

Л. А. МАЗЕЛЬ, В. А. ЦУККЕРМАН

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКИ
И МЕТОДИКА АНАЛИЗА
МАЛЫХ ФОРМ

*Рекомендовано Управлением кадров и учебных
заведений Министерства культуры СССР
в качестве учебника специального курса
для музыкальных вузов*

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА

Москва 1967

ОТ АВТОРОВ

Предлагаемая первая часть учебника по специальному курсу анализа музыкальных произведений обладает рядом особенностей, вытекающих из профиля курса. Как известно, в его задачи входит не только изучение музыкальных форм и их элементов, но и развитие навыков целостного (комплексного) анализа музыкальных произведений, раскрывающего их содержание в единстве с формой. Ясно выраженный акцент на этой последней задаче отличает учебник от обстоятельных работ по композиции и музыкальной форме А. Б. Маркса, Римана, Праута, Лейхтентритта и других зарубежных авторов. От учебников же по анализу, написанных советскими авторами, настоящий учебник отличается прежде всего тем, что он предназначен для с п е ц и а л ь н о г о (а не общего) консерваторского курса, читаемого студентам музыковедческих и композиторских отделений и предполагающего предварительное знакомство с предметом в объеме курса музыкального училища.

Не случайно данный том ограничивается в смысле изучения самих форм лишь наименьшей из них — периодом: при комплексном анализе необходимо учитывать взаимодействие различных сторон и элементов музыки (мелодии, ритма, гармонии, тембра, фактуры, динамики, масштабно-тематических структур и других); поэтому их природе, закономерностям, их музыкально-выразительным и формообразовательным возможностям в учебнике уделяется большое внимание. К тому же музыкальным формам посвящена обширная литература, тогда как специального руководства, рассматривающего под необходимым для комплексного анализа углом зрения многочисленные стороны и элементы музыки, до сих пор не было.

Разумеется, закономерности крупных и малых форм, а также закономерности музыкального целого и какой-либо его части во многом различны. Но в то же время даже развитая м у з ы к а л ь н а я т е м а обладает чертами относительно законченного художественного организма и, следовательно, «чудо воздействия» музыки проявляется, собственно говоря, уже на этом уровне. А раз так, то и метод анализа музыки, то есть научного раскрытия этого воздействия, может быть выявлен — если и не вполне, то все же в достаточно существенных своих чер-

тах — также и на примерах анализа небольших произведений или отдельных тем.

Сказанным и определяется характер этой части учебника. Сначала в ней излагаются общие методологические основы анализа, далее — учение о выразительной и формообразующей роли отдельных сторон музыки, затем — теория и история простейшей музыкальной формы (периода); (Наконец, обширная последняя глава содержит примеры комплексного анализа, предваряемые методическими разъяснениями.

Примеры эти задуманы как развернутая демонстрация на различном материале метода и техники детального комплексного анализа музыки. При этом отнюдь не предполагается, что от студента можно требовать работ, столь же подробных и углубленных. Назначение этой серии аналитических этюдов состоит скорее в том, чтобы показать студенту и педагогу, ведущему курс, разнообразие возможностей в этой области и тем самым активизировать их музыкально-аналитическое воображение и способности.

Другие главы тоже содержат, как правило, больше материала, чем должно и может быть пройдено в курсе. Это представляет педагогу достаточно широкий выбор, позволяет ему варьировать содержание курса в зависимости от состава группы. Часть материала педагог может не включать в лекции, а предлагать студентам для самостоятельного изучения — как обязательного, так и факультативного. Усвоение содержания учебника несомненно потребует от студента (а кое в чем и от педагога, ведущего курс) преодоления

известных трудностей. Однако это неизбежно, поскольку учебник призван способствовать повышению уровня преподавания данной дисциплины, которое в настоящее время во многих случаях еще не вполне удовлетворяет соответствующим требованиям.

Как и всякий учебник по специальному курсу, эта работа содержит элемент научного исследования, который, однако, в неодинаковой степени проявляется в различных главах книги. Например, глава VII («Масштабно-тематические структуры») почти целиком основана на исследованиях авторов и излагает положения, ранее в столь развернутом виде в печати не опубликованные, но освещающие существенные, по мнению авторов, музыкальные закономерности (эта глава основана на материалах неопубликованной рукописи В. Цуккермана «Принципы масштабного развития в музыке» и докторской диссертации Л. Мазеля «Основной принцип структуры гомофонной темы»). Наоборот, в главе V собственно исследовательский характер выражен в меньшей степени.

В целом, хотя в книге использованы различные источники (учебники музыкальной формы, труды Б. В. Асафьева и другие), авторы все же в гораздо большей мере опирались на собственные наблюдения и выводы, касающиеся различных сторон музыки и метода ее анализа.

Главы I, II, V и VII написаны, в основном, Л. Мазелем. Главы III, IV, VI, VIII и IX — В. Цуккерманом. Однако в работе над каждой главой участвовали оба автора, и это нередко выражалось также и в том, что какой-либо параграф внутри главы (не говоря уж о более мелких частях) излагался не основным ее автором. Так, параграф 7 главы II написан

<стр. 5>
В. Цуккерманом. Наоборот, параграфы 7, 8 главы III, параграф 7 главы VI, параграф 1 главы VIII и анализ побочной партии из Moderato 5-й симфонии Шостаковича в главе IX изложены Л. Мазелем.

В I и II главах Л. Мазелем частично использован материал и текст его прежних работ («О мелодии», «Строение музыкальных произведений»).

По мере написания учебника его главы обсуждались на заседаниях кафедры теории музыки Московской консерватории. Особенно активно участвовали в обсуждениях профессора В. В. Протопопов и С. С. Скребков, а также доценты В. П. Бобровский и Т. Ф. Мюллер. Ряд советов дал профессор Ленинградской консерватории Ю. Н. Тюлин, рецензировавший учебник. Анализы народных песен, содержащиеся в главе IX, обсуждались также на совместном заседании теоретической и фольклорной групп музыковедческой комиссии Московского союза композиторов, где имели место, в частности, обстоятельные выступления доктора искусствоведения А. В. Рудневой, кандидата искусствоведения Т. В. Поповой и Л. В. Кулаковского. Авторы выражают глубокую признательность всем названным здесь, равно как и другим коллегам, высказавшим свои соображения по учебнику. Авторы приносят также благодарность педагогам Московской консерватории Ю. А. Фортунатову и Ю. Н. Холопову за указание ряда примеров. Наконец, авторы будут признательны всем, кто в дальнейшем пришлет свои замