии, наоборот, появляется ясная, простая мелодия, воплощающая более «открытую» эмоцию; изложение становится в основе гомофонным, исчезает извилистость и сложность тематического развития. Все это существует и в Largo Шестой симфонии. Главная партия основана на тематически концентрированном развертывании, типичном для творчества Шостаковича, что связано с постоянным возвращением к начальной мысли. Создается подобие блуждания в лабиринте, возникает образ неустанных поисков:

26

223

Побочная партия воплощает более простую, но не менее глубокую эмоцию. Ее мелодия напевней, эмоционально и жанрово определенной. Это элегическая жалоба. На первый план выступает стремление к непосредственному самовыражению, к задушевному высказыванию:

27

Poco più mosso e poco rubato ♩ = 52

Measures 15-18 of the musical score. Measure 15 is marked with a box containing the number 15. The score includes markings such as *p espr.*, *pizz.*, *pp*, *dolce*, and *arco*. Trills (*tr*) are present in several measures.

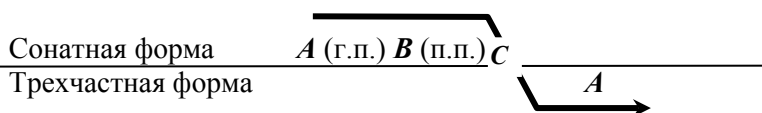
Сложным полифоническим кривым в развитии главной партии, ее неразрешенности и напряженности противопоставлены ясное гомофонное движение и простота побочной. Следующий за экспозицией раздел (23) в целом ряде исследований именуется разработкой. Но если это и так, то уж очень это нетипичная для сонатных первых частей Шостаковича разработка! В ней полностью отсутствует динамическое развитие, звучит она призрачно, таинственно. Это момент не действия, определяющего сущность и функцию разработок Шостаковича, а пассивного созерцания, как бы растворения в полусне.

224

Поэтому данный раздел — не подлинная разработка, а разработочно-связующая каденция между экспозицией и репризой.

Самое же важное для понимания сущности формы *Largo* Шестой симфонии — значительное обновление темы главной партии в репризе, где она звучит утверждающе. Исчезли сложность фактуры и ладогармонические блуждания. Мелодия, возникающая из продолжения начального ядра, по своей напевности сближается с побочной партией. С последней связаны и кантиленность тематизма, и простота мелодических очертаний, и гомофонный склад. Так создается синтез — тема главной партии звучит в «условиях существования» побочной, тема же последней отсутствует.

Процесс развития в *Largo* заключается в движении от сложности к простоте, от поисков истины — к ее обретению. Этот принцип, лежащий в основе драматургии всей части, определяет и нисходящую композиционную модуляцию от сонатной к трехчастной форме. Схема этого процесса:



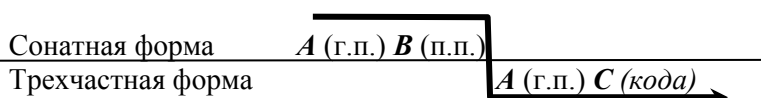
Раздел *C* двойствен: для сонатной формы это необычная, «ущербная» разработка; для трехчастной — связка-каденция. Результат модуляции — модифицированная сонатная форма.

* * *

Нисходящая модуляция из неполной сонатной формы в простую трехчастную присуща Моцарту. Так, например, организована вторая часть фортепианного концерта № 23 (К. 488).

Соотношение двух тем и переход от первой ко второй образуют типичнейшую для медленных частей циклов Моцарта экспозицию сонатной формы без разработки. Однако в репризе побочная партия заменяется развернутой «одой на новой теме. Движение модулирующей формы таково:

225



Двухфазный четный ритм, присущий сонатной форме без разработки, сохранен, но дан в модифицированном виде — вторые компоненты обеих фаз различны, а вторая фаза к тому же еще и сжата (*ABAC*).

В чем художественный смысл такой формы? Думается, что он заключен в присущей Моцарту тенденции к обновлению. Схема процесса *abac*, удовлетворяя требованиям четного ритма в плане целого, одновременно создает четкое соотношение завершающих разделов (*b—c*). При этом тональный план (*A—fis*) остается сонатным и скрепляет оба раздела в одно целое.

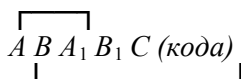
КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДУЛЯЦИЯ В ПРЕДЕЛАХ ОДНОЙ И ТОЙ ЖЕ ФОРМЫ

Шопен. Вторая баллада. Композиция баллады индивидуализирована. Трактовать ее как сонату без разработки нельзя, потому что ни соотношение тем, ни тональный план не типичны для этой формы. Вопрос решает функционально-процессуальный анализ. Тематическое развитие идет сначала по пути сложной трехчастной формы; вторая тема баллады в контексте стиля Шопена — типичный эпизод, подобный эпизоду в его ноктюрне *F-dur*. Но в репризе первой темы уже нет былой пасторальной целомудренности, а в композиционном отношении — завершенности; в ней возникают черты срединности, образной неустойчивости. Появляясь во второй раз, *F-dur*'ная тема уже не выполняет функцию главной темы, после же второго проведения «эпизода» она словно уничтожается в результате двукратного натиска второй темы. Кода целиком подчинена воплощению идеи, запечатленной в «победившей» драматической теме.

В итоге образуется структура особого рода, основанная на модуляции из одной трехчастной формы в другую, суть которой заключается в следующем (обозначим первую тему — *A*, вторую тему — *B*). В началь-

226

ной трехчастности *ABA₁*, по ходу развития раздел *A₁* приобретает черты срединности и после появления *B₁* оказывается уже не репризой начальной трехчастности *ABA₁*, а серединой новой, конечной трехчастности *BAB₁*. В результате происходит модуляция из трехчастной формы *ABA₁* в сцепленную с ней трехчастную форму³. Схема:



Благодаря неустойчивости раздела *B* его функция в становлении композиционного ритма не меняется, и возникающая последовательность включает в «себе знакомую двухфазность с

модуляцией во второй фазе из нечетного репризного в нечетный синтетический ритм: $a_1 \rightarrow a_2 \rightarrow c$.

Противоречие между композиционной формой и ее ритмом отражает принцип

драматургического развития. Одна из его существенных сторон заключается именно в том, что срединный раздел превращается в основной, а неустойчивая структура начинает выполнять функцию устойчивой. Таким образом, модуляция в форме отражает существенные модуляционные смещения в драматургическом развитии — еще одно доказательство единства двух основ музыкальной формы.

Рассмотренный процесс движения формы отражает драматургическое развитие, стимулированное художественной идеей баллады.

СТРУКТУРНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ КОМПОЗИЦИОННОЙ МОДУЛЯЦИИ

В проанализированных примерах мы наблюдали движение формы трех видов, в большинстве случаев оно было направлено к повышению ранга формы. В этом отражается один из принципов музыкального

³ Н. Виеру в статье «Драматургия баллад Шопена» рассматривает форму баллады как синтез сонаты без разработки с эллиптически прерванной двойной трехчастной (сб. «О музыке. Проблемы анализа», с. 231).

227

формообразования, постоянно отмечаемый В. Цуккерманом в курсе анализа: господство в музыке прогрессирующего развития над регрессирующим — «принцип предпочтения активности». Так, например, расширение в периоде — частое явление, сокращение — редкое. Динамизация репризы, связанная с возрастанием активности, встречается много чаще, чем ослабление активности репризы (для последнего случая даже не существует точного термина). Подобно этому преобладает и движение формы поступательно-прогрессирующего характера.

Итак, в результате композиционной модуляции создается движение самой композиционной формы. Это явление как процесс было нами проанализировано на ряде примеров. Теперь необходимо рассмотреть систему результатов указанного процесса. Для этого обратимся вновь к понятию ранга музыкальной формы. Под этим термином условимся понимать, во-первых, степень сложности структуры, во-вторых, количество контрастных сопоставлений, и, в-третьих, возможный уровень тематического развития, доступный в данной композиционной форме. При учете всех этих факторов возникает следующая иерархия рангов:

период;

простые формы (двух- и трехчастные);

двойные формы;

строгие вариации, простая fuga;

однотемное рондо;

сложные формы (двух- и трехчастные) и двухтемное рондо;

рондо многотемное, концентрическая форма;

сонатная форма и рондо-соната;

контрастно-составная форма, свободные вариации;

сюита;

сонатно-симфонический цикл.

Хотя приведенная иерархия композиционных форм может служить лишь относительно твердой базой, без «ее нельзя сделать вывод о результате движения формы. Принимая эту схему за основу, иногда можно констатировать допустимые частные и переходные случаи.

Исходя из этой иерархии форм, установим тезис: при прочих равных условиях пальма первенства в композиционной модуляции принадлежит форме более вы-

228

сокого ранга. При композиционном отклонении основная форма не меняется. При модуляции в форму равного ранга вопрос решается по совокупности данных.

Вторая основа для определения результата движения формы — выяснение структурной прочности начальной композиционной формы. Надо решить: разрушает ли модуляция ее основу? При положительном ответе движение формы ведет, как к результату, к новой форме; при отрицательном — оно не выходит за пределы начальной формы. (Пример: трио из скерцо Девятой

симфонии Бетховена. При модуляции из простой формы в сложную основа первой не нарушена; результат — усложненная трехчастная форма.)

Каково же совокупное действие указанных двух принципов, определяющих результат композиционной модуляции?

При нарушении основы формы. В случае композиционной модуляции в форму более высокого ранга дается наименование последней с дополнением «восходящая форма от такой-то к такой-то». Результат — форма более высокого ранга. (Пример: Бетховен. «К Элизе». Восходящая форма от сложной трехчастной к рондо. Результат — рондо.)

Особый случай возникает при движении формы от простой к сложной трехчастной; термин «прогрессирующая трехчастная форма», по сути дела, идентичен термину «форма, восходящая от простой к сложной», так как результат — сложная трехчастная.

При композиционной модуляции в форму более низкого ранга дается наименование начальной формы с дополнением «нисходящая от такой-то к такой-то». Результат — форма более высокого ранга, то есть начальная.

Исключение бывает тогда, когда начальная форма более высокого ранга показана недостаточно убедительно, лишь намеком, а побеждает завершающая произведение форма более низкого ранга. В этих случаях дается ее название с соответствующим дополнением, например: «простая трехчастная форма с устремлением к сонатности в ее начале». Так обстоит дело во многих оперных ариях Моцарта — в частности, в арии Керубино «Сердце волнуется жаркая кровь» («Voi che sapete») из оперы «Свадьба Фигаро». Ее композиционный

229

План (начиная со вступлений голоса): 12 тактов B-dur (род главной партии), 16 тактов F-dur с окончанием на доминантовой гармонии (род побочной партии); далее следуют разделы 8 + 8 тактов As-dur — g-moll, 9 тактов — переход к доминанте B-dur (они образуют своего рода разработку); 18 тактов B-dur — реприза. Только отсутствие полной каденции в тональности F-dur (побочная партия) не дает основания для определения формы арии как нисходящей из сонатной в трехчастную.

При движении формы в пределах одного ранга образуется сцепление двух форм, как, например, во Второй балладе Шопена.

При сохранении основы формы ее наименование сохраняется, но к нему дается то или иное добавление. В трио из Девятой симфонии Бетховена, как было показано, создается усложненная трехчастная форма.

Примером сохранения основ формы при модуляции может служить сдвоенный период в скерцо Пятой симфонии Шостаковича. Несмотря на появление новой темы типа припева в двухчастной форме, структурная основа периода не нарушается — модуляция совершается во втором предложении, расширяя его, но не ломая структурные рамки периода.

Во всех случаях композиционных отклонений, при которых наименование формы сохраняется, возникает уплотненная форма.

Глава десятая

ПОДВИЖНОЕ СОВМЕЩЕНИЕ ФУНКЦИЙ: КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЭЛЛИПСИС

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЭЛЛИПСИС В НЕЦИКЛИЧЕСКИХ ФОРМАХ

Существо композиционного эллипсиса — внезапный обрыв развития формы, пропуск необходимого звена (раздела формы или его части) и переход на основе отключения функций к вновь возникающему процессу становления формы на новом тематизме.

230

Наш первый пример — увертюра к опере Моцарта «Идоменей». В этой сонате без разработки в репризе пропущена побочная партия. Развитие связующей партии репризы, доведенное до того момента, где началась первая тема побочной партии, сворачивает с проторенного пути и подводит к коде.

Отсутствие побочной партии в репризе увертюры Моцарта можно объяснить действием эллипсиса, примененного композитором ради сокращения оперной увертюры.

Композиционный эллипсис с малым радиусом действия еще не образует контрастно-составной формы, он используется и в нециклических произведениях. Так, например, в «Утешении» № 5 Листа возникает двойная трехчастная форма с эллиптическим переходом второй середины в коду, основанную на новой теме, но образно близкой главной. Этот случай образует особую разновидность двойной трехчастной формы по схеме: ABA_1B_1 кода.

Как было отмечено в третьей главе (с. 104), здесь возникает модуляция из нечетного репризного в нечетный триадный ритм (поскольку тематизм коды отличается все же от тематизма раздела *A*). Во второй части Четвертой симфонии Чайковского первой песенной теме (соло гобоя) противопоставлена вторая тема хорового склада. В их последовании претворяется соотношение: запев — припев. Однако второе звено формы трактовано иначе — как середина простой трехчастной формы. После варьированного (куплетного) повторения тематической пары «запев — припев» появляется не вторая реприза запева, а трио. В результате форму первого раздела (до трио) второй части Четвертой симфонии можно определить как эллиптически прерванную двойную трехчастную:

$\overbrace{A B A B}$

Суть этого заключается в противоречивом положении второй темы (*B*). Будучи по своей функции припевом (то есть второй частью двухчастной формы типа запев — припев), она структурно оформлена как середина трехчастной формы. Такое противоречие ведет к бесконечной форме $ABABAB$ и т. д. — наподобие известной мазурки Шопена (ор. 7 № 5). Эллипсис — один из возможных выходов из создавшегося противоречия.

[231]

Другой выход возникает в репризе той сложной трехчастной формы, в которой написана вторая часть симфонии. В ней Чайковский, не повторяя тему *B*, завершает форму песенной темой, после чего следует кода (ABA кода). Если в экспозиции композиционный эллипсис был связан с борьбой четного и нечетного репризного ритма, то в общей репризе последний преодолевает функциональную припевную сущность раздела *B*.

Приведенные примеры показывают, какую роль может играть эллипсис в одночастном, нециклическом произведении.

Эллипсис во многих случаях обуславливается quasi-импровизационным тематическим развитием. Это вполне понятно, так как импровизация и предполагает вольный полет творческой фантазии. Но в высокохудожественных образцах этого жанра музыкальный процесс состоит из ряда звеньев. Внутри каждого звена тематическое развитие зачастую идет по пути, ранее проложенному в сознании композитора, по нормам какой-либо формы или по крайней мере по канонам какой-нибудь специальной композиционной функции. Смены же звеньев возникают по причинам композиционных модуляций или эллипсиса. Возможна еще более свободная форма импровизации — в ней описанные выше процессы образуются в пределах внутритематического развития. Так или иначе, но импровизация обязательно пользуется указанными видами подвижного совмещения функций. Из этого никак нельзя делать противоположный вывод, поскольку и композиционная модуляция, и композиционный эллипсис существуют как законные формообразующие принципы для стабильных, закрепленных форм. Конечно, их действие во многих случаях неминуемо создает иллюзию импровизационности, особой поэтической свободы.

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЭЛЛИПСИС В КонтРАСТНО-СОСТАВНОЙ ФОРМЕ

Контрастно-составная форма в XVIII—XX веках сочетает принципы формообразования циклических и нециклических форм. От первых заимствовано исследование отдельных

На основе циклического контраста¹, осуществляемого посредством отключения функций. От вторых заимствовано непрерывное движение разделов формы (как контрастирующих, так и не контрастирующих друг другу), осуществляемое посредством переключения функций. Таким образом, необходимыми компонентами контрастно-составной формы являются циклический контраст разделов, их непрерывное движение. Принцип отключения функций, тесно связанный с циклическим контрастом, проявляется особо — в композиционно-драматургических условиях действия принципа переключения функций. Возникает совмещение принципов по парной системе:

добавочный принцип переключения функций
основной принцип отключения

Взаимодействие обоих принципов подвижно: чем сильнее действует добавочный, тем ярче проявляется общая одночастность формы; чем сильнее действует основной, тем, наоборот, ярче проявляется общая циклическая многочастность.

В данном исследовании в центре внимания остается основной принцип — отключение функций, его же антагонисту будет уделяться то внимание, которое отвечает его «удельному весу» в контексте данного музыкального произведения.

Здесь необходимо сделать отступление. Наши рассуждения основываются на анализе явлений определенной исторической эпохи. Между тем контрастно-составная форма существовала в более отдаленные века и возникла раньше циклической. Видимо, в старинных ее образцах циклический контраст уже созрел (он проявляется в контрасте жанров и связанном с ним контрасте темпов), но еще не успел преодолеть непрерывное композиционное движение. Рождение старинной циклической формы было связано с преодолением этой непрерывности, с возникновением принципа отключения функций². В классическую эпоху (в широком смысле слова)

¹ Термин С. Скребкова (см.: Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 160).

² См. об этом: Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей, с. 145

возникает взаимодействие двух ведущих видов формы и двух связанных с ними функциональных принципов. Это и дает основание для приведенной выше формулировки.

Лист. Фортепианный концерт Es-dur. Его четыре части выполняют в контрастно-составной форме целого общие композиционные функции, соответствующие разделам как сонатной, так и циклической форм. В данном случае эти соответствия играют особую роль благодаря тематическому развитию: финал построен на теме второй части (побочной партии), приобретающей здесь героический характер, свойственный первой части (главной партии). Поэтому он и способен выполнить общую функцию сонатной репризы.

Так возникает совместное действие специальных композиционных функций. Первая часть цикла (быстрая) — главная партия. Вторая часть цикла (медленная) — побочная партия. Третья часть (скерцо) не имеет аналогий, соответствующих нормам сонатной формы, поскольку замена разработки скерцозным эпизодом — явление нетипичное.

Финал — синтетическая сонатная реприза на теме второй части, то есть побочной партии. Между скерцо и финалом существует связующая часть, выполняющая функцию разработки, преддыкта и репризы главной партии, совмещенной с преддыктом.

Местные композиционные функции внутри первых двух частей слабо выражены; в силу этого их формы принимают неустойчивый характер. Непрерывные композиционные отклонения приводят к композиционному эллипсису.

Тенденция к композиционным отклонениям способствует созданию в первой части (Allegro molto) эллиптически прерванной сонатной формы, фактически ее экспозиции (что соответствует функции главной партии как темы внутренне незавершенной). Разделы сонатной формы: Allegro maestoso, Es-dur — главная партия; Slargando, E-dur — промежуточная тема; три бемоля в ключе, тема c-moll (такт 7 после смены ключевых знаков) — побочная партия с переломом и прорывом мотивов главной партии (три бекара в ключе); два диеза в ключе, тема Fis-dur — заключительная

партия. Далее наступает резкий сдвиг в движении формы — промежу-

234

точная тема (G-dur) ведет к коде. Тональное соотношение двух проведений промежуточной темы (E—G) создает «сонатную рифму».

Местные функции второй части (Quasi adagio) выражены еще слабее, чем в Allegro. Звучащая вначале ноктюрновая тема у солиста (незамкнутый период) повторяется у оркестра, но перелом (такт 5 после L'istesso tempo) вводит речитативную тему, драматизирующую музыкальное развитие и создающую зону разработочности. Вступающая далее флейтовая тема — заключительная партия цикла. Так образуется незамкнутая форма второй части, воспроизводящая план побочной и заключительной партий.

Скерцо, не выполняя сонатных функций, возникает на более самостоятельной основе, на базе своих местных функций формы — в данном случае тройной трехчастной. Но вследствие эллипсиса тройная трехчастная форма, не завершаясь, переходит в связующее разработочное построение.

Схема такова: $aba_1b_1a_2b_2$. Вместо третьей репризы главной темы (a_3) наступает переход в разработочное (связующее) построение (два диеза, un poco marcato в партии фортепиано). Последнее включает в себя тематический материал первых двух частей — вторую тему второй части (30 тактов до Allegro marziale) и главную тему первой части (14 тактов до того же ориентира). Первая из этих двух тем, ранее выполнявшая функцию завершения (циклической заключительной главной партией), выполняет теперь функцию предыкта (двойная функционально-тематическая модуляция).

Форма финала (Allegro marziale), используя местные функции двойной трехчастной формы с тематически контрастирующей серединой, использует наряду с этим принцип эллипсиса, поскольку вторая реприза заменяется синтетической кодой.

Так создается уже отмеченная выше эллиптически незавершенная двойная трехчастная форма — aba_1b_1c кода — с модуляцией из репризного в синтетический нечетный ритм.

В итоге в контрастно-составной форме (основанной на (взаимодействии принципов циклической и сонатной форм) все части, объединенные непрерывностью пере-

235

хода, построены на неполных, незавершаемых или эллиптически прерванных формах.

В общем балансе формообразующих сил принцип отключения, связанный с общими функциями циклической формы, отступает перед принципом переключения, связанным с сонатностью. Причина этого — совмещение функций разделов цикла и сонатной формы, подчинение первых вторым. В результате сонатное движение формы как бы сметает грани между частями цикла, благодаря чему момент отключения заменяется моментом переключения функций. Воздействие этого процесса приводит к композиционному эллипсису в пределах действия местных функций формы каждой отдельной из бывших четырех частей цикла. Нарушение принципа циклической связи между основными разделами формы ведет к нарушению ровного, регламентированного процесса движения формы внутри их и вызывает «возмущение», иначе говоря — композиционные эллипсисы.

Значение композиционного эллипсиса для контрастно-составной формы с особой ясностью выступает при сравнении проанализированного концерта с сонатой h-moll Листа, где нормативная сонатная форма осложнена композиционными отклонениями в лирическую и скерцозную части цикла. Это создает движение функций, но, как то обычно бывает при процессе их отключения, композиционная форма не лишается устойчивости и целостности. Сопоставление двух предлагаемых образцов выявляет закономерность: сочетание принципов двух композиционных форм в музыке XIX века — сонатной и циклической — в условиях модуляции и эллипсиса ведет к возникновению контрастно-составной формы, в условиях же отклонения — к сохранению целостности нециклической формы (как всегда, возможны промежуточные явления).

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЭЛЛИПСИС В ФИНАЛЕ ЦИКЛА

Финал концерта Листа очень поучителен. Если в этом сочинении процесс движения формы

ограничился эллипсисом, то во многих финалах произведений XIX— XX веков образуется особого рода контрастно-составная форма, сущность которой такова: начинается финал в одной из определенных композиционных форм, но

236

далее путем эллипсиса переходит в коду, основанную на новом (для финала) тематическом материале — обычно на какой-либо теме предыдущих частей. Так возникает двухчастная контрастно-составная форма, объединяющая одну из эллиптически прерванных форм и коду всего цикла.

Прокофьев. Первая скрипичная соната, финал. В четырехчастном цикле воплощена в основном эпическая идея, с которой и связано использование Прокофьевым приема обрамления³. В данном случае главная тема первой части (Andante), словно рисующая образ народного сказителя, его спокойное повествование, проходит в конце финала (Allegrissimo), вступая вместо побочной партии репризы рондо-сонатной формы. Необходимо отметить сходство второй части (Allegro brusco) и начального раздела финала. Их объединяют динамичная активность, эпичность, тип контраста между главной и побочной партиями, а также интонационные связи — трехкратные удары октав в басу, источник которых — главная партия второй части. Проводятся они в разработке той же части и особенно настойчиво в разработке финала.

Третья часть (Andante) значительно отличается от всех остальных своим лирическим колоритом, оттенком девичьей целомудренности.

Благодаря эпическому обрамлению создается образная концентричность:

1-я часть	2-я часть	3-я часть	4-я часть	эпос (кода)
эпос	эпос	народной лирика	народной	эпос
народного	действенности		действенности	народного
повествования				повествования

Форма финала — двухчастная контрастно-составная. Ее первый раздел — эллиптически прерванная рондо-соната.

Главная партия:

28



³ Эпическое обрамление: Балакирев. «Увертюра на три русские темы»; Чайковский. «Думка»; Мясковский. Двадцать первая симфония.

237

Побочная партия существенно ей контрастирует:

29



Доведя развитие формы рондо-сонаты до связующей партии репризы, которая благодаря известному нам закону звучит как вторая разработка, Прокофьев вводит ее в тему первой части. Таким образом, он посредством эллипсиса переходит ко второму разделу контрастно-составной

формы, представляющему собой небольшую вариантную цепь из трех проведений эпической темы первой части:

30

Вариантная цепь завершается фразой из побочной партии финала в главной тональности, как бы компенсируя эллиптический обрыв рондо-сонаты.

* * *

Такой же принцип образования контрастно-составной формы использует и Шостакович. В финале Первого концерта для виолончели пятичастное рондо модулирует в код цикла — репризу главной партии первой части, воплощенную здесь в форме микровариационного цикла,

238

Сцепление рондо с микровариационным циклом в целом напоминает структуру финала «Шехеразады» Римского-Корсакова и, не приводя к подлинной контрастно-составной форме, представляет собой один из этапов ее становления.

Превращение финала такого типа в подлинную контрастно-составную форму можно наблюдать в финале Седьмого квартета Шостаковича.

СОЧЕТАНИЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ МОДУЛЯЦИИ И КОМПОЗИЦИОННОГО ЭЛЛИПСИСА

Композиционная модуляция играет также большую роль в образовании контрастно-составной формы. Это особенно ясно в тех случаях, когда компоненты формы — незавершенные части, а ее генезис — в слиянии отдельных разделов различных композиционных форм. Моцарт. Фантазия для фортепиано с-moll (К. 475). Первая часть (Adagio, с-moll; А в схеме на с. 238) выполняет функцию вступления к одной из возможных форм. Ее масштабность, значительность соответствуют вступлению к сонатной форме. Но структура темы типична для контрастных главных партий. Этому, однако, противоречат медленный темп и тональная неустойчивость. Необычен и тональный план части в целом (с-moll — h-moll). Цепь энгармонических, хроматических тональных исследований показывает, что это вступление готовит такие же модуляционные процессы в форме, какие содержатся в ней в тонально-гармонической области.

Вторая часть (D-dur; В в схеме) по типу музыки ариозно-танцевальная, оформлена наподобие темы для вариаций. Одновременно она могла бы послужить основой второй части сонатного цикла.

Третья часть (Allegro; С в схеме) — внезапное отклонение в сонатную разработку, основанное на типичной интонации вступления (малая секунда). В данном построении возникает эпизод в разработке — тема F-dur. Метод ее ввода, незавершенность типичны также и для промежуточной темы внутри связующей партии сонатной формы.

Четвертая часть (Andantino, B-dur, D в схеме) — новое экспозиционное построение; жанр —

тема. Однако это менуэт не в том «чистом» виде, в котором он обычно используется в третьих частях цикла. Репризная двухчастная форма с варьированным повторением частей характерна и для вариационной формы, воплощенной здесь в предельно сжатом виде: период + его вариация, вторая часть формы (середина + реприза) + ее вариация.

Пятая часть (*Piu allegro*; *E* в схеме) — новое отклонение в сонатную разработку с прыдком к репризе.

Шестая часть (*Tempo primo*, *c-moll*; *A* в схеме) — реприза вступления, превращенного теперь в коду. При этом добавочный тематический импульс (тема-эмбрион), звучавший во вступлении в *G-dur*, приводится здесь в *c-moll*:

31a

316

«Сонатная рифма» — один из факторов, обеспечивающих композиционное единство формы этого уникального произведения.

Моцарт свободно применяет композиционные функции отдельных разделов сонатной и циклической форм, сочетая между собой их признаки.

Жанр фантазии подсказывает использование quasi-импровизационного метода формообразования, что и

определяет непрерывное движение формы. Она как бы ищет точку опоры и не находит ее ни в одной композиционной *структуре*, но, как всегда, руководствуется общими закономерностями формообразования — сменой устойчивых и неустойчивых построений.

В первой части (изложение главной темы, переходящее на путь неустойчивого развития) преобладают центробежные тенденции.

Далее чередуются экспозиционные (четные) и разработочные (нечетные) разделы с поочередным господством одной из двух тенденций. Шестой раздел (кода) — реприза первого, но осуществляемая на основе господства центростремительных сил.

Соотношение: вступление — тема *A* (неустойчивое изложение основной темы) — кода — тема *A*₁ (ее устойчивое изложение) — создает каркас формы, обеспечивающий ее целостность. Кроме того, возникает композиционное тяготение неустойчивого раздела в следующий за ним

устойчивый:

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>A</i>
неуст.	уст.	(разр.) неуст.	уст.	(разр.) неуст.	уст.

Организирующую роль играет и тональная симметрия: устойчивые разделы расположены на большую секунду вверх и вниз от тональности главной темы.

Кроме того, возникает особое, индивидуализированное сочетание нескольких видов композиционного ритма. В основе лежит многокомпонентный (множественный) ритм *abcde*, однако его цепь замыкается посредством репризы — *A*. Композиционное тяготение, присущее

репризному трехкомпонентному (нечетному) ритму, создает две с половиной фазы ($a \searrow b \quad c \searrow d \quad e \searrow a$), тематическое же их содержание соответствует закономерностям безрепризного нечетного ритма *bcdea*. Движущая сила — причудливые, quasi-импровизационные смены драматургических циклических и внутрисонатных функций. Соотношение между первой и последней частями функционально подобно соотношению экспозиции и репризы сонатной формы (сочетание двухфазного тематического моноритма и четного тонального ритма). Такое сочетание композиционных и драматургических

241

элементов в точном смысле слова неповторимо. Но принцип «скользящие смены ритма формы» — одна из существенных закономерностей формообразования, связанных с реализацией импровизационного начала.

СТРУКТУРНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ КОМПОЗИЦИОННОГО ЭЛЛИПСИСА

Композиционный эллипсис на уровне нециклической формы в целом ведет к разным результатам: 1) к возникновению эллиптически сокращенной формы (Моцарт. Увертюра к опере «Идоменей»). При анализе концерта Листа были обнаружены эллиптически незавершенные формы во всех частях (в данном случае особенно важна форма первой части); 2) к образованию модифицированной формы (Лист. «Утешение» № 5: *ababc* — неполная двойная трехчастная форма с кодой); 3) к рождению «малой» контрастно-составной формы⁴. Пример: Моцарт. «Свадьба Фигаро», ария Лепорелло «со списком». Первый раздел — сонатная экспозиция (*Allegro*, $\frac{4}{4}$); в основе речитатив. Второй раздел — собственно ария, форма ее завершена. Моцарт вообще любил использовать эллипсис. В двухчастной сонате для скрипки и фортепиано № 11 (К. 379) форма первой части организована необычным способом. Вступление (*Adagio*, $\frac{2}{4}$, G-dur) представляет собой сонатную экспозицию (при этом повторенную) и короткий эпизод вместо разработки. После остановки на доминантовом трезвучии следует не реприза, а новая сонатная форма (*Allegro*, $\frac{3}{4}$, g-moll), в которой разработка заменена краткой связкой (нередкое явление у Моцарта). Результат — «малая» контрастно-составная форма.

Эллипсис на уровне цикла ведет к «большой» контрастно-составной форме. Пример совершенно необычной трактовки двухчастного цикла — еще одна соната для скрипки и фортепиано Моцарта № 13 (К. 402). Первая часть (*Andante*, $\frac{3}{4}$, A-dur) — сонатная форма, доводимая, как и в предыдущем примере, до преддыкта к репризе. Ее особенность в том, что заключительная партия — вариант главной. Центральный раздел фор-

⁴ «Малая» контрастно-составная форма нециклического произведения, «большая» — циклического (слитного цикла).

242

мы — эпизод, который сменяется новым вариантом темы главной партии в тональности VI низкой ступени. Но вместо ожидаемой репризы вступает вторая часть цикла — fuga (*Allegro*, $\frac{4}{4}$, a-moll). Итог — «большая» контрастно-составная форма.

Другой пример — разобранная выше композиция концерта Листа.

В большинстве случаев композиционный эллипсис способствует слитности формы.

Естественно, что он был многообразно использован композиторами-романтиками. Но и у венских классиков этот прием употреблялся не только в жанре фантазии. Его широко применял Моцарт, и приведенные образцы — лишь малая доля созданного им с использованием эллипсиса. Любовь великого мастера к данному приему (и вообще «о всяким индивидуализированным, нерегламентированным формам») можно объяснить его тягой к поискам необычных решений, стремлением к свободной «игре» тончайшими деталями процесса формообразования.

[243]

Раздел третий

Глава одиннадцатая

К МЕТОДОЛОГИИ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО АНАЛИЗА¹

Ведущая цель функционального анализа — объяснение любого музыкального феномена воздействием художественной идеи произведения. Важнейшим условием при этом следует считать выяснение возникающей системы композиционных этапов и уровней, а также соотношения драматургических и композиционных функций.

Неоднородность процесса музыкального становления (о чем было сказано в конце первой главы) требует от нас умения слышать за непрерывным последованием следующих друг за другом (по горизонтали) участков музыкального действия смены функциональных уровней (по вертикали). Они создают постоянные перепады плотности музыкальной формы, порождающие в свою очередь упругую вибрирующую интонационную среду, движение в пределах которой стимулируется драматургическим, а организуется композиционным ритмом формы. Здесь уместно вспомнить слова Б. Асафьева: «В форме сонатного аллегро заключена выразительность симфонизма. В ней налицо, в живом для композитора ощущении, упругость, сопротивляемость и одновременно гибкость, содействующие необычайной интенсивности и выразительности музыкального развития... И кто не ощущает упругости сонатного аллегро, так же как и упругости и „весомости“ связей в каждом интер-

¹ Предлагаемые общие положения возникли на основе как лекционных курсов и научных трудов В. Цуккермана и Л. Мазеля, так и собственного педагогического опыта автора данной книги.

244

вале, тому трудно, даже невозможно стать музыкантом»². Мысль Асафьева касается, конечно, не только сонатного *allegro*, но и любой другой формы — формы как проекции художественной идеи, формы как содержательного фактора. Ее упругость, интонационно-выразительная наполненность и есть в конечном итоге ее художественность.

Выше было сказано, что на интонационно-тематическом уровне свертывается действие всех более глубоких уровней. Это означает, что в ткани музыкального произведения можно проследить черты соответствующих стиля, эпохи, жанра и т. д. Но иметь в виду эти глубинные уровни — неотъемлемое условие методологии функционального анализа. Необходимо всегда помнить о диалектическом единстве противоположностей общего и индивидуального. Каждое музыкальное произведение — это памятник человеческой культуры во всех ее разрезах на определенном этапе ее развития. С другой же стороны, оно — результат индивидуального решения, определяемого творческим углом зрения великой личности — Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Шостаковича... Наконец, оно — продукт индивидуального замысла каждого из композиторов, созданной им художественной идеи. Художественная идея (как это постоянно отмечалось в книге) — верховный руководитель, определяющий и целостность музыкального организма, и его индивидуальную неповторимость. При соблюдении этого единства общего и частного (индивидуального) мы обретаем метод анализа музыкальной формы каждого отдельного произведения (то есть формы как данности). Но ставя во главу угла именно это ее качество — способность воплощать художественную идею, — нельзя упускать из виду ее имманентную осмысленность, ее чисто

эстетическое воздействие. Художественная форма потому и именуется художественной, что она и сама по себе обладает возможностями мощного воздействия, создавая эффект прекрасного силой только своих, внутренне ей присущих закономерностей. Об одном из факторов такого рода — об эстетической функции ритма формы — было уже сказано (в конце третьей главы). Другой фактор — это закономерность

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 303.

245

движущейся фактуры и (особенно в эпоху господства классических стилистических норм) важнейшего компонента — голосоведения. Его пластичность, внутренняя логическая осмысленность также включает в себе возможности глубокого эстетического воздействия. Простой опыт пояснит данную мысль. В мазурке Скрябина *op. 25 № 3 e-moll*ная мелодия с ее изящно прихотливым рисунком поддерживается плавным движением трех остальных голосов, каждый из которых обладает своей эстетико-логической функцией (особенно красива хроматически нисходящая линия нижнего голоса). Поочередное выделение каждого из них, вслушивание в него при заглушенном звучании остальных, чрезвычайно обогащает наше эстетическое чувство. После такого детализирующего слухового анализа восприятие темы в ее реальной фактуре станет более глубинным. Также и исполнение прелюдии Скрябина *op. 74 № 4* без мелодической линии раскроет неведомую до этого осмысленную красоту движения трех нижних голосов, после чего постоянные «трения» между ними и мелодией будут осознаны во всей их красоте и эстетической осмысленности.

Красота гармонических последований, тональных сопоставлений, ладовых наплывов, соотношение функциональности и фони́зма и т. д., будучи давно уже известными, в процессе анализа далеко не всегда осознаются в их специфической имманентной сущности. Между тем, например, любая обычная, а в особенности индивидуализированная смена аккордов становится у великого мастера источником глубокого эстетического переживания. Вспомним хотя бы движение аккордов на восходящем хроматическом басу во вступлении Тридцать второй сонаты Бетховена или цепь энгармонических модуляций при переходе от «*Confutatis*» к «*Lacrimosa*» в «Реквиеме» Моцарта. В конечном счете любое выразительное средство воздействует на нашу фантазию не только тем, что оно способно в содружестве с остальными воплощать художественную идею, но и тем, что оно и само по себе в соответствии со своей имманентной спецификой эмоционально и логически содержательно.

Этот аспект восприятия музыки — стимул для новых представлений, новых идей.

246

Особой имманентной значимостью обладают и закономерности структуры как таковой. Входя в систему нормативов, общих как с другими явлениями и процессами реальной действительности, так и с их художественным отражением в человеческом сознании, они сами по себе способны создать эффект устойчивых или неустойчивых, уравновешенных или неуравновешенных, организованных или неорганизованных конструкций. При этом в совершенных композициях обычно существует та или иная формула равновесия, свойственная более высокому уровню. Особо ясно это обнаруживается при анализе музыкальных произведений нерегламентированной, индивидуализированной формы, допускающей разные толкования.

Так, невозможно однозначно определить композиционную форму прелюдии Шопена № 8. В ней второе предложение настолько расширено, а тональное развитие в нем настолько далеко отходит от главной тональности *fis-moll*, что момент перехода к середине простой трехчастной формы становится неуловимым. Реприза же, возникая неожиданно (благодаря тональной неподготовленности), может быть понята и как начало третьего предложения периода. Но пропорция 4:14:8+8 (кода) для него нетипична. Если же принять точку зрения, изложенную в учебнике «Музыкальная форма» под редакцией Ю. Тюлина, то пропорции формы следует трактовать следующим образом — (4+14):(8+8), то есть 18:16, что ведет к определению формы прелюдии как развитой репризной двухчастной³. Три определения (период, простая трехчастная, развитая репризная двухчастная формы) конкурируют между собой, и ни одно из них не может дать точного представления о композиционной структуре прелюдии. Следовательно, надо найти некую более общую закономерность. Ею оказывается принцип золотого сечения. Кульминационная зона

(такты 22 и 23) начинается точно в точке золотого сечения ($21 + 13 = 34$). Исходя из этого форму прелюдии следует понимать как структурный итог волнового развития. Интенсивное нагнетание драматизма, перехлестывающее через грани и простой трехчастной формы, и периода, регулируется общим нормативом

³ «Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина, с. 134.

247

волнового развития с кульминацией в точке или зоне золотого сечения⁴. Данному принципу подчиняется и прелюдия № 1. Но кроме того, закономерность золотого сечения играет в творчестве Шопена большую структурно-композиционную роль, в чем можно будет убедиться в дальнейшем на анализе прелюдии № 6. О закономерностях золотого сечения в первой части этюда Шопена ор. 10 № 3 пишет В. Холопова⁵. Можно привести и много других примеров.

Итак, общая норма, найденная в данном образце, включается также в одну из особенностей стиля Шопена, и, что еще важнее, связывается с определенным типом драматургического развития. Это структурно-функциональное единство проявляется и в других стилях, например, в малых формах у Скрябина (этюды ор. 8 № 2, прелюдия ор. 27 № 1)⁶. Так принцип золотого сечения объединяет действие драматургических и композиционных функций. Поиски их связи — одно из обязательных условий функционального анализа. Оно, однако, корреспондирует с принципом единства тенденций к уподоблению и обновлению.

Его можно рассматривать с точки зрения двух видов процессуальности — историко-стилистической (в плане эволюции музыкального искусства вообще) и темо- и формообразующей (в пределах одного конкретного произведения).

Эти аспекты единого принципа требуют соблюдения важнейших методологических условий.

Изучая данное произведение данного композитора, нужно находить в нем связь с историческим прошлым и предвосхищение будущего (первый аспект). Например, анализ финала Тринадцатой сонаты Бетховена (см. с. 179) обнаружил в нем следы доклассической сонатной формы. Соната же в целом (да и ее финал как таковой) заключает в себе черты, получившие раз-

⁴ Поэтому определение «форма волны» в отношении этой прелюдии наиболее точно.

⁵ Холопова В. О природе неквадратности. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа, с. 98—99.

⁶ Но помимо этого, золотое сечение — это общий структурный принцип, играющий большую роль также в других областях музыки, в искусстве в целом, наконец, в природе.

248

витие в последующие десятилетия, особенно в искусстве романтиков (слитность цикла, реминисценция *Adagio* в финале и особенно вид тематического контраста в первой части, связанного со сменами темпов с *Andante* на *Allegro*, размеров — с $\frac{4}{4}$ на $\frac{6}{8}$, тональностей — с *Es-dur* на *C-dur*).

Далее, анализируя процесс темо- и формообразования в музыкальном произведении, необходимо проследить и комментировать все виды связей и находить в каждом существенном моменте данного произведения как отголоски предыдущих, так и «заявку» на последующие моменты времени (второй аспект). Хорошо известно, например, что в теме побочной партии *Allegro* Пятой сонаты Бетховена обнаруживается связь и с главной партией, и с эпизодом в разработке.

Перефразируя изречение К. Станиславского, можно сказать: «В старом ищи новое, а в новом — старое; в последующем ищи следы предшествующего, а в предшествующем — ростки последующего».

Благодаря единству тенденций к уподоблению и обновлению процесс становления музыкальной формы в ее совершенных образцах и органичен и строго логичен. Поэтому каждый отдельный момент времени должен включаться в эту процессуальную непрерывность, а не рассматриваться только как некая самодовлеющая данность.

Поясним эту мысль на простом примере. Хоровая тема седьмой части «Реквиема» Моцарта («*Lacrimosa*») прекрасна и трогательно волнующа сама по себе. Но сила ее нравственного и одновременно эстетического воздействия последовательно возрастает, если воспринимать момент ее начала (ход в диапазоне сексты) как: а) продолжение оркестрового вступления, б) итог энгар-

монических модуляций в связующем построении от предыдущего номера («Confutatis»), в) второй драматургический момент, второе звено ритма микроцикла «Confutatis — Lacrimosa».

Еще пример. В сюите Шостаковича для баса и фортепиано на стихи Микеланджело Буонарроти бесхитростная тема последнего номера «Бессмертие» обнаруживает свое истинное значение только как итог всего предшествующего развития. В этих условиях мы ясно воспринимаем ее катартическую функцию. Изъятая же

249

из контекста, эта музыка теряет значительную долю своего художественного смысла и обаяния. Аналогичные примеры бесчисленны.

Вживание в прямые и перекрестные связи между отдельными моментами времени — важнейшее условие для полноценного эстетического и нравственного постижения каждого из них. Без такого внутреннего личностного сопереживания подлинный анализ невозможен.

* * *

Одно из важнейших звеньев функционального анализа — исследование тематизма и тематического развития во всех аспектах. Традиционная опора на жанровые истоки музыкальной темы должна сочетаться с интонационно-процессуальным пониманием всех компонентов становящейся темы. При этом отдельные наиболее значительные моменты ее развития требуют порой рассмотрения их через «лупу времени». Примерами могут служить анализ двух моцартовских тем (см. с. 118 и 122), а также разбор прелюдии Шопена и пьесы Веберна в двенадцатой главе. В анализах такого рода идея произведения раскрывается уже в пределах мельчайших интонационных оборотов. Одновременно с особой ясностью выступает проблема музыкального времени, столь мало еще изученная.

Это одна из самых трудных, но и самых волнующих проблем. Мы на личном опыте переживания музыкальных произведений знаем (и об этом у нас уже шла речь), что музыкальное время течет с непостоянной скоростью, отчего непрерывно меняется плотность движущейся формы. Вряд ли, например, можно отрицать существенное отличие во «времяощущении» между первой и второй частями Тридцать второй сонаты Бетховена, в пределах самой первой части — между вступлением и собственно Allegro. Меняется ход времени и в зоне побочной партии. Хотя говорить об этом допустимо пока лишь в модусе интуитивных догадок, художественных метафор, уклоняться от хотя бы приблизительных формулировок не следует, тем более, что и в данной области возможны некоторые более определенные решения.

250

Можно, например, ставить вопрос о соотношении объективного («астрономического») времени и времени внутримызыкального. Первое абсолютно равномерно, второе переменчиво, соответствуя в этом отношении личностному, психологическому времени. Поэтому ритмически равномерное и остинатное движение, при котором мы осознаем каждый тон и в его отдельности и в его непрерывной связи с другими тонами, способно в определенных условиях проецировать идею «бега времени», идею объективной предопределенности. Прекрасный пример — первая часть «Лунной сонаты» Бетховена. Непрерывное и равномерное вращение выдержанной триольной фигуры вызывает у нас сознание приобщенности к великому внеличному началу. Здесь мы слышим и каждый отдельный тон, и каждую триоль, и каждый такт. Соотношение трех голосов фактуры прекрасно само по себе и, что важнее всего, подчеркивает — благодаря ритмическому контрасту между ними — особо выразительную роль среднего голоса. В этом плане одно из важнейших интонационных сопряжений — соотношение триолей с пунктирным ритмом, пропорции которого — 3:1.

О последней части Семнадцатой сонаты Бетховена было сказано в связи с особой формой драматургической триады. Исполнение этой музыки Святославом Рихтером передает присущий данному Allegretto образ объективного внеличного *moto perpetuo*. Равномерное течение объективного времени сливается в одно целое с внутренним музыкальным временем — с непрерывно льющим движением шестнадцатыми. Лишь в зоне побочной партии, согласно творческой воле Бетховена, возникает некоторое противопоставление двух измерений времени, что мгновенно переключает наше восприятие в сферу выразительности личностного характера.

Достигается это посредством ритмической перекрестности и синкоп. Благодаря упомянутой «сонатной рифме» такое дважды проведенное «противоборство» двух видов ритма, создает изумительную по красоте глубинную перспективу. То же наблюдается и в собственно Allegro первой части сонаты Шумана для фортепиано *fis-moll* — в двух выделенных «сонатной рифмой» моментах времени: равномерное движение аккордовых линий в побочно-заключительных зонах экспозиции и репризы уносят нас от

251

острых коллизий предшествующих звучаний в мир царственно-спокойных видений. Эти примеры показывают, что вопрос о внутреннем времени музыки должен всегда находиться в поле нашего внимания.

* * *

Проблема времени существенна и при изучении особого вида драматургического развития — его можно назвать сюжетным.

Момент времени — это, как было сказано, тот отрезок формообразующего процесса, в котором возникает значительное для данного произведения «событие» — своего рода проекция на интонационную «плоть» важного поворота в развитии его художественной идеи. Линию моментов времени можно трактовать, помимо прочего, и как некий музыкальный аналог сюжету в литературном или драматическом произведении. Назовем его условно имманентно-музыкальным сюжетом, а принцип драматургического развития, при котором он играет активную роль — соответственно имманентно-музыкальной сюжетностью.

В литературоведении существует расширенная трактовка сюжета, который представляется как «действие произведения в его полноте, реальная цепь изображенных движений»⁷. Простейший же элемент, основная единица сюжета — это «отдельное движение или жест человека и вещи»⁸, в том числе и «душевное движение, произносимое или мыслимое слово: поэтому сюжет присущ и лирике»⁹. В. Кожин по этому поводу пишет: «...В пушкинской „Буре“, например, единство определяется... единством движения лирического сюжета»¹⁰.

Имманентно-музыкальная сюжетность такого рода — как линия запечатлеваемых в моментах времени душевных движений — носит самый общий характер, она как бы заключена в музыкальной драматургии, растворена в ней. Но при усилении ассоциативных связей с конкретными литературными (а шире — вообще с немusикальными образцами и представлениями) рождаются мо-

⁷ Кожин В. Сюжет, фабула, композиция. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении, т. 2. М., 1964, с. 422.

⁸ Там же, с. 433.

⁹ «Литературная энциклопедия», т. 7. М., 1972, с. 310.

¹⁰ Кожин В. Сюжет, фабула, композиция. — В цит. изд., с. 428.

252

менты времени, соотношение которых дает уже основание для аналогии с сюжетом в тесном, собственном смысле этого слова — как системой событий¹¹. В этих условиях как раз и возникает имманентно-музыкальная сюжетная драматургия (короче — сюжетная драматургия).

В творчестве романтиков и их предтечи — Бетховена — сюжетность такого вида проявляется как особый вид драматургического развития, что отмечено рядом исследователей.

Так, например, о сюжетности, присущей Шуману, пишет М. Друскин, подразумевая под ней «нагнетание внутреннего „действия“, особенно при столкновении образов — в тех неожиданных „поворотах“ развития, которые напоминают хорошо рассказанную новеллу»¹².

Д. Житомирский несколько иначе рассматривает эту проблему: «Надо до конца отдавать себе отчет в характере этой сюжетности. В соответствии с общей устремленностью романтизма она более музыкальна, чем литературна. Иначе говоря, ведущей нитью сюжета является не житейски закономерная последовательность факторов, а лирический ряд картин и настроений. Причем в их последовательности культивируется некоторая „своевольность“ логики»¹³.

Л. Мазель говорит об «обобщенном образно-музыкальном сюжете, допускающем

„подстановку" многочисленных конкретных литературно-программных сюжетов, ни один из которых не окажется обязательным. Если же при этом в произведении имеются неожиданные музыкально-образные „повороты"... яркие образные „превращения", вообще интересная образно-музыкальная „фабула"... то констатация сюжетности образно-музыкального развития... кажется особенно естественной»¹⁴.

Как видим, не вытекающие из общих композиционных норм (типичных для данного жанра в данном стиле) «неожиданные повороты» музыкального действия,

¹¹ См.: Тимофеев Л. Основы теории литературы. М., 1963, с. 149.

¹² Друскин М. История и современность. Л., 1960, с. 39.

¹³ Житомирский Д. Роберт Шуман, с. 390—391.

¹⁴ Мазель Л. Исследования о Шопене, с. 172.

253

его «своевольная логика» — возможные признаки музыкальной сюжетности в тесном смысле этого слова. При углублении же в существо данного феномена вновь встает вопрос о трактовке времени в музыке. Оно не аналогично времени в житейски-событийном понимании. Значение «до» и «после» в музыке чаще всего не совпадает с значением этих понятий в жизни. В трехчастной форме *aba* переход от *a* к *b* (от темы к середине) означает обычно переход от целостного рассмотрения явления к детально-аналитическому (без какого бы то ни было сдвига во времени по отношению к самому рассматриваемому явлению). Точно так же в репризе *a* происходит выражение логического процесса обобщения, возврат к целостному рассмотрению. Контрастное сопоставление двух тем может выразить лишь соотношение главной мысли и фона. То, что в произведении живописи передается в одновременности посредством пространственной перспективы, отделения главного от второстепенного, то в музыке может быть во многих случаях передано только путем расположения двух этих моментов по временной координате.

Но при отмеченных выше сюжетных поворотах в музыкальном действии возможна ситуация, при которой «до» и «после» могут частично соответствовать смыслу этих слов в обыкновённом, житейском их понимании. Поэтому время в условиях реализующейся музыкальной сюжетности в тесном смысле слова способно стать синтетическим (или «сюжетным») — в нем объединяются нормы «специфически музыкального» и «общежизненного» (объективного) времени¹⁵.

Здесь нужна существенная оговорка. Сюжет в литературе также не обязательно соответствует временной последовательности жизненных событий. Хорошо известно, что повороты повествования постоянно переносят нас то в прошлое, то в будущее и т. п. Однако любой скачок «вперед» или «назад» в литературном сюжете ясно осознается как сдвиг в последовательно текущем времени, и сама система таких поворотов — одно из выразительных и формообразующих средств литературы (это, на-

¹⁵ См. об этом: Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке.— В кн.: О музыке. Проблемы анализа, с. 56—66.

254

пример, доказывает великолепный анализ рассказа Бунина «Легкое дыхание», выполненный Л. Выготским¹⁶). В музыке же осознание поворотов в развитии формы и создает отмеченный выше сюжетный тип драматургии. В нем (как, например, в этюде Шопена *op. 25 № 7*) возникает такая ситуация, при которой можно говорить о скрытом сюжете, воплощенном в своего рода «алгебраическом модусе». Такова скрытая сюжетность, присущая многим произведениям Шопена, особенно его балладам. Конкретная ее расшифровка возможна, пожалуй, лишь в исполнительской педагогической практике, где можно создавать, выражаясь словами К. Игумнова, «рабочую гипотезу» — словесную образную расшифровку, стимулирующую фантазию ученика¹⁷. Нельзя исключить этот прием и в живом общении между людьми. В научной же деятельности конкретное разъяснение скрытого сюжета непрограммного произведения, как правило, неуместно, поскольку противоречит непредметной природе музыкального искусства. Однако иметь в виду такой не расшифровываемый посредством словесных пояснений, а существующий в некоем глубинном подтексте «алгебраический сюжет» не только можно, но и в некоторых случаях желательно, так как он, стимулируя наше воображение, способствует более живому, музыкально-звучающему

раскрытию и самой художественной идеи произведения, и ее движения по всем этапам и уровням становящейся содержательной формы. Возникающий параллельно чисто музыкальному восприятию ассоциативный ряд аналогий, внемузыкальных представлений не только расширяет наше понимание музыки, но и способствует созданию столь желательного для анализа подтекста. Его личностной характер не должен служить препятствием. Все дело в мере допустимых выходов в сферу субъективных комментариев, в такте, строгости вкуса, а также — и это самое важное — в соответствии таких высказываний с возможной объективной оценкой. Ведь любая образная характеристика рождается путем синтеза субъективного и объективного начал.

¹⁶ Выготский Л. Психология искусства. М., 1968, с. 187—208.

¹⁷ Игумнов К. Мои исполнительские и педагогические принципы. — «Советская музыка», 1948, № 4.

255

Несколько иначе надо ставить проблему по отношению к произведениям с объявленной программой¹⁸. Здесь уже должен учитываться зафиксированный самим автором посредством слова предметно-понятийный ряд, идущий как бы параллельно музыкально-непредметному образному ряду. Особая тонкость анализа такой музыки связана с тем, что истинное содержание музыкального произведения и шире и глубже его словесной программы. Так, начав изучать «внутренний мир» увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта», мы обязаны, конечно, воспроизвести в памяти и сюжет и образы трагедии Шекспира. Это включает в зону нашего восприятия сферу литературы, театра, особенности социального склада определенного периода в истории Италии и т. п. Вся эта сфера нашего познания, сливаясь с чисто музыкальным восприятием, несомненно его обогащает. Но чем органичнее слияние этих сфер, тем менее нужной становится опора на программу, так как все, связанное с нею, переплавляется в чисто музыкальную образную систему. Ведь и идея трагедии Шекспира шире ее сюжета, и подлинное понимание литературного прототипа Чайковского тоже не может не выходить за пределы повествования как такового в сферу общечеловеческих представлений и философских категорий. Процесс освоения музыки «Ромео и Джульетты» аналогичен. В результате наше понимание программного произведения выходит далеко за пределы сюжета литературного прототипа и названия сочинения. Вместе с тем, включая музыку в более широкий мир, программа не должна ограничивать наше воображение конкретностью словесного текста. Диалектическое противоречие расширяющего и сужающего действия программы разрешается конечным снятием второго компонента, выходом за пределы конкретного смысла программы. Это и способствует действительно полноценному восприятию любого программного произведения. Соответственно и функциональный анализ требует в таких случаях особой чуткости, свободы от прямого навязывания музыкальным образам конкретного сюжетного толкования.

¹⁸ О принципе программности и ее видах см. в статьях: Бобровский В. Программный симфонизм Д. Шостаковича. — В кн.: Музыка и современность, вып. 3 (статья первая) и вып. 5 (статья вторая).

256

* * *

Таковы некоторые аспекты функционального анализа. Конечно, решающую роль в его методологии играет та или иная конкретная цель. Различны и методы разбора музыкального произведения: существует, в частности, отличие между письменным исследованием и устным разбором (например, в педагогической или лекторской практике).

Помимо научного или учебно-методического аспекта функциональный анализ не меньшую, но, пожалуй, еще более важную роль может сыграть для каждого из нас при собственном, личном освоении и отдельного сочинения, и творчества композитора в его внутренней духовной сущности. Общение «с глазу на глаз» с музыкальным произведением, обретение его как элемента собственного, личностного опыта — один из видов познания нашего искусства и одновременно источник научной, педагогической и всякой иной музыкальной деятельности.

Многочисленное прослушивание и обдумывание того или иного музыкального явления безусловно поднимает нас на более высокую ступень познания. С этим, однако, начинает исчезать и первоначальная свежесть непосредственного впечатления. Выход один: слушать знакомое и хорошо изученное как новое. Эта возможность зачастую не используется, и объект восприятия и

научного исследования превращается в мертвенную нотно-звуковую схему.

Неоценимую пользу функциональный анализ способен принести и исполнителю. Недаром доказательства ряда тезисов в данной главе исходили из чисто исполнительского опыта. Собственно говоря, вне исполнительского ощущения моментов времени и их связи между собой анализ не может достичь конечной цели. Прослушивания записи партитуры с нотами в руках еще недостаточно. Без исполнения хотя бы отдельных фрагментов анализирующий будет еще отгорожен от сокровенной сути музыки. И по закону обратной связи предварительный анализ на основе предлагаемой в книге методологии способствует осмысленности и целостности исполнения. Взаимосвязь анализа и исполнительства всегда плодотворна.

257

Из всех проблем, затронутых в книге, одна из самых важных для исполнителя — проблема многоуровневой иерархической организации. Ее понимание и ощущение перспективы в самой звучащей материи ведет в конечном счете к широте дыхания, к объемной многоплановости реализуемой музыкальной формы. Все крупные мастера порой, быть может, интуитивно, но всегда добиваются глубинной интерпретации нотного текста, направленности на выявление целостности музыкального произведения, его центральной «точки», его художественной идеи. Любая же деталь у них одновременно и светится собственным светом, и преломляет ведущую сверхидею исполнительского замысла. Примером может служить исполнение Святославом Рихтером сонат Бетховена...

Закономерности функционального понимания музыкальной формы как принципа, изложенные в десяти главах книги, — основа для методологии анализа формы как данности. Ряд общих соображений приведен и в «Заключении».

В следующей (последней) главе дан ряд аналитических этюдов. Они организуются в две группы. Первая включает анализы частного характера, в которых данная методология применяется по отношению к отдельной проблеме, как бы запечатленной в нотном тексте произведения. Эти проблемы и связанные с ними произведения таковы¹⁹:

1. Драматургия — Бетховен. Экспозиция первой части «Героической симфонии».
2. Ритм формы — Дебюсси. «Отражения в воде».
3. Процесс темо- и формообразования — Дебюсси. «Шаги на снегу».
4. Специальные композиционные функции — Чайковский. Реприза первой части Шестой симфонии.
5. Совмещение общих и местных функций — Шостакович. Первая часть Седьмой симфонии.

¹⁹ См. также анализ финала Седьмого квартета Шостаковича в кн.: Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы, с. 189—192.

258

Данные аналитические этюды служат своего рода дополнением к анализам в предыдущих главах.

Вторая группа аналитических этюдов объединяет разборы музыкальных произведений как целостных музыкальных организмов. Каждый из анализов, помимо выполнения этой общей задачи, преследует и более частную цель — освещение и подтверждение одной из проблем, затронутых в книге. Эти произведения и связанные с ними проблемы таковы²⁰:

1. Бетховен. Вторая часть Пятого концерта для фортепиано с оркестром (единство тенденций к уподоблению и обновлению).
2. Шопен. Мазурка ор. 33 № 1 (та же проблема).
3. Шопен. Этюд ор. 25 № 7 (скрытый сюжет).
4. Шопен. Прелюдия № 6 (драматургия и «микрoанализ»).
5. Шостакович. Третья часть Десятой симфонии (композиционная модуляция).
6. Веберн. Пять пьес для струнного квартета ор. 5. Четвертая пьеса (целостный анализ).

Некоторые из перечисленных аналитических этюдов (обеих групп) касаются и других, не отмеченных здесь проблем.

Глава двенадцатая

АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

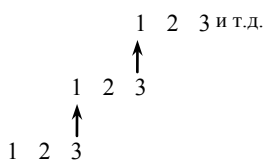
ПЕРВАЯ ГРУППА

Бетховен. Экспозиция первой части «Героической симфонии»

Предлагаемый анализ — конспект возможного исследования драматургической триады: 1) действие, 2) его торможение вследствие возникающего препятствия, 3) преодоление препятствия посредством «взрыва» и одновременно начало нового этапа действия на более высоком уровне. Схема процесса такова:

²⁰ См. также анализ новеллеты Шумана № 8 в кн.: Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы, с. 64—69.

259



Таким образом, реализация данного драматургического ритма связана с совмещением драматургических функций. Однако при этом момент «взрыва» все же отделен от последующего и образует краткий предыкт, вторгающийся в зону возобновленного действия.

В диалектике сонатного формообразования Allegro «Героической» существенную роль играет также принцип «отрицания отрицания». Так, в трех разделах экспозиции — в главной, побочной и заключительной партии — развитие в пределах второго из них, будучи основано на «отрицании» художественной идеи первого раз-цела¹, превращает момент действия в свою противоположность — в лирическое высказывание, а момент торможения последнего — в прорыв действительности, то есть воспроизводит начальную триаду со «знаком минус». Третий раздел, будучи основан на отрицании отрицания, восстанавливает существо триады на новом, более высоком уровне. Приводим схематический обзор движения формы по этапам и уровням. При его чтении необходимо иметь партитуру симфонии.

Первый раздел — главная партия, триада в основной форме. Три предложения главной партии — три уровня реализации триады.

Первый уровень. Действие — тематическое ядро (3 — 6)². Торможение — появление тона *cis* в басу, синкоп в мелодии, отклонения в *g-moll* (7 — 9). Преодоление — возврат в *Es-dur*, поступательное движение крайних голосов³. Вторжение во второй этап — «восстановление действия» (10 — 14).

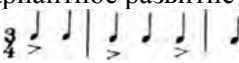
¹ О сфере побочной партии как антитезисе сферы главной партии пишет Б. Асафьев (см.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 141).

² Цифры в данном анализе означают номера тактов.

³ Эта фактурная деталь — одна из внешних примет «преодоления».

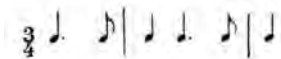
260

Второй уровень. Действие — вариант ядра и его дальнейшее вариантное развитие (15—24).

Торможение — аккордовые синкопы (первый вид в Allegro) —  (25—34).

Преодоление — уничтожение синкоп, *crescendo*, поступательное движение крайних голосов (35—36).

Третий уровень. Действие — новый вариант ядра (37—44). На этом, высшем для первого раздела уровне момент торможения вводит развитие во второй раздел, основанный на «отрицании» идеи первого раздела. Так возникает эллипсис и совмещение драматургических функций. Второй раздел — побочная партия, триада «со знаком минус». Действие — предыктовая тема (по композиции), первая тема побочной партии (по драматургии), переключка солирующих



инструментов в ритме (синкопа второго вида; 45—54).

Торможение — исчезновение синкоп, поступательное параллельное движение всех голосов (55—56). Преодоление совмещено с новым этапом.

Действие на этом новом этапе — вторая (по композиции — первая) тема побочной партии.

Совмещение функций (*t* по отношению к предыдущему — *i* для последующего) проявляется в том, что эта музыка носит характер дополнения (не случайно она воспроизводится в конце собственно коды всей первой части симфонии, 57—64). Торможение — неустойчивая активно-действенная тема — добавочный тематический импульс (перелом в побочной партии по композиции). Ритмо-



формула: . Тональное развитие: $g-c-B$ (65—82). Преодоление — вновь совмещение функций с третьим этапом.

Действие на этом новом этапе — тема, по своему облику полностью совпадающая с типичной побочной партией. Это ее третья (по композиции — вторая) тема. Хо-

261

ральная фактура. Стопа анапеста⁴ (83—91). Торможение — нарушение начального светлого характера: минор, растворение темы «в неопределенности» (92—99). Преодоление — переход к восстановлению действенности в ее начальном, точном смысле слова. Предыкт к заключительной партии (100—108).

Третий раздел — заключительная партия, «отрицание отрицания», триада в основной ее форме. Действие — тема, синтезирующая интонации главной и предыктовой тем (109—131). Торможение — лирическое отступление (132—139). Преодоление — последний драматургический раздел заключительной партии, утверждение принципа действия (140—150).

В целом, в трех разделах экспозиции, основанных на принципе «отрицания отрицания», одновременно воспроизводится и идея драматургической триады, поскольку торможение и его преодоление с восстановлением действия на новом этапе можно трактовать как отрицание действия и отрицание этого отрицания, восстанавливающего начальный тезис на более высоком уровне. Возникает развитие по спирали.

Внутренняя сущность такого движения формы объясняется художественной идеей симфонии. Героизм именно и заключается в преодолении препятствий, стоящих на пути к цели, поставленной человеком. В экспозиции возникают два аспекта в претворении момента торможения. В первом разделе он воплощается в основном посредством ритма синкоп. Здесь и само торможение носит напряженно-действенный характер. Три витка спирали превращают робкое и мягкое звучание начального мотива в торжественное, подлинно героическое. Первый тур развития (главная партия) этим завершается, движение в данном направлении исчерпано. Второй тур (побочная партия) выдвигает лирику как антитезис героики, как своего рода торможение, или более точно — отход в сторону. Примечательно, что благодаря совмещению драматургических функций первый момент лирического действия (предыктовая тема) совмещает в себе и старое, синкопу (ее второй вид), и новое (имитацию короткого мотива). Звучание на органном пункте доминанты создает еще «остаточное» напряжение. Мо-

⁴ Эти свойства будут воспроизведены в эпизоде в разработке.

262

мент сопротивления во втором туре: перелом в побочной партии — возникновение действенности (противопоставление лирике), но драматического наклонения. Преодоление этого момента, наконец, приводит к лирике в полном смысле слова. Ее мужественность, строгость соответствуют общему тону симфонии.

В третьем туре момент торможения порождает мгновения тихой и нежной лирики. Эти такты трудно понять, если не иметь в виду всю описанную картину диалектического движения.

Спиралевидное драматургическое развитие сочетается с постепенным увеличением протяженности каждого этапа. Сопоставление цифр, обозначающих число тактов, наглядно подтвердит этот тезис.

Анализ экспозиции может быть продолжен. Триадная драматургия охватывает собой и развитие всего Allegro в целом, и каждого последующего крупного раздела в отдельности — разработку, репризу и коду. Исследование драматургии «Героической» как цикла связано с необходимостью изучения всех симфоний Бетховена, что требует специальной работы.

Дебюсси. «Отражения в воде»

Ритм двойной трехчастной формы способствует динамическому сквозному развитию, сконцентрированному в неустойчивых разделах *b*. Количественное соотношение проведений *a* и *b*: *a*—19 — 8—24 тактов (последнее проведение слито с кодой), *b* — 14 — 28 тактов — говорит о процессе поступательного развития в двух серединах. Но гораздо важнее качественный критерий. Первый раздел — изложение темы. Ее ядро диатонично и пентатонично:

32

263

Дальнейшие хроматические обороты создают внутренний контраст, стимулирующий гармоническое развитие в середине, где возникают целотонные последовательности. Рождающийся в первой середине Добавочный тематический импульс — новый оборот (такты 26 — 29) — во второй середине в итоге целеустремленного развития приходит к своему значительно обновленному варианту:

33



Звучавший ранее дважды на доминантовом органном пункте в тональностях Des-dur (первая середина) и E-dur (вторая середина) данный добавочный тематический импульс в третьем, кульминационном варианте

264

проводится на тоническом органном пункте Es-dur. Впервые в пьесе посредством гармонического сдвига возникает тоническое трезвучие в чистом виде, что создает эффект внезапной яркой световой вспышки. Таким образом, развитие в двух серединах, приводя к апофеозу нового тематического образования, оттесняет главную тему на второй план. После кульминации тихое проведение ее элементов воспринимается как реминисценция и образует драматургическую коду, переходящую далее в собственно коду.

Почему же форму пьесы Дебюсси не следует определять как обычную двойную трехчастную? Прежде всего потому, что ее первый раздел — лишь функционально подобен периоду, но таковым по структуре все же не является. Идущие вслед за начальным ядром и его повторением новые тематические элементы, создавая вполне логичную последовательность, однако, не управляются нормами, созданными в классическом периоде. Единственная связь с последним — это момент завершения — некоторое подобие каденции. Последующие же проведения темы представляют собой ее осколки — варианты ядра, словно выплывающие из музыки середин.

Разобранный пример демонстрирует богатые возможности ритма двойной трехчастной формы. Он гибок и не связан строгими каденционными нормами, способен путем тематических трансформаций воплощать действенное противоборство двух тезисов (*a* и *b*), вычерчивать его кривую, вводить новые темы.

В пьесе Дебюсси между ее «тематическими персонажами» нет существенного контраста; возникающее «раздвоение единого» призвано создать смену красок цельного проникновенно-радостного «движущегося пейзажа» («отражение в воде») и вызываемого им душевного строя.

Дебюсси. «Шаги на снегу»

Анализ этой прелюдии преследует особую цель — демонстрацию особенностей темо- и формообразования. Прежде всего возникает вопрос: что является темой прелюдии? При отмеченной ранее специфике тематизма

265

Дебюсси (с. 128—129) на этот вопрос можно ответить тройко.

Первый ответ. Роль темы здесь выполняет фактура первого такта (ядро в функции темы). В этом случае полифонически наслаивающийся речитатив (трехтакт в верхнем голосе) можно уподобить противосложению в вариациях на *basso ostinato* у Баха:



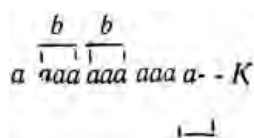
Второй ответ. Отмеченная фактура — это фон. Тема же — это трехтактный речитатив.

Третий ответ. И «фон», и «речитатив» — два элемента темы, образующие ее сложное ядро.

Три разные трактовки темы влекут за собой и три трактовки формы прелюдии.

Первая трактовка. Форма прелюдии — вариации на оstinатный мотив первого такта. Право на такую функцию в форме дает ему изобразительная его сущность — именно этот оборот и создает иллюзию шагов на хрустящем зимнем снегу. В этом случае проведение речитатива — контртема, развитие которой нарушает монотонию оstinатности. Вариации образуют два тура (грань между которыми — такты 14—15).

Схема первого тура вариаций (*a* — оstinатный мотив, *b* — речитатив, *K* — два такта «каденции»; гармоническое движение сопутствующих голосов не отмечено:



266

Драматургическая идея — постепенное усложнение фактуры посредством обогащения гармонии и вариантного развития исходного речитатива. Аналогичные, но более активные процессы происходят и во втором туре.

Вторая трактовка. Вариантная форма. В первом ее туре проходят три варианта речитатива на фоне начального мотива. Количество вариантов в данном случае намного меньше, чем количество вариаций при первой трактовке.

Третья трактовка. Первый тур функционально подобен периоду, а вся прелюдия — сложному периоду. В этом случае тематическое вариационное и вариантное развитие, отмеченное в первых двух трактовках, следует понимать как внутритематическое. Количество композиционных единиц во всей прелюдии минимально — их две, объединенных в одну, но более высокого ранга.

Каждая из трех трактовок связана с тремя ответами на вопрос, что есть тема прелюдии, но отмечает лишь одну из сторон процесса темо- и формообразования, поэтому не охватывает его в целом. И лишь их совмещение дает возможность постичь богатство формы-процесса, присущее прелюдии Дебюсси. Такова ее объективная природа. Проведенный анализ демонстрирует ранее не известный тип формы. Ее трехгранность, при которой каждые две «другие» грани словно просвечивают сквозь ту, которая находится в поле зрения восприятия, создает особый эффект. Возникает впечатление, что форма прелюдии словно переливается, играя оттенками. Такая ситуация непосредственно связана с художественной идеей «Шагов на снегу», с изобразительной сущностью этой пьесы.

Реприза в первой части Шестой симфонии Чайковского подготовлена двумя этапами разработки, которых оказалось достаточно для существенной динамизации темы. Сохраняя в начале репризы (см. партитуру, такт 3 после буквы *N*) основную тональность главной партии, композитор вводит ее после борьбы *b-moll*

267

и *es-moll*. В секвенции, захватывающей поочередно эти тональности, в последнем сочленении двух звеньев происходит резкий сдвиг. Соотношение *es-moll* и *h-moll* создает впечатление гармонического скачка.

Это соединение последней гармонии разработки с началом репризы действует поразительно. Тонический сектаккорд *h-moll*, который открывает репризу, заряжен драматической силой в гораздо большей степени, чем тот же сектаккорд в начале экспозиции, когда он был тщательно подготовлен доминантовым преддыктом в конце вступления. Все остальные факторы также соответственно усилены.

Динамизация начального периода этим не ограничивается, его второе предложение значительно расширяется благодаря использованию разработочных приемов: переключки струнных и духовых инструментов, секвенции. Обновление главной партии, однако, становится только начальным толчком — связующая партия целиком изменена. Имеющиеся в данном разделе сонатной формы возможности разработочного развития реализуются в полной мере и превращают связующую партию репризы в продолжающуюся разработку⁵. О близости этого раздела первой части Шестой симфонии к соответствующему моменту экспозиции свидетельствует секвенция начального мотива главной партии, построенная по малым терциям. Первый раз секвенция была тональной, затрагивались тональности *h-moll*, *d-moll*, *f-moll*, *as-moll* = *gis-moll* (буква *A* в партитуре); второй раз она представляет собой сплошное движение тон — полутон, которое «задевает» ладовую периферию тональностей *a* — *c* — *es* — *fis* и входит в уменьшенный септаккорд, составленный из звуков подразумеваемых тоник скрытой тональной цепи (буква *O* в партитуре). Таким образом, этот раздел — сильно динамизированное воспроизведение соответствующего раздела экспозиции.

Однако дальнейшее течение музыкальных событий — полностью обновленные звенья разработки — *ve-*

⁵ А. Должанский пишет по этому поводу: «Главная партия приобретает грозный- характер, вызывая появление новой связующей части...» (разрядка моя. — *В. Б.*; см.: Должанский А. О композиции первой части Седьмой симфонии Шостаковича. — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962, с. 58).

268

дет к генеральной кульминации *Allegro*, подчиняющей все предыдущее развитие. Благодаря этому реприза является продолжением уже не только действия, но и разработки, включаясь в нее как один из моментов нарастающего напряжения.

Вторая же половина репризы — побочная партия, которая еще в экспозиции была обособлена и, создавая самостоятельный, замкнутый раздел, раскалывала последнюю на два построения. Здесь же, в репризе, этот «раскол» усилен, и побочная партия, отделившись от главной и связующей партий, тяготеет не «влево», а «вправо», к коде-катарсису, с которой она и соединяется в единое образное целое. Это и позволило В. Цуккерману сформулировать следующее положение: «...Реприза (в первой части Шестой симфонии — *В. Б.*) раскалывается надвое, ее первая часть сливается с разработкой в одном общем подъеме, ее вторая часть сливается с кодой в едином скорбном просветлении»⁶.

Шостакович. Первая часть Седьмой симфонии

В первой части Седьмой симфонии Шостакович не изменяет репризу столь же существенно, как Чайковский в первой части Шестой, — он сохраняет ее целостность, лишь незначительно перерабатывая общую планировку, но коренным образом трансформируя характер тем. Об этом много писали исследователи в самых различных статьях. Очень важная мысль высказана в цитированной выше статье А. Должанского: «Не укрепление, а разрушение тональной связи между главной и побочной партиями и при этом искажение их интонаций — таков

композиционный итог этой сонатной формы, который возник в результате вторжения после экспозиции новой темы с вариациями»⁷.

⁶ Цуккерман В. Любимые музыкальные произведения В. И. Ленина. — В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды, с. 438.

⁷ Должанский А. О композиции первой части Седьмой симфонии Шостаковича — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича, с. 49,

269

Искажение тем, начиная с Четвертой симфонии, а особенно с Пятой, — специфический разработочный прием Шостаковича.

В Седьмой симфонии вариационный «эпизод нашествия» оттесняет разработку, которую открывает вступление добавочного духового оркестра (45). Драматизм относительно короткой разработки оказывает решающее воздействие на репризу, полностью оправдывающую в данном случае определение «реприза — продолжающееся действие». В силу этого наступающая кода получает значение второй репризы.

Итак, в первой части Седьмой симфонии возникает совмещение общих композиционных функций: реприза + разработка и кода + реприза.

Процесс, основанный на противоположном действии совмещаемых функций, сменяется процессом, основанным на их параллельном действии.

Такая направленность — от противоположности к параллельности в широком плане — осуществляет закономерные смены напряжения его разрешением, неустойчивости — устойчивостью, господства центробежных сил — господством центростремительных.

ВТОРАЯ ГРУППА

Бетховен. Вторая часть Пятого концерта для фортепиано с оркестром

35

Adagio un poco mosso (♩ = 63)

Viol. con sord. una corda

pizz.

cresc.

270

Fl. Cl. Fag. Viol.

f *dim.* *p* *f*

This system shows the beginning of a musical phrase for Flute, Clarinet, Bassoon, and Violin. The Flute and Violin parts feature a melodic line with a dynamic range from *f* to *p*. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with chords and moving lines. The dynamic markings *f*, *dim.*, *p*, and *f* indicate the intensity of the sound.

Fl. Cl. Fag.

p *p*

This system continues the musical phrase for Flute, Clarinet, and Bassoon. The Flute part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with chords and moving lines. The dynamic markings *p* and *p* indicate the intensity of the sound.

(♩ = 58)

Solo

pp *espressivo*

pp Archi

I

II

This system features a Solo part and an Archi (strings) part. The Solo part is marked *pp* *espressivo* and features a melodic line with triplets. The Archi part is marked *pp* and features a sustained harmonic background. The tempo marking (♩ = 58) is present. The system is divided into two parts, I and II.

(cantabile)

pp

This system continues the Solo and Archi parts. The Solo part is marked *pp* and features a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The Archi part is marked *pp* and features a sustained harmonic background. The tempo marking (cantabile) is present.



Простая трехчастная форма Adagio воспроизводит художественную идею, заключенную уже в начальном периоде. Изложенная в нем оркестровая тема в целом — хоральное воплощение объективной возвышенной мысли. Но в тактах 5—6 (третья четверть формы периода — зона \underline{m}) в мелодии возникает «легкое» драматургическое отклонение в сферу личного самовыражения, что связано с выделением в хоральной фактуре верхнего голоса, со скачком, «опоясывающим» лирическую сексту (III—V ступени) и подчеркивающим терцию лада. В тактах 7—8 возобновляется начальный тонус музыки, связанный с хоральной фактурой. Третьей четверти формы первого раздела соответствует середина Adagio в целом⁸. На смену хоральной теме tutti с ее строгостью и объективностью приходит тема solo — предвосхищение ноктюрнов Шопена⁹. Так слегка намеченное драматургическое отклонение в первой теме на новом, более высоком функциональном уровне реализуется полностью и порождает самостоятельную тему, в процессе развития которой — на стадии \underline{m} — звучит та же лирическая секста (fis^1 — dis^2). В общей репризе Adagio восстанавливается его начальная идея. Но участие солиста привносит новый оттенок вырази-

⁸ Благодаря расширению и дополнению такты 5—6 по структуре становятся серединой периода.

⁹ Стоит в форшлагае заменить fis на dis (превратить октаву в дециму), как «шопеновская» сущность мелодии и всей фактуры станет очевидной.

272

тельности — личностное начало как бы слилось с основным объективным тонусом первой темы¹⁰. Однофункциональная связь внутри медленной части концерта (арка между \underline{m} на уровнях, темы и формы Adagio в целом) становится звеном внутрициклических связей. Одна из промежуточных тем в первой части ($\frac{\check{i}}{m}$ на уровне ее экспозиции) такова:

(Un poco più lento)

I

p (*sempre*) *p*

II

(Un poco più lento)

p (*sempre*) *p*

pizz.

¹⁰ Конец начального периода тоже заключает в себе в «сжатом виде» следы того, что произошло в тактах 5—6.

273

E

(a tempo)

cresc.

(a tempo)

f Tutti

Ее связи с темой середины Adagio очевидны. В финале же начало связующей партии ($\frac{\dot{i}}{m}$ на уровне экспозиции) вновь реализует лирическую сексту (но в главной тональности).

Таким образом, при господстве в Пятом концерте героической действенности лирика в двух

тематического ядра обретает большую свободу — охватывает диапазон октавы, создавая добавочный тематический импульс. Уподобление ядру — ход V — VI — V, обновление — более высокий регистр и квартный, а не секстовый скачок. Такова первая стадия развития в зоне *m* (в пределах темы). Вторая стадия — секвенция мотива (опевание квинты лада), мелодическое движение сопровождается парным сопряжением аккордов в ритме $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$.

Великое мастерство Шопена позволяет ему включить момент завершения ($\frac{\leftarrow i}{t}$) в качестве последнего звена секвенции — репризы начального ядра. Очевидна идея этапа $\frac{m}{t} \frac{\leftarrow i}{t}$ вторичное воспроизведение существа того, что было проинтонировано в ядре — музыкальная эмоция-мысль стала более объемной и обрела более «широкое дыхание». Стали явственней и жанровые признаки. Сочетаются мелодический напев (личностное, свободное устремление) и ритмо-мело-формула мазурки. Их соотношение близко соотношению за-

276

пев (solo) — припев (tutti). Эту мысль подтверждает повторение «tutti» — припев часто проводится дважды!

Зона *m* в пределах периода и состоит из описанных двух этапов (из них состояло и ядро). Микроструктура ядра и темы воспроизводится в середине трехчастной формы, но в обратном порядке. Возникают два добавочных тематических импульса, превращающихся в данном случае в две темы (таковы структурные условия зоны *m* на уровне произведения в целом). Первая тема середины (13—20) — инобытие завершающего оборота темы, в ней с наибольшей ясностью проступают жанровые черты, которые передаются, как это типично для средних разделов в мазурках Шопена, подчеркнуто бесхитростно в народно-бытовом аспекте. Данный этап связан с господством аккордовой фактуры, поглощающей мелодическую линию. Во второй теме середины (21—36), наоборот, мелодия главенствует, что сближает данный момент времени с первым этапом зоны *m* (внутри темы). Соответственно структурному уровню середины и общей идее сквозного развития (о ней несколько далее) мелодическое начало представлено в данном разделе формы иначе, чем в первом. Звучит не одинокий напев, а полнозвучная фортепианная фактура, а при повторении темы ее мелодия звучит в октавном удвоении.

Следование по этапам с учетом динамики функциональных уровней дает возможность раскрыть смысл сквозного развития. Середина — это воспроизведение массового танцевального движения. Так личностное начало меняет форму своего существования, грусть начального напева сменяется радостным оживлением середины. Однако наступление точной репризы доказывает, что идея, воплощенная в ядре и теме, предстает и в мазурке в целом. Но прием введения в репризу заслуживает особого внимания. Конец середины — октава dis^1 — dis^2 . В момент перехода в репризу ее нижний тон, словно далекий отзвук последней вспышки радости, оживает в dis^1 начального мелодического напева репризы. Но это — два разные dis^1 ! Радостная восклицательность сменилась горестной безнадежностью.

Такая смена интонационной эмоции-мысли на одном тоне — значительнейший момент. Это — одно из

277

доказательств истинности асафьевской теории интонации. Такого рода «смысловая модуляция» на одном тоне не менее важна, чем давно известная в теории ладотональная его перекраска (специфика подобной «модуляции» в отличие от обычной в том, что ее невозможно точно обозначить).

Итак, после оживления в середине возврат к начальному «одиночеству» запечатлен с большей болью, отчужденность воспринимается острее. В репризе тема излагается внешне точно, но по сути с усилением заложенной в ней эмоции-мысли.

В конечном итоге, идея ядра и темы воспроизводится вновь на более высоком уровне, однако существо ее — осознание недостижимости личностной свободы, роковой неизбежности — остается без изменений.

Анализ однофункциональных разноуровневых связей показывает, что при сопоставлении ядра с темой сохраняется интонационно-мотивная общность (V—VI—V), исчезающая при соотношении темы с мазуркой в целом. Здесь действуют лишь общедраматургические связи —

зона *m* на уровне темы и пьесы в целом.

Шопен. Этюд оп. 25 № 7

Ход тематического развития в этом скорбно-лирическом дуэте усложняется воздействием драматургической перспективы. В конце начального периода, после модуляции в параллельный E-dur, в четырех последних тактах появляется в функции добавочного тематического импульса весьма существенная тема-эмбрион контрастного характера. Назовем ее «темой упования». Она функционально подобна сонатной побочной партии.

В середине простой трехчастной формы (в которой написан этюд) возникают три восьмитакта. Первый — функционально подобен сонатной разработке, приводящей к героическому завершению, второй — эпизоду чистой лирики, выражающей полное забвение (ощущается также функциональное подобие медленной части цикла). Третий восьмитакт — момент перехода к действительности — не имеет функционально подобного сонатного раздела. Важно, что «тема упования» завершает и данный восьмитакт. Тем трагичней звучит

278

начало репризы. А ее конец — своего рода проведение «побочной партии», смещенной в главную тональность. «Тема упования» превратилась в «тему несбывшихся надежд», слилась воедино с «главной партией». Мрачная, почти погребальная по колориту кода венчает этюд.

Так возникает форма второго плана — сонатная — и форма третьего плана — рондообразная («побочная партия» как припев завершает все три части формы).

Сопоставляя экспозицию и репризу, мы обнаружим два момента, две «развязки» путей драматургического развития, осуществляемые первым аккордом третьего такта второго предложения. В первом случае это доминантноаккорд E-dur. Он не только функционально, но и фонически радостен, звончат — от него идет путь к «теме упования». Во втором случае — это двойное задержание к обращению уменьшенного вводного септаккорда в пределах главной тональности. От него путь ведет к «теме несбывшихся надежд».

Так композиция простой трехчастной формы насыщается сонатностью. Более того, разобранный этюд Шопена в своем «подтексте» заключает некий обобщенный «алгебраический драматургический сюжет». Его «частные», «арифметические» значения могут быть зафиксированы в ряде литературных новелл, повестей, романов.

Шопен. Шестая прелюдия¹³

В прелюдии функцию темы выполняет первое предложение, а функцию ядра — первая фраза. Линии верхнего и нижнего голосов по своему художественному смыслу равноправны, хотя мелодия и воспринимается по первому впечатлению как главная мысль, повторение же одного звука в сопрано — как сопровождение. Однако такое представление обманчиво. Фактура прелюдии претворяет принцип баховского единовременного контраста, реализованного в данном случае специфично — на основе вертикальной перестановки двух

¹³ Подробный разбор прелюдии дан в книге: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 703—713. Положения его использованы в данном анализе. Ссылки даются без указания на этот источник, страницы обозначены в тексте.

279

его компонентов. Обычная роль нижнего голоса — «фундамента музыкального здания», гармонической опоры, — по традиции связанного с воплощением объективного начала (что особенно ясно выражено у Баха, например в Adagio его концертов), передана верхнему голосу¹⁴, для которого более всего свойственно выражение личностного, индивидуального начала.

Г. Лейхтентритт указывает на подобие этой прелюдии этюду оп. 25 № 7¹⁵. Действительно, фактура этюда подготовила напевность баса в прелюдии. Однако «подобие» на этом кончается, так как выразительное значение верхнего голоса в обоих случаях в корне различно. В этюде он не только не противостоит нижнему, но и выполняет с ним одну и ту же функцию. Здесь же оба

голоса противоположны по выразительности, и в этом — первая специфическая особенность прелюдии. «Обращенная фактура» (с. 704) не играла бы столь важной роли, если бы не полифоническое двухголосие с остигнутым тоном вверх.

В начальной мелодической басовой фразе (такты 1—2) энергия линейного движения сконцентрирована в первой ее половине. Типичное для лирической кантилены углубленное пропевание секунд при «плавности „вливания“, впеваания тона в тон»¹⁶ интервально расширено до движения по звукам трезвучия. Каждый из его компонентов в условиях столь медленного продвижения, воспринимается как смежный, соседствующий тон. Так сочетаются «поступенность» с шириной охватываемого диапазона. Замечание, что «довольно быстрые начальные восхождения по звукам минорного трезвучия в широком диапазоне были раньше типичны для тем иного характера, например оживленного, активного, патетического» (с. 712), верно лишь отчасти. В «Benedictus» из «Высокой мессы» Баха распевная мелодия в той же тональности, что и в прелюдии Шопена, но в высоком регистре флейты охватывает тот же диапазон децимы. Аналогичное дви-

¹⁴ Речь идет не о фактурной гармонической опоре, которая, разумеется, остается за нижними тонами баса, а именно об упомянутой выразительной функции нижнего голоса.

¹⁵ Leichtentritt H. Friederich Chopin. Berlin, 1920, S. 77.

¹⁶ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 322.

280

жение в мажоре — основа темы медленной части сонаты Моцарта для фортепиано a-moll. Да и главная партия скрипичной сонаты Моцарта e-moll не может быть названа ни оживленной, ни активной, ни патетичной — это воплощение напряженной лирической эмоции. Но, несмотря на предвосхищения, шопеновская мелодия безусловно нова¹⁷.

Во второй половине тематического ядра интервально-линейная «атмосфера» резко меняется: плотное секундовое заполнение диапазона терции $d — h$ создает тот еще слабо ощутимый интонационный контраст, который далее на следующем уровне — уровне темы — на основе единства тенденций к уподоблению и обновлению примет более явные очертания. Существенно и то, что вершина этой мелодической «дуги» — столь чуткий к лирике терцовый тон d , длящийся одну четверть, к которому было устремлено ритмическое движение шестнадцатыми, — падает на легкую долю такта (с. 705) — типичный прием Шопена, любившего смягчать метричность своей кантилены посредством несогласования метра и ритма¹⁸ (примеры: этюд ор. 10 № 3, ноктюрн ор. 9 № 2).

Такая интервальная структура мелодии отвечает функциональному принципу завершения посредством обновления, и не только в линейно-интервальном отношении, но и в ритмическом (фактура с пунктирным ритмом).

Вариантное развитие ядра ведет к превышению начальной кульминации и далее к расширению диапазона мелодии. Смена гармонии (VI ступень) ставит предел этому процессу. Двухоктавный охват ($G — g^1$) исчерпал потенциал, заложенный в начальном мелодическом взлете.

Линия верхнего голоса не столько создает монотонию, сколько выражает идею непреложности, неизбежности, объективной предопределенности. Хореические пары повторяющегося звука, словно тихие удары, от-

¹⁷ Не случайно эти предвосхищения связаны с именами Баха и Моцарта — композиторов во многом (но по-разному) близких Шопену.

¹⁸ О принципе согласования метра и ритма (термин В. Цуккермана) см.: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений, с. 138.

281

счеты мгновений, как будто воплощают равномерное течение времени. Парность заливанных нот также не случайна. При отсутствии особых «точек измерения» (например, в ночной тишине) наше сознание группирует равномерные звуки (тиканье часов, падение капель и т. д.) по два, однако акцент в каждой паре, подчеркивающий их хореичность, — это след интонаций вдоха, потерявших в данном случае линейную специфику — секундовое сопряжение (с. 703). Обращение фактуры, типичной для баховского единовременного контраста — «диалога личного и внеличного», сопряжения субъективного и объективного, — одна из сторон художественной идеи прелюдии. Лирическая интонация вдоха обрела некоторую долю объективности, а мерное

движение объективизирующего баса, напротив, долю субъективности. Но ритм вдоха сохранился, как и гармоническое наполнение басового голоса. Так возникает парадоксальное сочетание субъективного и объективного, словно слившихся воедино в каждом из двух голосов фактуры.

В точке золотого сечения восьмитакта (с. 705) неустойчивое равновесие нарушается, и каждый из двух участников дуэта переходит на свой обычный путь: в верхнем голосе звучит напевная мелодия, а нижний превращается в мелодизированный бас. Благодаря этому прием обновляющего завершения, обнаруживший себя еще на уровне ядра, теперь, возникая вновь на уровне темы (в ее полном этапе становления — в первом предложении), соответственно подъему по уровням принимает форму добавочного тематического импульса. Если в стадии ядра и его вариантного развития преобладали интервалы разложенного трезвучия, то теперь, как это и следует по функциональной логике, палма первенства переходит к секундам (уподобление в соотношениях интервальной выразительности).

Вертикальная перестановка голосов, приводящая к обычной фактуре, способствует отграничению завершающего оборота. И что особо примечательно: перед появлением добавочного тематического импульса в нижнем голосе возникает нисходящий дактилический хроматический трихорд *fis — eis — e* (как покажет «будущее», это один из важнейших моментов времени прелюдии).

282

Добавочный тематический импульс в завершении — одна из черт стиля Шопена, преемственно связанная с Моцартом. У этих двух композиторов данный прием внутритематического развития реализуется как выражение идеи самодвижения, ведущего к прорастанию обновляющей, а подчас и контрастирующей выразительности. Но в прелюдии яркость и индивидуальность добавочного тематического импульса очень значительны, благодаря чему он выступает как своего рода тема-эмбрион (аналогично завершению начального периода в этюде Шопена оп. 25 № 7; см. с. 278 доп.), создавая в целом с начальными фразами двойную составную тему (см. с. 125) с различно направленной выразительностью каждого ее компонента. Кроме того, плотность музыкального времени к концу темообразования заметно усиливается, так как именно в зоне «после точки золотого сечения» возникает важное, отмеченное выше событие, связанное в свою очередь с усилением плотности фактуры — «музыкального пространства» (секундовое движение мелодии со сменой гармоний на каждой восьмой).

Хроматический трихорд — это особый «сигнал» перехода к иному измерению времени, рождению добавочного тематического импульса.

Итак, основная тенденция внутритематического развития — ускорение времени и уплотнение пространства, рождение нового тематического зерна после «сигнала» *fis — eis — e*.

Второе «действие драмы» (второе предложение) воспроизводит логику первого более открыто и напряженно. Развитие ядра протекает в более сжатые сроки (с. 706). И если «сигнал» *fis — eis — e* возник в нижнем голосе в точке золотого сечения после большей части первого предложения — восьмитакта (5 + 3), то теперь он появляется в верхнем голосе в тритоновом отражении *c — h — ais*, и его начало — точка золотого сечения «в обращении» после меньшей части второго предложения — тринадцатитакта (5 + 8) (такт, на который падает каденционный бас, — первый такт коды). Восьмитакт, следующий за пятитактом, — это два проведения мелодического построения, варианта добавочного тематического импульса, создающие фактурное подобие «периода в периоде». Этот восьмитакт состоит из

283

двух сходных четырёхтактов с разными каденциями (при этом возобновляется начальная фактура: мелодия в нижнем голосе и неумолкающая репетиция — в верхнем). Грустная элегическая мелодия бывшего завершающего оборота благодаря повторению фразы приобретает трагические черты. При предельном для данного произведения уплотнении времени особенно важную драматургическую роль играет соотношение двух кадансов. Столь, казалось бы, ничтожное отличие гармоний — доминантсептаккорд в первом случае (такты 17—18) и доминантовое трезвучие — во втором (такты 21—22) — создает два важнейших момента времени, сопряжение которых словно моделирует внутреннюю связь двух моментов времени в развитии душевных движений.

Доминантсептаккорд, разрешающийся в трезвучие VI ступени, благодаря напряжению

септимы, ладовой динамичности, еще заключает в себе потенцию для дальнейшего движения. Но доминантовое трезвучие четырьмя тактами позднее, благодаря фонизму чистого консонанса квинты, снимает былую экспрессивность септаккорда и создает ощущение относительного покоя — в этом воплощается как бы холод осознаваемой безнадежности.

Для того, чтобы лучше понять эту мысль, нужно услышать два кадансовых оборота один за другим после небольшой разделяющей их паузы. Минорная тоника с глубоким, первый и единственный раз прозвучавшим басом *h*, столь удаленным от аккорда (этот фонический эффект создает иллюзию тихого и удаленного от нас удара большого колокола), передает момент окончания действия, необратимость совершившегося. Воплощено же это посредством элементарнейшего приема — каданса.

В чем же заключается внутренний смысл этого сопоставления?

Данное соотношение двух моментов времени (отличие двух кадансов) типично для романтического искусства (а также Чайковского). Один момент — чувство надежды, дальнейшее движение, сопротивление; второй — ясное сознание, что борьба исчерпала, ощущение безнадежности, необратимости времени, неизбежности рокового исхода. Такое соотношение двух моментов

284

времени играет в творчестве Шопена довольно заметную роль¹⁹.

Второе важнейшее для прелюдии драматургическое соотношение — это связь между собой двух «сигналов» в двух точках золотого сечения: *fis — eis — e* и *c — h — ais*. Хроматизм — свидетель остроты, субъективности — растворяется в коде при третьем проведении «сигнала» *h — a — fis*. Смысл этого — в диатонически-пентатоническом выпрямлении и расширении. Хроматические варианты дважды возвещали о переходе к более активному, «уплотненному» участку музыкального действия. Диатонический же вариант — свидетель обратного движения, причем метро-ритмическое оформление вводит сильную долю, создает крепкую опору. В целом все это — признак кодового обобщения, процесса объективизации, поворота от сложности и остроты к простоте, мягкости и уравновешенности.

Реальное звучание трех трихордов с возрастающей экспрессией от первого ко второму, а после краткой паузы — с охлажденной выразительностью в третьем (при некотором замедлении) дает ясное художественное воплощение сформулированной выше идеи.

Совершенство, с которым претворены отмеченные выше драматургические соотношения, доказывает, что Шопен умеет достигать необходимого ему художественного эффекта посредством очень простого средства, превращая, казалось бы, стершееся от многократного «хождения» общее место в индивидуализированное средство. Все дело в том, после чего данный оборот звучит, все дело в соотношении, в моменте времени. Обе формы кадансов, о которых шла речь ($D_7 — VI$ и $D^5_3 — t$), — стереотипы, но в данных условиях «ученический трафарет» оказывается неповторимым выразительным оборотом. Старое средство наполняется изнутри новым содержанием. В этом проявляется прин-

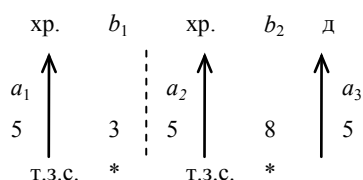
¹⁹ Аналогии: 1) Первая баллада Шопена. Два проведения главной темы на органном пункте доминанты. Первый выход из создавшейся ситуации — ликующее звучание второй темы в *A-dur*, второй — трагическая кода в *g-moll*. Такова же «судьба» вторых тем в Четвертой балладе и Третьем скерцо. 2) Финал Четвертой симфонии Чайковского. Первый момент (такты 110—119): развитие подводит к возможности появления темы вступления; второй момент (такт 200): тема вступления вторгается в музыку финала (угроза оправдалась).

285

цип проекций на интонационную ткань художественной идеи, которая, в свою очередь, может быть понята как опосредованное отражение душевных движений. Ведь они зачастую бывают внешне неприметными, обыденными, но по сути значительными и, в конечном счете, решающими.

* * *

Движение формы прелюдии основано на двухфазном нечетном ритме. Его схема²⁰:



Ритм формы, кроме того, реализует ряд чисел Фибоначчи²¹:

$\frac{5-3}{\text{1-е предложение}}$ $\frac{5-8}{\text{2-е предложение}}$ 5
 кода

Таковы методы реализации нечетного ритма формы в данной прелюдии. Отсюда и особо важная формообразующая роль общего репризного завершения (на рубеже XIX и XX веков ее использовал Скрябин в ряде прелюдий).

В итоге форма расширенного периода повторного строения с репризным дополнением-кодой вмещает форму второго плана — двойную трехчастную. Кроме того, во втором предложении возникает композиционное отклонение в середину простой трехчастной формы, которое заключает в себе возможность перерастания в композиционную модуляцию из периода в простую репризную форму.

²⁰ Условные обозначения: a — ядро; b — добавочный тематический импульс; * — ускорение музыкального времени, уплотнение музыкального пространства; ↑ — «сигналы»; хр. — хроматический; д. — диатонический; т. з. с. — точка золотого сечения.

²¹ 5 — изложение a ; 3 и 8 — изложение b . Кроме того, 5 связано с меньшей плотностью формы, а 3 и 8 — с резким ее возрастанием.

286

Неоднозначность, объективно заключенная в композиционной форме прелюдии, — типичное явление. В принципе каждое произведение неоднозначно по композиции, а обычная однозначность есть особый частный случай (неоднозначность в этом случае сводится к нулю). «Коэффициент неоднозначности» — один из возможных показателей степени драматургической активности музыкального произведения. Он значительно повышается в музыке XX века. Вернемся, однако, к выводам по анализу прелюдии и обратимся прежде всего к вертикальной перестановке двух голосов. То, что повторение одного звука (то есть воплощение принципа органного пункта) передано верхнему голосу, а возникающая у него же мелодия (добавочный тематический импульс) в дальнейшем развитии не удерживается и передается во втором предложении нижнему, — символ того, что воплощение идеи объективной необходимости, образа текущего в вечности времени поручается «персонажу», который по традиции сопротивляется этой задаче. В этом особая сила мысли об обреченности, непреложности. Поэтому личное становится носителем рокового начала, что подчеркивает трагическую необратимость того «отрезка жизненной реальности», который воплощен в прелюдии Шопена.

И последний «сигнал», пауза и квинтовый тон в мелодии, — знак траурного завершения²².

Прелюдия в целом использует принцип монодраматургии — самодвижения единой идеи, в процессе которой возникает новый образный момент (добавочный тематический импульс). Но одновременно на других уровнях драматургического развития сосуществуют парный (в двух аспектах) и триадный виды драматургии.

Первый аспект парной драматургии — это добавочный тематический импульс как второй элемент двойной темы (b). Их последование создает отмеченный выше нечетный ритм формы

($a_1 \begin{matrix} b_1 \\ \searrow \\ a_2 \end{matrix} b_2 \begin{matrix} \searrow \\ a_3 \end{matrix}$). Второй

²² Квинта у мелодии — неизменный спутник траурных тем Бетховена; пауза в конце — как бы знак распада, угасания («Кориолан», вторая часть «Героической»).

287

аспект парной драматургии — соотношение двух кадансов, а триадная драматургия реализуется в соотношении трех трихордов (третий выполняет функцию синтеза). И то и другое — своего рода драматургическая «надстройка» (создающая драматургическую перспективу). Не включаясь в ритм формы, она лишь порождает перекрестные общедраматургические и интонационные связи, служащие проводником особенно утонченных деталей в развитии художественной идеи прелюдии, а одновременно выполняющие функцию дополнительного скрепления формы.

Анализ прелюдии h-moll Шопена показывает, что драматургическое развитие осуществляется в музыкальном произведении любой протяженности.

Шостакович. Третья часть Десятой симфонии

Первые две части Десятой симфонии Шостаковича драматичны.

Первая часть — воплощение напряженной мысли, ищущей решения вопроса. Медленное развертывание двух тем (песенной главной партии, песенно-танцевальной побочной) и основной темы всей симфонии (темы вступления философского характера) приводит к напряженнейшей кульминации в разработке. Здесь *как бы* выражено чувство мыслителя, решающего трудную проблему, усилия титана, преодолевающего препятствие на своем пути.

После длительного пребывания в этой сфере спад и устремление к коде передают чувства холодного отрезвления, что сочетается с осознанием важности и значительности пережитого этапа борьбы. Волнообразность структуры — важный формообразующий принцип первой части.

По окончании зоны кульминации (47) завершается действие активно-наступательных сил, и дальнейшее пребывание в сфере напряженного звучания можно уподобить «мертвой зыби», продолжению развития по инерции.

В противовес медлительности первой части, вторая часть — грозного характера, полна стремительности. Ее безостановочный бег в едином устремлении, без смен темпа, с внезапным окончанием, противоположен много-

288

этапности развития первой части. Крайне сжатое во времени скерцо без трио — таков жанровый характер второй части.

Третья часть симфонии — предмет нашего анализа. По своему началу Allegretto является отступлением в область спокойного состояния сознания, соответствующим принципу отстранения в оперной драматургии. Но, как будет видно из дальнейшего, развитие музыки Allegretto вновь возвращает нас в сферу драматических переживаний, близких образам первой части.

Финал, состоящий по сути из двух частей²³ (его медленное вступление — самостоятельное произведение), — новое отступление от основного тонуса симфонии. Ни в музыке вступления, ни в экспозиции финала нет драматизма первых двух частей. Но в разработке и коде снова возникает стихийная мощь, присущая скерцо.

В итоге ход развития симфонии представляется в таком виде. Первые две части — проявление драматического начала. При этом первая часть выполняет функцию циклической главной партии. Третья часть — попытка отстранения, уход от главных вопросов в мир простых повседневных переживаний. Но это отстранение лишь временное. В пределах третьей же части вспыхивает ожесточенная схватка, переносимая в атмосферу первой части. Это — циклическая побочная партия со свойственным ей переломом. В финале отражено стремление найти выход из мира эмоций первых частей, найти источник света и радости. Это — циклическая заключительная партия.

Переходим к непосредственному анализу третьей части симфонии — самой разнообразной и богатой оттенками чувств.

В основе Allegretto лежат три темы. Две из них близки друг другу и, кроме того, тесно связаны с интонационным содержанием остальных частей произведения. В первой теме сочетаются чисто бетховенский лаконизм, интонационная выпуклость с интимностью и теплой задушевностью. Она одновременно тема-формула и тема-песня, тема-танец. Тема проста и целомудренна, развитие в ее пределах тоже просто:

²³ Он написан в двухчастной контрастно-составной форме.

37

100 Allegretto ♩ = 138

Эмоциональная окраска первой темы несколько хмурая и сумрачная: ее красота аналогична красоте пасмурного дня и словно говорит о том, что в явлениях обыденной жизни много прекрасного

Вторая тема $D - Es - C - H^{24}$ производна от первой темы:

38

104 [Allegretto]

²⁴ Монограмма композитора — D.Sch.=D — Es — C — H. Впервые эта тема прозвучала в скерцо скрипичного концерта; она использована также в Восьмом квартете.

Ее эмоциональный тонус более активен. В ней слышится биение тревожной мысли, неотступно преследующей человека, заложено действенное начало.

Вторая тема (104) появляется несколько неожиданно и вследствие своей близости к первой воспринимается как наступление середины трехчастной формы, в которой якобы та написана. Лишь дальнейшее развитие темы $D - Es - C - H$ и ее драматизация говорят о том, что вторая тема самостоятельна. Возникнув «из ребра» первой темы, она позднее окажется способной, благодаря раскрывающемуся драматизму, воздействовать на свою «родоначальницу».

Такое соотношение тем отражает диалектичность многих процессов жизни, когда новое явление вначале кажется второстепенным, малозаметным и только в процессе развития утверждает свою важность и значительность²⁵.

Характер второй темы постепенно становится грозным, тревожным, и вступающая вновь первая тема (ПО) слегка смягчает эмоциональный колорит. Однако к моменту появления третьей темы — «зова валторн» (114) — драматическое напряжение музыки уже успевает оказать

заметное воздействие на слушателя. Поэтому диатоника, чистый тембр валторн в новой теме, при всей ее просите и даже своего рода интонационной аскетичности, способны произвести сильное впечатление. Эта тема — как бы просвет в тучах, луч надежды, взгляд в будущее:

39



В этом удивительном по красоте и силе этического воздействия моменте ясно запечатлеваются существенные признаки музыкального мышления Шостаковича, умевшего просто и убедительно — посредством контрастного противопоставления — выразить самую суть своего мировоззрения — веру в неистребимую силу человеческого духа.

Совершенно исключительна роль третьей темы

²⁵ В этом тоже проявляется принцип переменности функций.

291

в Allegretto: она звучит, не меняясь, двенадцать раз и только у валторн, не порождая новых развивающихся моментов, других мелодических образований, что для метода Шостаковича является крайней редкостью. Собственные изменения этой темы ничтожны — меняется длительность отдельных составляющих ее звуков.

Третья тема (резко контрастная двум предыдущим) к тому же никогда не проходит самостоятельно, каждый раз ее появление сопровождается либо реминисценцией прежде звучавшей музыки, либо она сама вторгается в «чуждую» ей сферу. В итоге третья, валторновая тема противопоставляется двум первым, сумрачным темам. Ее назначение — убедить слушателя в силе и властной одержимости светлых мыслей человека, любящего жизнь и умеющего противопоставить натиску сил зла негибкую твердость духа. Несгибаемость (и в прямом, и в переносном смысле) и властная призывность — таков смысл этого образа.

Три рассмотренные темы, как уже было сказано, и лежат в основе Allegretto Десятой симфонии. Первые пять частей Allegretto образуют рондо с двумя эпизодами (*aba₁ca₂*), в которых темы излагаются в спокойно-повествовательном тоне. Этому не противоречит тревожность второй темы, так как речь идет о тоне изложения, а не о характере самих тем.

Но со второго появления темы *D — Es — C — H* наступает этап остродраматического развития. Здесь — важнейшая грань формы (127), связанная с переходом от повествовательности к драматизму, от рондо — к сонатной разработке. Рубежность этого момента хорошо воплощена в инструментовке — включаются в действие молчавшие до сих пор трубы и тромбоны с тубой. Хотя в партитуре и не обозначено изменение темпа, у дирижеров обычно наблюдается тенденция к легкому ускорению. Именно в указанном месте и проявляется роль второй темы как самостоятельного образа. Этому способствует и тонально-гармоническое освещение данного момента.

Мелодия темы остается неизменной. Но если в первый раз (104 + 2) вторая тема звучала в доминантовой тональности (по отношению к главной), в G-dur, то теперь она проводится в F-dur, то есть в тональности более контрастной по своей субдоминантовой природе.

292

Кроме того, звучание темы, по мелодическим очертаниям опирающейся на трезвучие G-dur, на базе трезвучия F-dur становится острее, конфликтнее и неустойчивее.

Под влиянием возросшего значения темы *D — Es — C — H* меняется и облик основной темы. Она звучит равными четвертями в октавном удвоении у скрипок и альтов, с подчеркиванием каждого звука (129). Реприза измененной первой темы сочетается с началом проведения у виолончелей и контрабасов остиной басовой фигуры, проникающей и в разработку.

В этом новом варианте заключен элемент механической токкатности, что лишает музыку

темы мягкости и напевности, присущих ей. Беспокойство, вносимое остигнутым басом, чрезвычайно усиливает элемент разработочности. Оба проведения тем b_1 и a_3 (127 и 129) можно считать началом разработки в широком смысле слова и одновременно с этим концом симметричного рондо.

С цифры 131 наступает собственно разработка, в которой Шостакович вновь обращается к драматическому развитию, свойственному разработке первой части. Напряжение растет очень быстро и приводит к появлению кульминационной зоны (133—136). В ней преобладает диссонирующий аккорд, генетически связанный с аккордом, господствующим в кульминации разработки первой части. Оба они представляют собой сочетание тонического трезвучия или тонической квинты со звуком IV повышенной ступени.

Ритм при изложении кульминационного аккорда происходит от ритма сопровождения темы $D — Es — C — H$, к тому же и появляется этот аккорд в результате ее настойчивого звучания (см. предкульминационную зону, 132—133).

Если вторая тема вызывает к жизни кульминационный аккорд и утверждает его неуклонными повторениями, то валторновая тема становится как бы поперек пути разбушевавшейся стихии. Ее прямолинейные контуры словно вонзаются в тяжелое массивное звучание оркестра.

После второго проведения третьей темы (у четырех валторн) силы диссонирующего аккорда оказываются

293

подорванными — кульминационная зона кончается, наступает, как и в первой части, зона «мертвой зыби», движение по инерции, постепенно угасающее и приводящее к коде (136). В ней воплощены прощание, тихий уход с поля действия. Лейтгармония коды была заложена еще в конце разработки, в которой звучал этот же аккорд без басового c .

Итак, в Allegretto Десятой симфонии Шостаковича возникает модуляция из формы рондо в сонатную. Ход этого процесса сложнее, чем в рассмотренных предыдущих образцах. Последнее объясняется не только масштабностью произведения, но и тем, что Allegretto — часть цикла, выполняющая драматургическую функцию побочной партии. Отсюда ясен смысл применения модулирующей формы: только в ней возможно воплощение перелома в циклической побочной партии с прорывом элементов главной партии (первой части симфонии). На языке композиционных форм это означает перелом в спокойной повествовательности, свойственной рондо, и прорыв драматической сущности сонатной формы.

В самом деле, первые пять частей Allegretto (aba_1ca_2) почти полностью отвечают закономерностям классического рондо²⁶ (второй эпизод больше развит, более самостоятелен, в нем заложен основной контраст формы). Следовательно, этот первый раздел формы Allegretto строится на господстве принципа рондо.

Однако начиная с b_1 (127) вступает в действие сонатный принцип развития. Можно понять соотношение b и a как сопоставление двух основных сонатных тем, связанных между собой принципом производного контраста, после которых расположена их разработка (разработка в узком смысле слова).

Иначе говоря, спокойно-повествовательному тону музыки соответствует принцип рондо, драматически-напряженному тону музыки — принцип сонатной формы. Схема движения формы: восходящая от рондо к сонате. Результат — рондо-соната особого вида. Причина — драматургическая модуляция как проявление художественной идеи.

²⁶ Отступлением является тональная незамкнутость этого рондо.

294

Веберн. Пять пьес для струнного квартета оп. 5

Четвертая пьеса

The image shows a musical score for a piano piece, likely by Webern, consisting of two systems of four staves each. The first system includes markings for 'tempo', 'so zart als möglich', 'PPP', and 'verklingend'. The second system includes 'tempo', 'rit.', 'tempo', 'äußerst ruhig', 'am Steg', 'pizz.', 'arco', 'flüchtig', and 'PPP'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings throughout.

Пять пьес Веберна образуют функциональное подобие сжатого сонатного цикла. Наиболее развитая первая пьеса претворяет в общей форме сонатные принципы, вторая и четвертая пьесы — два «лирических центра», третья — род скерцо, пятая — обобщающий финал.

296

Две интонационные сферы определяют драматургию цикла. Первая связана с преобладанием широких интервалов (от сексты до ноны или увеличенной октавы), острой атаки звука, мотивов динамической, моторной направленности. Вторая — с преобладанием более узких интервалов (от секунды до кварты), мягкой атакой, мотивов лирической направленности.

Следует подчеркнуть слово «преобладание», так как указанные сферы, естественно, используют все интервалы. При этом отдельные отклонения от господствующего типа бывают зачастую особенно выразительны. В первой пьесе обе сферы создают атмосферу активного противоборства²⁷, во второй и четвертой преобладает вторая сфера, в третьей — первая. В финале же возникает синтез — интонационные элементы первой сферы, словно подчиняясь идейной сущности второй, создают атмосферу возвышенного завершающего обобщения. В обеих сферах

действует система интонационных связей в той их трактовке, о которой будет сказано в «Заключении» (с. 310).

Четвертая пьеса — предмет данного анализа — отличается особой нежностью и хрупкостью. Ремарка «so zart als möglich» (как можно нежнее) определяет общий эмоциональный тонус пьесы.

Миниатюризм, присущий ранним романтикам, особенно Шопену, доходит в творчестве Веберна до своего возможного предела. Музыкальное развитие уходит вглубь, функцию тематических построений выполняют короткие мотивы.

Анализ такой музыки требует предварительного ее описания, которое, будучи снабжено теоретическими комментариями, послужит материалом для последующего исследования внутреннего смысла этой короткой пьесы, обнаружения заключенного в ней художественного открытия.

Прежде всего необходимо выяснить ладогармоническую природу пьесы. В качестве функциональной основы выступает центральный элемент системы (по Ю. Холопову) — аккорд второго такта, представ-

²⁷ Первая сфера — основа «главной партии», вторая — «побочной».

297

ляющий собой объединение тонических квинт двух тональностей, находящихся в тритоновом отношении, H и F (далее скрыто управляющих всем гармоническим развитием). Таков генезис данного аккорда, выявляющий связь с прошлым (реализация принципа уподобления). Но одновременно это созвучие сводит в вертикаль типичную для Веберна четырехзвучную хроматическую группу (Vb — по классификации В. Холоповой²⁸) с расположенной внизу квартой (реализация принципа обновления). Первые два такта — вступление, установление гармонической основы.

Тема звучит с третьего такта. Четырехзвучный мотив — разложенный в горизонталь вертикальный комплекс центрального элемента — начальный импульс, варьированные повторения которого образуют подобие экспозиции фуги (с постоянным уменьшением временного интервала между вступлениями голосов). Завершение — канон (такты 5—6) со свободным голосом у альты.

В результате такты 3—5 образуют построение, функционально подобное периоду. Его функциональный уровень — первая часть формы, представляющая собой экспозицию трехголосной фуги с завершением и дополнением. Тема фуги — отмеченный выше четырехзвучный мотив — горизонтальный вариант хроматической труппы (центрального элемента). Ответ же дан в субдоминанте (E и B). В завершающем ходе (5) канон в партиях виолончели и скрипки — окружение тона *cis*, доминантовой опоры тональности Fis; оборот же :v партии альты — окружение тона *fis*, доминантовой опоры тональности H (реализация принципа уподобления — движение в сторону доминантовой тональности к концу «периода»). Мотив канона при этом — лейтинтонация второй интонационной сферы. «Улетающее» дополнение в партии второй скрипки почти целиком укладывается в разложенную доминантовую гармонию тональности F с включением звуков тональности H.

Такты 7—10 — контрастирующая третья четверть формы. Новый гармонический комплекс, новая фактура и, главное, лейтинтонация второй сферы (мело-

²⁸ См.: Холопова В. Об одном принципе хроматики в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., 1973, с. 334—335.

298

дический оборот в партии первой скрипки) — вот компоненты контрастирующего тематически незавершенного построения, выступающего в функции добавочного тематического импульса, который принимает значение второй темы пьесы — «темы середины». В нижнем слое фактуры — секундаккорд малого мажорного септаккорда с повышенной квинтой — quasi D₂^{#5} H (Ces)-dur. При этом фонически выделено разложенное увеличенное трезвучие, излагаемое у альты штрихом *pizzicato*. В верхнем слое звучат мелодические обороты — две сцепленные малые терции *h* — *d* и *c* — *es* (*dis*) (вносящие колорит *gis-moll*). Это — драматургическая кульминация пьесы, концентрация отдельных интонационных моментов предыдущих пьес. Данная линия, начавшись в

первой пьесе, доводит до четвертой, а далее отражается в синтезирующем финале. В следующих примерах приведены некоторые из таких мелодических оборотов²⁹:

41a

Etwas ruhiger. Tempo II

ppp

41б

Tempo II *sehr zart*

pp *pizz* *arco* *ppp*

²⁹ Первая пьеса: а) такты 7—9 — партия виолончели, б) такты 27 — 28 — партия первой скрипки. Вторая пьеса: в) начало — партия альты. Третья пьеса: г) такт 9, момент «затишья» — партия первой скрипки. В финале, как было сказано, возникает интонационный синтез — широкие интервалы воспроизводятся в лирическом аспекте: д) начало финала. В завершающих тактах звучат варианты «улетающего» дополнения четвертой пьесы, а в самом конце утверждается обобщенный вариант интонаций второй сферы (пример 41е).

299

41в

Sehr langsam (♩ = ca 56)
mit zartestem Ausdruck

ppp *p* *pp* *ppp*
mit Dämpfer

41г

[Sehr bewegt (♩ = 84)]

pp *pizz.*

41д

In zarter Bewegung

41e

Sehr langsam

25

rit.

ppp

ppp

verlöschend

ppp

Оборот бывшего дополнения в увеличении (в партии альты) отделяет «сердину» от репризного проведения завершающего оборота первой части формы (ср. канон в такте 5 и незавершенный канон тактов 11—12). Последний аккорд — транспонированный на большую терцию вниз центральный элемент (этот сдвиг в G — Cis — результат «касания» *gis*-*moll* середины: в басу звучит тон *gis*). Вариант «улетающего» дополнения («flüchtig») венчает пьесу.

300

Форму пьесы можно определить как функционально подобную двухчастной репризной типа *ab|cb* (своего рода четному рондо) В данном случае большая индивидуализированность компонентов *a* и *c* (это две темы) и завершающе-обобщающий характер *b* подчеркивают парную драматургию, хореический склад каждой из двух частей (*abcb*).

Гармоническое развитие пьесы стилистически двупланово — от классической системы остаются элементы в «снятом виде» (опоры тональностей H и F, режиссирующие движением новых функций, новых «действующих лиц» — хроматических групп, по теории В. Холоповой). Их смены можно уподобить сменам классических функций. Однако последования групп происходят без той направленности, которая вызывается тяготением, различием устойчивости и неустойчивости. В этих условиях особую роль играет тип интервальных соотношений — квартовая основа первой темы и секундо-терцовая второй (о значении этого будет сказано далее). Увеличенное трезвучие, столь ясно выступающее в середине, создает подобие особого рода модуляции — возникает ярко контрастное гармоническое образование, совмещенное с продолжающимся действием новой хроматической группы.

Обновление (как это вытекает из анализа) в сфере звуковысотной организации действует сильнее, чем в композиционных принципах. Это вполне объяснимо, если исходить из установки композиторов нововенской школы. Опираясь на классически традиционные закономерности в конструировании «музыкального здания», они радикально обновляли его интонационное наполнение.

К числу важнейших принципов данной тенденции следует отнести то, что «высотная система Веберна не аккордовая, а интервальная»³⁰. Роль интервала в горизонтали, вертикали и диагонали становится определяющей» Здесь следует вспомнить высказывание Б. Асафьева: «...Всюду, где речь идет об интервале, я трактую этот важнейший элемент музыки как выразительный и считаю, что интервал — одна из первичных

³⁰ Холопов А. В. Об одном принципе хроматики в музыке XX века, — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2, с. 333.

301

форм музыки...»³¹. Опора на интервал как основу всей звуковысотной организации — с одной стороны, возврат к праформам музыки. С другой стороны, это результат хроматизации ее новейших форм, приведший в ряде стилей XX века³² к значительной перегрузке диатонической тональности. В результате ее распада именно интервал, как феномен и более гибкий и более многоликий, чем функционально значимый аккорд, стал структурной опорой ладогармонического развития. При «атомизации» всей ткани у Веберна выразительное значение интервала — один из

факторов, способствующих предельному лаконизму этой музыки. Доказательством может служить отличие выразительной сути «темы фуги» от «темы середины». Для второй интонационной сферы, полновластно господствующей в пьесе, кварта и квинта — самые широкие интервалы. Поэтому кварто-квинтовая «тема фуги», охватывая к тому же в своем движении столь большой диапазон, словно моделирует широту духовного кругозора — взгляд направлен вдаль, в безмерность бытия. В «теме середины» сцепление терций (при остинатном звучании увеличенного трезвучия в среднем регистре — ровные триоли³¹) словно запечатлевает устремление «ввысь» и «вглубь» нашего духовного мира — к некой центральной его точке. Громадную роль при этом играет прием фактурной подготовки: данная тема вступает после такта звучания альтового *pizzicato* (для тринадцатитактовой пьесы это достаточно большая протяженность). Кроме того, подобное выделение темы — единственный момент во всем цикле, момент, наступающий в зоне золотого сечения и пьесы как таковой, и цикла в целом.

«Тема середины» выделена как важнейший момент времени (и в пьесе, и в цикле), но не только по «месту и форме». Она концентрирует в себе выразительный смысл всех отмеченных выше интонационно близких

³¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 218.

³² Именно в ряде стилей, поскольку такая направленность развития выразительных средств не была и не могла быть универсальной. В других направлениях аналогичные процессы вели к обновлению классической системы, к «новой тональности». Об этом см.: Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1. М., 1972; Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972 (глава X).

³³ Возникает ассонанс с «Лунной» Бетховена.

302

мотивов и завершает их рассредоточенно-вариантный; ряд.

Таким образом, «тема середины» — кульминация лирической линии всего цикла. Сопоставление ее с «темой фуги» дифференцирует и сам тип лирической выразительности. Взгляд «вширь» создает более объективный ее аспект, «вглубь» — более личностный. Экспозиция фуги с ее предопределенностью в последовании голосов сама по себе уже тяготеет к объективности, характер же темы, ее интервально-линейная характеристика, аскетизм и «оголенность» чистых кварт и квинт в хроматической интонационной атмосфере, присущей Веберну, вызывает представление о неких «праистоках» жизни, о некоем первичном импульсе движения (вспомним квинту в Девятой Бетховена). Вступающая после этого терцово-секундовая мелодия в высоком регистре с ее «фоном» — новым движением мерцающих «точек» в партии альты — создает эффект сочетания прелюдийности и ноктюрновости. Оба компонента драматургии и формы пьесы длятся лишь десятки секунд «астрономического» времени, но во втором случае оно более наполнено и оставляет более заметный след в нашем восприятии, в то время как экспозиция фуги ретроспективно осознается как вступление. Это образует драматургическую ямбичность на уровне пьесы в целом, сочетающуюся с хореичностью Двух ее частей.

Описанное совмещение функций встречалось и ранее. Отметим в качестве примера, что вступление в первой части квартета Моцарта C-dur (K. 465) полифонично, а главная партия гомофонна; совмещение же функций вступления и главной темы нам знакомо (см. первую и седьмую главы данного исследования). Вторая тема как воплощение главной мысли — явление тоже не новое. Но в классической музыке все это требовало большого простора, широких драматургических рамок. У Веберна же при лаконизме его мышления указанные процессы спроецированы в микровременные масштабы.

«Ювелирная» отточенность творческого метода композитора создает своего рода «моментальный киноснимок», замедленное воспроизведение которого раскрывает длительный процесс душевных движений — работу познающего интеллекта, напряженный ток эмоций, сосре-

303

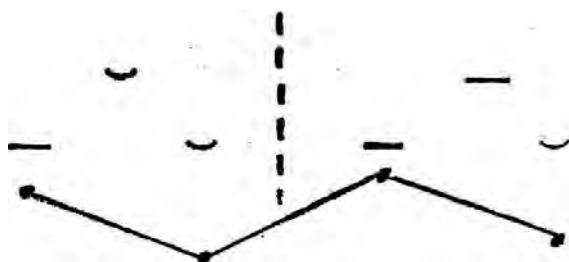
доточение воли. Так, в четвертой пьесе движение художественной идеи ведет нас от состояния погруженности в образы объективного мира и осознания его непреложных законов к дальнейшему выделению из него личностного самосознания как его же собственного элемента.

Этот путь от обобщенного к индивидуальному в сфере тематизма — свойство баховского цикла «прелюдия — fuga». В данном же случае соотношение между типом выразительности и жанром дано в «ракоходном аспекте»: оно исходит от «микрофуги» (первая часть формы) и

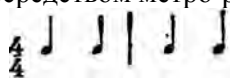
приходит к краткому прелюду-ноктюрну (вторая часть формы).

Драматургическая обращенность при прямом отношении типов тематизма, свойственных, как правило, циклу «прелюдия — fuga», — одна из специфических особенностей пьесы, одно из художественных открытий ее автора.

Другое состоит в сочетании общей хореичности и местной ямбичности, тесно связанных с «коэффициентом» плотности времени (и, соответственно, формы). Из его смен возникает кривая:



Если обозначить это посредством метро-ритмической записи, то возникнет следующая схема (стопа третьего пеона):



Переход с языка схем на язык живой музыки создает смену ясно ощутимых различий во внутренней наполненности текущего музыкального времени.

Третье открытие связано с движением художественной идеи в масштабе цикла. Его предпоследняя часть

304

концентрирует в третьей четверти своей формы предельно ясно воплощение особого рода лирики, одного из драматургических полюсов пяти пьес. Это — кульминация, спад после которой в финале создает рассредоточенное, длительное освоение найденного. Благодаря этому снимается начальный контраст, запечатленный в первой пьесе.

Микроформа же воплощенного контраста двух сторон единой сущности находит свое адекватное воплощение именно в данной — веберновской — интерпретации средств музыкальной выразительности. Отсутствие тонально-гармонических тяготений, звуковысотной централизации образует атмосферу ладовой «невесомости», при которой возможны мгновенные переключения гармонических средств, составляющих основу темо- и формообразования, а также столь краткие мотивы, выполняющие функцию темы.

Отсутствие тонально-гармонических смен в классическом понимании этого слова способствует, единому гармоническому колориту, а детальнейшая дифференциация моментов времени возникает посредством иных средств — в первую очередь интервальных и ритмических. Так праформы интонационной выразительности в своем взаимодействии создают те особые условия реализации художественной идеи, которые способны воплощать и особые специфические ее виды³⁴.

Художественная идея разобранной пьесы определяется в значительной степени и мировоззрением ее автора. «Эта до предела напряженная сосредоточенность, максимальная концентрация мысли, этот взор, в глубь себя обращенный, — характернейшая черта личности Веберна», — отмечает М. Друскин³⁵. В отличие от лаконизма Шопена, лаконизм Веберна связан с отходом от всяких жанровых ассоциаций, от видимых связей с реальными прообразами внешней, по отношению к личности композитора, жизни. Музыкальный мир Веберна ограничен его

³⁴ Такой специфический художественно-интонационный строй не может претендовать на универсальность. Он не отменяет принципы мажоро-минорной системы. Но, исторически сосуществуя с самыми различными ее модусами, создает свой особый, замкнутый в себе микромир, как нечто новое, дополняющее макромир музыки, как некую его специфическую автономную сферу.

³⁵ Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973, с. 205.

305

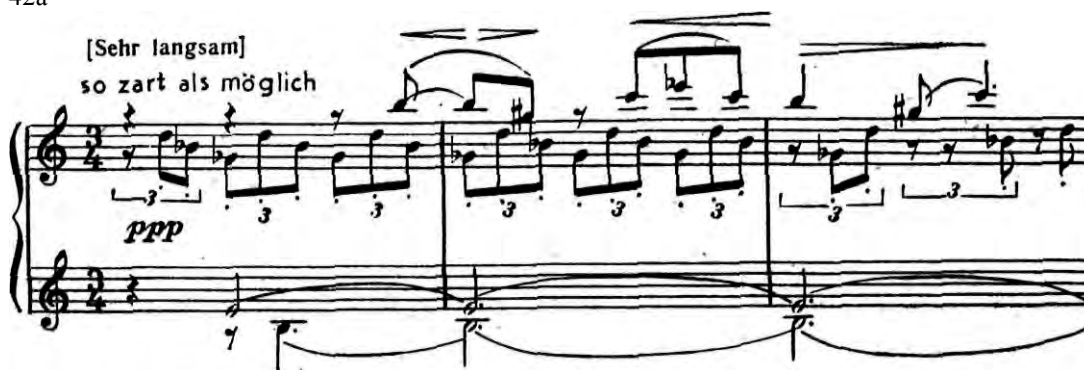
внутренним духовным кругозором. И как бы он ни был широк, проявляться он может лишь

посредством своего рода «светового пучка», проходящего через узкую грань, отделяющую «внутреннее» от «внешнего». В этом спектре излучения каждый его «микрон» значителен и предельно содержателен. Отсюда и то свойство музыки Веберна, о котором пишет М. Друскин: «Чувство отдельно взятого звука, его интенсивности ни у кого из композиторов не только прошлых времен, но и современности не было столь развито, как у Веберна»³⁶.

Интонационная «плоть» музыки этого мастера так сжата, что возникает иллюзия движения тончайших кристаллов музыкального «вещества», вибрации «квантов звуковой энергии». Подобный духовный склад музыки во многом созвучен некоторым устремлениям того десятилетия, в пределах которого создавался пятый опус Веберна.

Стилистический «взрыв» 1905—1915 годов, отразивший важнейшие социально обусловленные тенденции в сфере художественной идеологии, был вызван рядом причин. Одна из них — устремление к «варваризму» («Весна» Стравинского, «Скифская сюита» Прокофьева, «Allegro barbaro» Бартока). На другом же эстетическом полюсе кристаллизовался его антипод — стремление к духовной утонченности, слышимой в музыке Скрябина, Дебюсси, в поэзии Блока, Рильке и в других явлениях искусства начала столетия. О близости пьесы Веберна Скрябину говорит, в частности, сопоставление ее «темы середины» (пример 42 а) и второй темы вступления в Пятой сонате Скрябина (пример 42 б):

42а



³⁶ Там же, с. 206. Отсюда следует и отмеченная выше роль интервала как такового.

306

42б



Но кроме того, моральная духота социальной атмосферы тех лет рождала у Веберна потребность в чистом горном воздухе, вела его на путь исканий. Уход в эзотерические выси философско-религиозных идей, поиски человечности в самом человеке при всей их иллюзорности в условиях социальной действительности той эпохи были, однако, способны создать творчески накаленную интеллектуальную атмосферу, выразить устремленность к постановке вечных проблем. Эта духовная атмосфера освещалась памятью великого искусства Баха, старых полифонистов. Многие в стиле Веберна проистекает, помимо прочего, и из того источника рационально организованного профессионализма, который вдохновлял, например, Баха при работе над «Искусством фуги»³⁷. И в интеллектуализме Веберна живет мудрое, глубоко проникновенное чувство.

* * *

Все это проявилось и в четвертой пьесе для квартета. Будучи изъята из цикла, она предстает перед нами как прекрасный, замкнутый в себе мир той красоты, которая живет в природе, в искусстве, философии. Духовный строй этой музыки и нов и не нов. Можно говорить о функционально-драматургическом подобии искусству лаконичного и афористического самовыражения прошлого — например, теме фуги *cis-moll* Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира», прелюдиям Шопена № 2, 4 и 20, «Листку из альбома» Шумана *op.* 99 № 4.

³⁷ «„Искусство фуги“, — писал Веберн, — сочинение, ведущее в совершенную абстракцию... Это действительно почти абстракция — или, я бы сказал, высшая реальность!» (цит. по кн.: Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975, с. 48).

307

Обновление заключается в той проникнутой чувством благоговения к жизни обобщенности (и даже абстрактности) художественной идеи, которая определяет ее индивидуально неповторимую сущность, ее, по словам самого Веберна, «высшую реальность». И это парадоксальное сочетание интонационного аскетизма, интеллектуальной отвлеченности и живой эмоциональности, интонационной наполненности — одна из примечательных особенностей музыкального мышления Веберна, его художественное открытие не только в пределах данного опуса, но и на общестилистическом уровне.

[308]

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теория функциональных уровней, как было сказано, предполагает умение за «горизонтальным» движением этапов — покровным слоем — слышать «вертикальное» соотношение уровней — глубинный слой. Отсюда вытекают и особые требования к анализу выразительных средств. Так, например, любое ладовое, тонально-гармоническое явление (тот или иной вид каденции, те или иные тональные смены) на каждом из уровней — темы, части формы, формы в целом — обладает своим внутренним смыслом¹. То же можно сказать о ритме, фактуре и т. д. Связанная с системой функциональных уровней проблема внутреннего единства далеко не нова. Один из путей ее исследования — это давно известный метод, посредством которого выясняются интонационные связи между отдельными разделами формы. Однако идея единства этапов и уровней темо- и формообразования может его дифференцировать. Для этого необходимо высказать два предварительных положения. Во-первых, следует установить: что нужно иметь в виду под термином «интонационные связи»? С точки зрения учения Б. Асафьева, их нельзя ограничивать сходством мотивов; это только один из их видов. Данный термин следует трактовать шире. Объектом связей может служить любой из элементов интонационной «плоти». К их числу отнесем тип

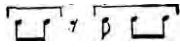
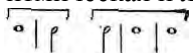
¹ См. об этом: Холопов Ю. Проблема модуляции в связи с соотношением модуляции и формообразования у Бетховена. — В кн.: Бетховен. Сборник статей, вып. 1. М., 1971, с. 343.

309

интервальных соотношений (в асафьевском понимании), гармонический оборот, ритмо-формулу, компоненты фактуры, регистр, темп, громкостную динамику, тональные соотношения. Сюда можно добавить и сходство жанровых признаков, типов выразительности, воплощенных в самой общей форме.

Во-вторых, интонационные связи в этом широком понимании могут выполнять две разные функции, в связи с чем существуют два их типа.

Первый — его можно назвать общим — создает чисто музыкальную общность как отдельного музыкального произведения (или его раздела), так и ряда произведений в пределах определенной стилистической сферы. Такие связи, обеспечивая композиционную целостность и создавая единство музыкального материала, не обязательно несут с собой идейно-художественную

общность сходных интонаций — они могут объединять и контрастирующие между собой темы, разделы формы. Один из примеров — Четвертая симфония Чайковского, в которой, как известно, существует общая мотивная основа (нисходящий тетракорд), заключенная во всех ее темах — темах совершенно разного образного характера, выполняющих самые различные драматургические функции. То же можно сказать и о связи главной и побочной партий сонаты *b*-*moll* Шопена². Ритмическая и линейная формула мотива  темы главной партии превращается в  побочной. Благодаря этому оказывается возможным непосредственное «соприкосновение» двух тем, столь противоположных по типу выразительности.

Второй вид — его можно назвать специальным, или драматургическим — создает не только единство материала, но и образные аналогии. Такова, например, связь между темами менуэта и финала в симфонии *g*-*moll* Моцарта. Этот род интонационных связей особенно важен. После предварительных замечаний можно перейти к основной — функциональной — классификации инто-

² См.: Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 337.

310

национных связей. Они способны объединять моменты в развитии музыкальной формы, выполняющие либо одинаковую функцию на разных ее уровнях (однофункциональные связи), либо, наоборот, разные функции на одном уровне (разнофункциональные).

К первому типу относится связь между добавочными тематическими импульсами ($\frac{i}{m}$) на уровне темы, части формы, формы в целом (например: второй элемент главной партии — темы связующей и побочной партий — эпизод в разработке).

Ко второму типу относится связь между неконтрастной главной партией в целом, побочной и (или) заключительной. Особенно явственно это отличие двух разновидностей выступает на уровне цикла. Между первой и второй его частями существует два вида связей. С одной стороны, вторая часть в целом как $\frac{\hat{i}}{m}$ на уровне цикла может корреспондировать с $\frac{\hat{i}}{m}$ на уровне экспозиции первой части — побочной партией. С другой стороны, если каждую часть рассматривать как самостоятельное произведение (что вполне правомерно), связь между собой всех первых тем и, соответственно, всех вторых тем во всех частях цикла следует отнести к разряду однофункциональных связей. Так, например, существует общедраматургическая связь между побочными партиями крайних частей симфонии *g*-*moll* Моцарта, аналогичная мотивная и драматургическая связь в Семнадцатой сонате Бетховена.

Особую роль играет третий вид связей (анализ которых в статьях А. Серова послужил мощным толчком для развития разбираемого метода), который можно назвать синтезирующим. Заключается он именно в том, что тема коды нециклического произведения или одна из финальных тем цикла, вбирая в себя интонации мелодических, гармонических и другого вида оборотов предыдущих разделов или частей цикла, является синтезом предшествующего — как интонационным, так и идейно-смысловым («тема радости» в финале Девятой). Все три функцио-

311

нальные разновидности интонационных связей вступают во взаимодействие, и одна из задач функционального анализа — «распутывать» эти связи и делать из этого определенные выводы.

Несколько примеров могут пояснить данное положение.

В сонате *b*-*moll* Шопена возникают однофункциональные связи на уровне частей цикла. Все первые темы воплощают единый круг идей сгущенно-драматического характера, при этом их объединяет единство сквозного развития, ведущего сначала к максимальной динамичности (вторая часть), а далее — к статической застылости (третья часть) и особого рода динамичности «со знаком минус» (четвертая часть).

Вторые темы связаны между собой единством образной сферы, но развитие светлой лирики направлено к ее иставанию и полному исчезновению. В парной драматургии сонаты ее два полюса объединены драматургическими интонационными связями, благодаря чему композиция первых трех частей состоит из сопоставления двух элементов *a* и *b* (*abab*; *aba*; *aba*), а в финале

остается лишь первый из них.

Однофункциональные связи на уровне цикла в целом обычно направлены от *m* на уровне экспозиции первой части к *m* на уровне цикла — ее лирическому центру. В Третьей сонате Скрябина первая тема побочной партии первой части (*Drammatico*) явно перекликается с начальным тезисом *Andante* и второй темой *Allegretto*. В последнем случае действует связь и на уровне частей цикла (обе темы — вторые).

Прекрасный пример однофункциональных драматургических интонационных связей на уровне частей цикла — соотношение начальных тем *Adagio* и финала в Пятнадцатой симфонии Шостаковича. Их объединяет мрачный, траурный колорит, достигаемый общностью выразительных средств — минором, низким регистром, плотной фактурой медных духовых, медленным темпом, тихим звучанием. Это одна из причин того, что вагнеровская тема столь органично «вписывается» в ткань симфонии. Можно сказать, что «реквием» в *Adagio* обуславливает появление в финале «темы судьбы» (из «Валькирии»). Конкретные мотивные связи при этом не играют почти никакой роли (пожалуй, трудно найти более убедитель-

312

ную иллюстрацию асафьевского понимания термина «интонация» и вытекающей из него трактовки понятия «интонационная связь»!).

Разнофункциональные связи представлены в «Крейцеровой сонате» Бетховена. Во вступлении у солирующей скрипки возникает задержание к терции лада (*d — cis*, такт 4). Ответная реплика фортепиано звучит в гармоническом мажоре, заключающем в себе минорный оттенок. Так возникают два интонационных момента: подчеркивание терции в мелодии и появление минорного колорита в гармонии. В побочной же партии из этих интонационных элементов вырастают опевание терций в мелодии и ответная реплика фортепиано, излагаемая в миноре. Оба эти момента вспоминаются при появлении эпизода «затишья» в коде *Allegro*, а далее — в заключительной партии финала ($2/4$). (Данный образец — также пример общих драматургических интонационных связей.)

В «Эгмонте» Бетховена начальная тема вступления корреспондирует с побочной партией и моментом перехода к коде. Вторая же тема вступления ведет к главной партии. Зеркальность тематизма здесь — хороший пример разнофункциональных связей на уровне двух разделов формы как таковых. Но в «Эгмонте» интонационные связи уже дорастают до тематических. Прием же тематической трансформации доводит идею разнофункциональных связей до логического предела — монотематизма («Прелюды» Листа). Из этого следует вывод: тематические связи возникают как результат «сгущения» интонационных связей; монотематизм же возникает из принципа тематической трансформации.

Интонационные связи выполняют свою скрепляющую роль не только в пределах одного сочинения — они способны объединить также ряд произведений одного жанра в творчестве одного и того же композитора и могут при этом дорасти до стилевого средства. Об этом пишет Л. Мазель, имея в виду лишь мотивно-интонационные связи³. Однако данный принцип может быть трактован много шире, если исходить из асафьевской теории интонации. Так, однофункциональные связи объединяют ряд мажорных сонат Бетховена (Вторую, Третью, Четвертую, Шестую). В них сходно соотношение двух тем экспозиции

³ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 408.

313

первой части в пределах каждой из сонат, а их главные партии близки друг другу в драматургически-интонационном отношении. В некоторых мазурках Шопена темы трио отличаются от начальных своим народным складом — они проще, ближе к жанровому прообразу; первые же темы, наоборот, тяготеют к поэмности, в них часто звучат речитативные интонации. Эти «междупусные связи» — действенное средство историко-стилистического анализа.

При изучении отдельных произведений учет перекрещивающихся связей всех видов — важное условие функционального анализа. Есть, однако, сочинения, в которых преобладает один их тип, что создает особенно замечательный эстетический эффект (это было продемонстрировано в двенадцатой главе — в анализах мазурки Шопена ор. 33 № 1 и второй части Пятого концерта Бетховена).

Принцип функционального подобия — одно из важнейших положений, сформулированных в данном исследовании. Наша музыкальная наука, весь наш музыкальный опыт сложились преимущественно на базе музыки классической эпохи в широком смысле слова. Но находимые в ней закономерности далеко не всегда способны объяснить многие явления как доклассических стилей (например, средневековья), так и постклассических (например, некоторых стилей XX века). Ведь при всей изменчивости частных, исторически обусловленных закономерностей музыки, существуют некие ее фундаментальные (функциональные) законы. Метод функционального подобия способен объяснять до- и постклассические явления, исходя из уже известных нам закономерностей классической эпохи (и в первую очередь, из стиля венских классиков). Отметим здесь лишь одно проявление данного принципа, типичное для конца XVII и первой половины XVIII века — периода, в течение которого происходили бурные процессы формирования классических композиционных норм. Так, старинное куплетное рондо (неконтрастное) в творчестве французских клавесинистов и особенно Баха можно трактовать как форму, функционально подобную простой фуге. То же можно сказать

314

и о староконцертной форме, основанной на чередовании ритурнеля (аналога рефрена) и интермедий⁴.

Эти три функционально подобные формы существовали в двух вариантах. В первом проведении главной темы связаны со сменой тональностей, последование которых образует замкнутый круг, во втором — они однотональны. Если фуга принадлежит к первому виду, то рондо Баха и французских клавесинистов — ко второму. Однако и в этой форме возможно тональное развитие рефрена, создающего, по мысли С. Скребкова, «модуляционное рондо»⁵. Тот же автор далее подтверждает идею подобия этих форм: «Первые части концертов Вивальди, Баха, Генделя в большинстве своем строятся в форме, которую можно назвать модуляционным рондо»⁶.

В XX веке происходит также ломка старых структурных норм, возникают черты еще лишь образующихся обобщенных композиционных форм. И роль функционального подобия в наши дни вновь становится весьма существенной.

Вполне возможно, что на наших глазах протекает процесс отбора структурных и функциональных норм, в результате которого будут отшлифованы новые специальные композиционные функции, новые формы.

Примечательно, что указанный процесс связан с такими же поисками гармонических средств. Невозможно представить подлинное музыкальное искусство как средство интонационного самовыражения без исторически отобранных ладовых форм организации. Современная «атональная» музыка, как это уже стало ясно, не является атональной в точном смысле этого негативного по смыслу термина. Существо ее гармонического строя — новые, выходящие за пределы мажора и минора ладовые системы. Эта идея нашла выражение в понятии «центральный элемент системы», выдвинутом Ю. Холоповым. Соотношение его с другими гармоническими образованиями функционально подобно классическому соотношению трезвучной тоники с другими, неустойчивыми аккордами тональности.

⁴ Об этом см.: Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа.

⁵ Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей, с. 146.

⁶ Там же, с. 179.

315

Теория Ю. Холопова ставит перед наукой вопрос: на каких объективных основаниях возникают многообразные центральные элементы в ряде стилей XX века, порывающих с классической тональной системой?

Один из путей решения этой проблемы — поиски связи между «новыми» центральными элементами, некоторыми типичными мелодическими и гармоническими ладовыми оборотами музыки прошлого (в основном XIX века) и возникающими формами усложненной тоники в новых видах мажоро-минора (типа «прометеева аккорда» Скрябина). Так, например, центральный элемент разобранный выше пьесы Веберна вытекает из одновременного звучания тонических

квинт тональностей тритонового соотношения. Последнее же играет существенную роль в новых формах звуковысотной организации музыки XX века. В одном из своих модусов оно тесно связано с открытым Б. Яворским принципом дважды-лада⁷ и было подготовлено развитием музыки XIX века. Один из конкретных «исторических эмбрионов» — тритоновая переключка тромбона и трубы в среднем эпизоде второй части «Шехеразады» Римского Корсакова. Сопряжение двух кварт в тритоновом соотношении — типичный (например, для Бартока и многих других композиторов XX века) комплекс $c — f — fis — h$ (или, по другой орфографии, $c — f — ges — ces$). Если же учесть мелодические очертания мотива-темы из «Шехеразады» в целом, звучащего на базе тритона $f — h$, то возникают два аккорда в тритоновом соотношении, звуковой состав которых в ином расположении включает в себе уменьшенное трезвучие и уменьшенную октаву от баса — например, $f — as — h — des — fes$ и $h — d — f — g — b$; они близки «уменьшенному октаккорду»⁸. Во всех аккордах этого рода уменьшенная октава — «застывшее», «бывшее» задержание, превратившееся в аккордовый звук (наподобие доминантсептаккорда с секстой). Элементы этих аккордов, особенно $f — des — fes$, — одна из примет гармонического языка многих стилей XX века.

Теория Ю. Холопова корреспондирует и с «системой полюсов» Стравинского⁹. Полюсы, по Стравинскому, центральный элемент, по Холопову — это понятия функционально подобные (хотя и действующие в иных условиях) понятию тоники в классической гармонии. Их функция — служить управляющим центром логически-смысловой системы звуковысотной организации. Поэтому серия в додекафонной системе не может быть уподоблена ни «полюсу», ни центральному элементу, ни тонике. Она организует звуковысотную координату на основе иного принципа, не связанного с принципом централизации.

⁷ См. об этом: Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи, вып. 2. М., - 1931; Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 2 (очерк И. Рыжкина «Теория ладового ритма»); Цуккерман В. О музыкальной речи Римского-Корсакова (см.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды, вып. 2. М., 1975, с. 203—204).

⁸ См.: Горковенко А. Уменьшенный октаккорд. — «Советская музыка», 1968, № 5.

⁹ См.: Дьячкова Л. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов). — В кн.: И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973.

316

Возвращаясь к первому разделу первой главы исследования, можно вновь утверждать, что функция как принцип связи может быть реализована различными способами, посредством самых разных структурных модусов, внутренняя организация которых зависит от историко-стилистических условий, от форм музыкального мышления.

В своих дальнейших исследованиях по гармонии Ю. Холопов¹⁰ находит в тех стилях современной музыки, анализ которых уже невозможен в рамках традиционной науки, и новые формы существования классических норм, и принципиально новые закономерности, вырастающие, однако, из того же корня, что и уже изученные нами.

Сформулированный в данном исследовании принцип функционального подобия способен объяснить многие явления современной музыки, выходящие за пределы классических норм в широком смысле этого слова. О том, что краткие мотивы могут выполнять функцию темы, а принцип рассредоточенного тематизма получает в ряде стилей XX века особое значение, было сказано в четвертой главе. Аналогичные моменты возникают и в других сферах формообразования.

* * *

Принцип совмещения функций, как постоянных, так и подвижных, — одно из проявлений более общих художественных законов, сформулированных Л. Мазелем. Один из них гласит: «...Важные художественные средства, ответственные композиционные „решения“ обычно служат достижению не какого-либо одного эффекта, а одновременно нескольких, то есть несут несколько функций»¹¹. Другой заключается в следующем: «...Существенный художественный результат, важный выразительный эффект обычно достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких средств (часто даже всех возможных в

¹⁰ Имеются в виду работы Ю. Холопова: «Современные черты гармонии Прокофьева» (М., 1967); «Очерки современной

гармонии» (М., 1974); «Об общих логических принципах современной гармонии» (сб. «Музыка и современность», вып. 8. М., 1974).

¹¹ Мазель Л. Эстетика и анализ. — «Советская музыка», 1966, № 12, с. 25—26.

317

данных условиях), направленных к той же цели»¹².

Принцип совмещения композиционных функций одновременно удовлетворяет обоим законам. Его действие, с одной стороны, разумеется, осуществляет первый из них, что ясно из простого совпадения понятий. Но, с другой стороны, общий итог его действия — форма второго плана, соотношение общих и местных функций, композиционные отклонения, модуляция и эллипсис — результат одновременного действия по меньшей мере двух различных композиционных функций.

Кроме того, анализируемый принцип согласуется и с другой парой принципов — с «парадоксальной противоречивостью» и «естественностью»¹³. Совмещение, казалось бы, несовместимых, противоположных по направленности функций (скажем, предькта и репризы) приводит к той «высшей естественности», к той художественной иллюзии «единственно возможного» решения, которое создается, например, в прелюдии Шопена № 21. Совмещение репризы с разработкой в первой части Шестой симфонии Чайковского — одно из высших достижений музыкальной гениальности.

Но разобранные в данной книге композиционные принципы — лишь одна из форм проявления закономерностей, общих и для других выразительных средств музыки. Например, переменность ладогармонических функций — одна из форм подвижного совмещения функций как общего принципа; ладогармоническая бифункциональность — частный случай их постоянного совмещения.

В принципе совмещения и подвижности функций проявляются общие законы художественного воздействия. При этом и совмещение, и подвижность функций, в свою очередь, — две стороны единого принципа. О том, что конкретные виды подвижности — итог особого типа совмещения функций, было сказано в первой главе. Но само совмещение функций можно рассматривать как результат их надвижения, как своего рода первое и коренное следствие их принципиальной подвижности.

Движение же функций на уровне формы как данности превращается в процесс движения принципов орга-

¹² Мазель Л. Эстетика и анализ, с. 25,

¹³ Там же, с. 28,

318

низации самой композиционной формы. Он содействует передаче развития жизненных процессов посредством и тематического, и композиционного сквозного развития. Последнее же, несомненно, способно воплотить более мощные и глубокие процессы развития не только отдельных явлений действительности, но и руководящих ими закономерностей. Ведь каждая из существующих композиционных форм тяготеет как к тому или иному типу тем, так и к определенным видам их взаимодействия. В процессе развития музыкального произведения отношение автора к тематическому материалу в силу идейного замысла может меняться. Спокойная повествовательность в Allegretto из Десятой симфонии Шостаковича (напомним анализ в двенадцатой главе) стимулирует использование форм рондо, а возникающая далее существенная драматизация переводит творческую фантазию композитора на сонатный путь развития.

Спокойно-идиллическое состояние Ромео и Джульетты в начале трагедии Шекспира, передаваемое в экспозиции увертюры-фантазии Чайковского посредством замкнутой прогрессирующей трехчастной формы (тема побочной партии), сменяется по ходу движения сюжета драматическим состоянием, что обуславливает переход от замкнутой формы к разработочности сонатного типа. Во всех приведенных нами анализах композиционные отклонения, модуляция и эллипсис связаны со сменой композиционного принципа, отражающего развитие содержания.

Смена же принципа связана со сменой психологических установок. На начальных этапах композиционного становления в нашем сознании возникает представление о той или иной возможной его форме (чему способствует наш предшествующий музыкальный опыт).

Последующие этапы, как правило, его закрепляют. Но при переходе композиционного развития на новый путь начальная установка не может далее сохраняться и возникает новая. Нетрудно убедиться в том, что описанный процесс на уровне формы (как целого) функционально подобен аналогичному процессу на уровне темы (в тех случаях, когда «предсказание» в звучании тематического ядра не сбывается на дальнейших этапах внутритематического развития). Таким образом, понятие

319

и термин «смена начальной установки» могут быть приняты как наиболее обобщенные.

Понятие «смена установок» в области гармонии использовал В. Медушевский. Он пишет: «...Сущность модуляции состоит в смене установок, с позиции которых воспринимаются явления»¹⁴. Хотя речь здесь идет о модуляции в сфере гармонии, сформулированное понятие вполне применимо и к композиционным процессам. В. Медушевский говорит также о композиционном тяготении: «Тяготение — порождение установки... Слушая ядро или тему, мы их непрерывно осмысливаем с позиций прежних знаний — конструктивных и выразительных. Эти старые знания, привлекаемые для оценки темы, и составляют сущность образно-тематической установки. Естественно, что установка, возникнув при звучании ядра или темы, направлена не только „назад“, к осмыслению прозвучавшего, но и „вперед“»¹⁵.

Разумеется, существует отличие между применением понятия «установка» к гармоническим и композиционным процессам. В первом случае оно носит бесспорный характер, во втором — в значительной мере условный. Но это и объясняет причину того, что термин «модуляция» (имеющий и более общее значение) был использован в учении о гармонии уже давно, между тем как в учение о форме он проник значительно позже.

То же касается и понятия переменности функций. Мысль Ю. Тюлина, существо самого принципа переменности гармонических функций могут быть «перетранспонированы» в учение о композиционной форме. «Переменность функций — это отражение в музыкальном материале одного из основных законов психологии переменности нашего восприятия. Оценка воспринимаемых явлений, в частности аккордов, все время изменяется в зависимости от создающегося контекста: в процессе музыкального развития (гармонического движения) все время происходит переоценка предыдущего по отношению к последующему»¹⁶. В другом месте Ю. Тюлин пишет: «Двойственность психологических (по нашей терми-

¹⁴ Медушевский В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя (диссертация; рукопись, 1970, с. 247).

¹⁵ Там же, с. 216.

¹⁶ Тюлин Ю. Учение о гармонии. М., 1966, с. 172.

320

нологии — общих логических. — В. Б.) функций тематического материала аналогична совмещению основных и переменных функций в гармонии. Аналогия эта объясняется общим законом нашего восприятия, оценивающего явления в единстве с его разных сторон»¹⁷.

Поэтому разобранные в данном исследовании композиционные принципы — лишь одна из форм проявления закономерностей, общих и для других выразительных средств музыки.

* * *

В учении о музыкальной форме давно уже закрепилось понятие «смешанные формы», теория которых разработана Л. Мазелем и В. Цуккерманом.

Вводимые в данной книге определения не изменяют общепринятых названий и не противоречат понятию и термину «смешанные формы», они свидетельствуют лишь о результате движения формы. Метод анализа, предложенный Л. Мазелем (в статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена») и В. Цуккерманом (в статье «Динамический принцип в музыкальной форме»), основан на раскрытии существа формообразующих процессов. Само определение типичной «новой одночастной формы» включает в себе указания на ускорение темпа развития к концу произведения, на трансформацию образов, на переход от расчлененного изложения законченных по структуре тематических разделов к их слиянию.

Установленная нами классификация типов совмещения функций, не противореча учению о смешанных и свободных формах, в то же время не совпадает с принятой в нем классификацией — она шире, поскольку включает явления и не связанные с понятием «смешанные формы». Но и тогда, когда обе классификации охватывают сходные явления, в терминах теории смешанных форм не говорится о композиционной подвижности и трех ее видах. Кроме того, понятие композиционной модуляции объединяет в одну группу явления, которые и относятся к смешанным формам, и не имеют к ним никакого отношения, как, например, «прогрессирующая трехчастная» и другие.

¹⁷ См.: «Музыкальная форма» под ред. Ю. Тюлина, с. 252.

321

Понятие «контрастно-составная форма», введенное Вл. Протопоповым, во многих случаях дает возможность отказаться от термина «смешанные формы». Но и здесь теория переменности функций формы оказывается полезной, так как помогает установить генезис некоторых видов контрастно-составной формы. Пары понятий «основная — добавочная» и «общая — местная» функции объясняют и другие стороны учения о смешанных формах, например, сочетание сонатной и вариационной форм. Об одном из произведений, основанном на этом принципе, — «Исламее» Балакирева — Л. Мазель пишет: «Это вариации на две темы, исполняющие одновременно функции двух основных тем сонатной формы»¹⁸.

Таким образом, учение о смешанных формах фактически опиралось на принципы переменности и совмещения функций. Поэтому можно провести условную классификацию смешанных форм, разделив их на две группы — на постоянно и подвижно совмещенные. К первой следует отнести те виды смешанных форм, которые возникли в результате сочетания общих и местных функций. Ко второй — те виды смешанных форм, которые возникли в результате композиционных отклонений, модуляции и эллипсиса. Разумеется, отдельные музыкальные произведения могут одновременно удовлетворять обоим принципам классификации.

В категорию свободных форм входят, кроме смешанных, собственно свободные, иначе говоря, индивидуализированные формы. В них, подобно фантазии с-moll Моцарта, обычно также происходят процессы модуляций, отклонения, эллипсиса, которыми руководит отвечающий конкретному индивидуальному замыслу композиционный план, не укладывающийся в регламентированные, исторически отобранные нормы специальных композиционных функций.

* * *

Принципы постоянного совмещения функций распространяются как на музыкальную драматургию, так и на композиционный ритм. В музыкальном произведении и драматургия, и ритм, действуя на разных уровнях, спо-

¹⁸ Мазель Л. Строение музыкальных произведений, с. 424.

322

собны создавать различные сочетания своих элементов и компонентов (например, при нечетном репризном ритме сонатной формы ее экспозиция и реприза могут осуществлять принципы других ритмов и т. д.). Но, кроме того, помимо основных видов драматургии и их сочетания возможно наложение на эту разветвленную многоуровневую «сетку» линий, возникающих в результате действия драматургических соотношений между отдельными моментами времени, тематическими образованиями, сменами типов фактуры, ритма и т. д.

В анализе прелюдии Шопена № 6 (см. в двенадцатой главе) помимо совместного действия монодраматургии и парной драматургии обнаружено находящееся как бы на дальнем плане драматургической перспективы соотношение двух моментов (парная драматургия) и трех других моментов времени (триадная драматургия). Возможность сосуществования разных видов драматургии не только на разных уровнях формообразования, но и в сопряжении моментов времени разных этапов (независимо от уровней) создает многослойную сеть соотношений, которая действует в драматургическом пространстве, обладающем своей перспективой — с ближними и дальними планами. Понятие «драматургическая перспектива» метафорично. Однако

не подлежит сомнению, что оно основано на реальных психологических предпосылках¹⁹ и поэтому допускает научное истолкование.

Сопряжение моментов времени дальнего плана создает некое подобие драматургического ритма, но не всегда способно, однако, повлиять на композиционный ритм. Последний откликается преимущественно на драматургию основного, «ближнего» плана. Ведь драматургия и ритм формы — перекрещивающиеся понятия. Ритм формы основан в первую очередь на соотношении композиционных единиц, грани которых определяются прежде всего действием тематизма. Драматургические же элементы определяются, как было отмечено во второй главе, не только темами, но и другими моментами времени.

Кроме того, ритм отдельных выразительных средств далеко не всегда имеет заметное драматургическое значение (например, излюбленная Чайковским «четная» пе-

¹⁹ См.: Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия, с. 86—185.

323

реклика струнных и деревянных духовых). Поэтому связь между драматургией и композиционным ритмом образуется в основном лишь во взаимодействии наиболее значительных, первоплановых моментов времени, связанных с общей композицией произведения. Совместное действие ритма и драматургии и каждого из них в отдельности создает бесчисленные комбинации, среди которых помимо тех, которые определяются типовыми нормами (сформулированными во второй и третьей главах), возникает множество нерегламентированных, индивидуализированных комбинаций, создаваемых только для данного произведения.

Наконец, к обоим разбираемым понятиям применимы закономерности подвижного совмещения функций — отклонения, модуляции и эллипсиса. О драматургической модуляции было сказано в четвертой главе. Композиционный эллипсис так или иначе связан с драматургическим.

Распространение кардинального принципа постоянного и подвижного совмещения функций на область драматургии и ритма формы расширяет зону его действия. Поэтому его исследование и при определении формы, и при ее разборе как на чисто технологическом, так и на уровне целостного анализа всегда приводит к существенно важным выводам.

Но самое главное значение метода анализа на основе всех этих принципов заключается не в номенклатурной сфере, а в возможности углубить наше понимание формы как процесса, отражающего развитие содержания музыкального произведения.

В самом широком плане принцип подвижности формообразующих функций всех видов драматургии и композиционного ритма отвечает тем сторонам действительности, которые возникают тогда, когда в процессе развития какого-либо явления меняются условия его существования, меняются обстоятельства, определяющие его связь с другими явлениями или же возникают моменты одновременного действия разных, порою даже противоречивых тенденций.

Но каковы бы ни были познанные результаты движения формы, самое главное заключается в обнаружении самого процесса движения, в сменах внутреннего напря-

324

жения формы, степеней ее плотности, в диалектике борьбы центробежных и центростремительных сил.

Анализ музыкальных произведений с этих позиций позволяет раскрыть процессуальность их формы более глубоко, увидеть не только форму как процесс, но и процесс движения внутри композиционной формы, что отражает диалектику содержания музыки. Наконец, предлагаемый метод функционального анализа ведет к выяснению самого ценного при изучении формы каждого конкретного произведения — ее индивидуальной неповторимости.

В предисловии было сказано, что в свете учения Асафьева об интонации тезис, запечатленный в названии его книги, может быть сформулирован несколько иначе: музыкальная форма как интонационный процесс. Детальная расшифровка самого понятия «интонация» подводит нас к святой святынь науки о музыке — к проблеме ее тонко дифференцированных связей с жизнью. Хотя такие связи и очевидны, они вместе с тем отнюдь не являются прямолинейными. «Искусство относится к жизни, как вино к винограду, — сказал один из мыслителей, и он был совершенно прав, указывая этим на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх

этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится»²⁰.

Развивая эту идею, С. Раппопорт пишет: «Искусство обладает... замечательной способностью сложного превращения чувств. Самые горестные, тяжкие, резко отрицательные... эмоции, будучи переплавлены в произведении искусства, оказывают положительное эмоциональное воздействие, доставляют особое, эстетическое наслаждение...»²¹.

Однако переплав эмоций в инструментальной музыке специфичен ввиду непредметности ее образного строя, в котором жизненный прототип, породивший определенную систему интонаций, не может быть точно назван. Мир музыкальных интонаций есть свой собственный мир, выросший, конечно, на почве реально существующего человеческого сознания. И поскольку сознание есть отражение действительности, постольку мир музыки есть

²⁰ Выготский Л. Психология искусства, с. 309.

²¹ Раппопорт С. Искусство и эмоции. М., 1968, с. 4.

325

двойное отражение объективного мира. На уровне музыкально-интонационной «плоти» «свертываются» все более глубокие, предшествующие ей уровни. В этом и заключается значение и ценность музыки (как и любого другого искусства), а сохранение двойной связи с действительностью — один из законов ее исторического развития.

Явлениям психической жизни сопутствуют движение эмоций, мысли, волевых актов. Переплавляясь в музыкальную интонацию, они сливаются в одно органическое целое. В этом проявляется одна из особенностей искусства. В нем эмоция должна стать мыслью. «Голая» эмоция — сырой материал. Без материала, конечно, нет и предмета, но лишь организованный материал способен воплотить в предмете истину²². Но мысль в музыке может быть воплощена только в эмоциональном преломлении. Поэтому результат переплава образует нерасторжимое единство интонационной эмоции-мысли; «...мышление и чувствование композитора становятся интонацией...» — писал Б. Асафьев²³.

Итак, в музыкальной интонации заключено не собственное содержание породившей ее жизненной реалии -жизненной эмоции-мысли, — а ее переплав, создающий особое качество, не существующее вне музыки. Поэтому и в музыкальной теме, музыкальном произведении заключено не собственное содержание породивших их душевных движений творческой личности (в свою очередь являющихся отражением реальной действительности), а их переплав, создающий тоже особое качество, не существующее вне музыки. Это относится и к ее программной сфере, ибо художественная идея произведения всегда шире его программы, да и запечатленный в словесном тексте образ тоже есть результат литературного «переплава» жизненной реалии. Это «особое качество» включает в себе единство противоположностей двух рядов-процессов — общежизненного и имманентно-музыкального. Музыкальный ряд-процесс, отражая в себе содержание жизненного ряда-процесса, одновременно и противоположен ему, и извлекает скрытые в нем возможности превращения в эстетически прекрасный феномен.

²² Организация материала (эмоционального «ряда») — это подчинение его принципам логического музыкального мышления. ²³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с 264.

326

Здесь уместно вспомнить известную мысль Аристотеля: «...Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»²⁴.

Идея, высказанная еще в античности, развита в книге Л. Выготского: «Мы видели из всех предыдущих исследований, что всякое художественное произведение... включает в себе непременно аффективное противоречие, вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению». И далее: «Мы можем поставить вопрос гораздо шире и говорить не только о лирической эмоции, но во всяком художественном произведении различать эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой... Мы едва ли ошибемся, если скажем, что они находятся в постоянном антагонизме, что они направлены в противоположные стороны и что... закон эстетической реакции один: она включает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке,

как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение. Вот этот процесс мы и хотели бы назвать словом катарсис. Мы могли бы показать то, что художник всегда формой преодолевает свое содержание...»²⁵

Но если в литературе и драме (а Л. Выготский имеет в виду, в первую очередь, именно эти искусства) содержание (хотя бы как схему сюжета) и можно противопоставить форме («форма преодолевает содержание»), то в музыке обе эти категории слиты воедино. Поэтому в музыке форма есть уже преодоленное, переплавленное, катартически очищенное содержание, если под этим словом в данном случае иметь в виду жизненный рад-процесс.

Содержание музыки заключено в самом движении ее формы — оно является ее внутренней сущностью. Содер-

²⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика), с. 56.

²⁵ Выготский Л. Психология искусства, с. 270, 272.

327

жание и форма — две стороны единого феномена²⁶. «Содержание не вливается в музыку как вино в бокалы различных форм, а слито с интонациями как звуко-образный смысл», — писал Асафьев²⁷.

Углубление во внутреннюю сущность непрестанно текущего процесса интонационного развития ведет к постижению и художественной идеи произведения, и ее жизненного прообраза.

Изложенная система двойного отражения относится к музыке как «искусству переживания». Усиление в XX веке роли музыки как «искусства изображения» (например, в творчестве Стравинского, где «субъективный трагизм переживания вытесняется объективным трагизмом изображения»²⁸), или такого ее модуса, при котором «искусство становится таким же объектом для художника, как окружающий мир»²⁹, в принципе не меняет сформулированных выше положений. Возникает лишь еще один этап отражения, и музыка становится уже не двойным, а тройным отражением. Но этим «закон переплава» не отменяется!

* * *

Так что же такое музыкальная форма как художественный феномен? Для ответа на этот вопрос, вспомним два наших определения: форма — проекция художественной идеи на интонационную «плоть» и форма — измерение времени посредством интонационных сопряжений. В них отражены два аспекта понимания формы — с точки зрения ее драматургии (первая формулировка) и композиции (вторая формулировка). Они не противоречат, но дополняют друг друга, представляя собой как бы два конца единой цепи. Соединяя их, мы приходим к следующей формулировке. Музыкальная форма — это функционально подвижный процесс интонационного воплощения определенной художественной идеи. Процесс этот возникает в результате переплава отраженных в сознании творящей личности жизненных реалий и создает организованную систему внутренне сопряженных моментов времени.

²⁶ Это, конечно, не препятствует изучению каждой из сторон как самостоятельной, исторически развивающейся категории.

²⁷ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 275.

²⁸ См.: Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. — В кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы, с. 385.

²⁹ См.: Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского. — Там же, с. 281.

328

Слова поэта дополняют сказанное:

Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

Найти закономерно прекрасное в потоке жизни, сотканной, казалось бы, из случайностей, — одна из сверхзадач всех видов искусства, в том числе и музыки.

Поэтому стрелка компаса, направляющая наши искания красоты содержательной

музыкальной формы, указывает на их венец — обнаружение той скрытой музыки жизни, которая служит основой основ всей богатейшей, многослойной жизни музыки.

[329]

СОДЕРЖАНИЕ

От автора..... 3

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

<i>Глава первая.</i> Функциональные основы музыкальной композиции.....	13
Функция и структура.....	13
Движение функций.....	19
Виды функций.....	25
Принципы уподобления и обновления. Система функционально-композиционных уровней.....	31
Три основные функции в действии.....	35
Совмещение функций.....	43
Процесс формообразования в целом.....	49
<i>Глава вторая.</i> Функциональные основы музыкальной драматургии.....	56
Экспрессивно-драматургические функции.....	56
Классификация типов драматургии.....	58
Формы драматургического развития.....	65
Связь драматургических и композиционных функций и их единство.....	71
<i>Глава третья.</i> Ритм музыкальной формы.....	78
Общие принципы.....	78
Двухкомпонентный (четный) композиционный ритм.....	81
Трехкомпонентный репризный (нечетный) композиционный ритм.....	84
Трехкомпонентный безрепризный (триадный) композиционный ритм.....	89
Многокомпонентный (множественный, «сюитный») композиционный ритм.....	95
Однокомпонентный композиционный ритм (моноритм).....	97
Связь и взаимодействие видов композиционного ритма.....	100
Ритм отдельных выразительных средств. Эстетическая функция композиционного ритма.....	105
<i>Глава четвертая.</i> Процесс темообразования.....	107
Музыкальная тема. Общие принципы.....	107
Композиционные процессы в теме.....	112

330

Тематическое ядро.....	116
Драматургические процессы в теме.....	121
Сложная составная тема. Тематический комплекс.....	124
Особые формы тематизма.....	128

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

<i>Глава пятая.</i> Общие композиционные функции.....	139
Общие композиционные функции темы.....	139
Общие композиционные функции репризы.....	144
Общие композиционные функции вступления.....	149
Общие композиционные функции коды.....	151
<i>Глава шестая.</i> Специальные композиционные функции.....	153
Период и простые формы.....	153
Сложная трехчастная форма.....	157
Рондо.....	161
Сонатная форма.....	164
Рондо-соната.....	178
Вариационная и вариантная формы.....	179
Циклические формы.....	181
Исторический генезис специальных композиционных функций.....	182
<i>Глава седьмая.</i> Постоянное совмещение функций.....	185
Классификация.....	185
Основная и добавочная функции.....	187
Общие и местные функции.....	195
<i>Глава восьмая.</i> Подвижное совмещение функций: композиционное отклонение.....	204
Композиционное отклонение в пределах периода.....	204
Композиционное отклонение в формах, превышающих период.....	211
Общий принцип композиционного отклонения.....	217

Глава девятая. Подвижное совмещение функций: композиционная модуляция	217
Восходящая композиционная модуляция.....	217
Нисходящая композиционная модуляция.....	223
Композиционная модуляция в пределах одной и той же формы	226
Структурные результаты композиционной модуляции	227
Глава десятая. Подвижное совмещение функций: композиционный эллипсис.....	230
Композиционный эллипсис в нециклических формах	230
Композиционный эллипсис в контрастно-составной форме.....	232
Композиционный эллипсис в финале цикла.....	236
Сочетание композиционной модуляции и композиционного эллипсиса.....	239
Структурные результаты композиционного эллипсиса	242

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

Глава одиннадцатая. К методологии функционального анализа	244
Глава двенадцатая. Аналитические этюды.....	259
Первая группа. (Бетховен. Экспозиция первой части «Героической симфонии» — 259. Дебюсси. «Отражения в воде» — 263. Дебюсси. «Шаги на снегу» — 265. Чайков-	

3
3
1

ский. Реприза первой части Шестой симфонии — 267. Шостакович. Первая часть Седьмой симфонии — 269.) ..259	
Вторая группа. (Бетховен. Вторая часть Пятого концерта для фортепиано с оркестром — 270. Шопен. Мазурка ор. 33 № 1 — 275. Шопен. Этюд ор. 25 № 7 — 278. Шопен. Шестая прелюдия — 279. Шостакович. Третья часть Десятой симфонии — 288. Веберн. Пять пьес для струнного квартета ор. 5. Четвертая пьеса — 295.)270	
Заключение.....	309

Б72

Бобровский В. П.

Функциональные основы музыкальной формы. М., «Музыка», 1977. 332 с., с нот.

Исследование представляет собой расширенный и переработанный вариант книги «О переменности функций музыкальной формы» (М., 1970), основанной, в свою очередь, на развитии учения Б. Асафьева о процессуальности музыкальной формы. Автор, исходя из ведущих асафьевских положений, предлагает свою концепцию содержательной музыкальной формы как многоуровневой функционально-подвижной системы. Книга адресована музыкантам-специалистам и учащимся музыкальных учебных заведений.

ИБ № 1445

ВИКТОР ПЕТРОВИЧ БОБРОВСКИЙ

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Исследование

Редактор *Л. Левин*

Художник *А. Бобров*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Техн. редактор *И. Левитас*

Корректор *Г. Мартемьянова*

Подписано к печати 13/ХП—77 г. Формат бумаги 84X108 ¹/₃₂ Печ. л. 10,5 (Усл. п. л. 17,6) Уч.-изд. л. 17,7

Тираж 3000 экз.

Изд. № 9748 Зак. 2473

Цена 1 р. 30 к., на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома

при Государственном комитете Совета Министров СССР

по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Готовятся к изданию:

Васина-Гросман В. А.

МУЗЫКА И ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО

В трех частях. Ч. II. Интонация.

Ч. III. Композиция

Исследование

• ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РИТМА

Сборник статей Составитель В. Н. Холопова

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД ИСТОРИЕЙ МУЗЫКИ

Сборник статей Составители Ю. Евдокимова, В. Задерацкий, Т. Ливанова

Вышедшие из печати издания поступают в магазины, распространяющие музыкальную литературу

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»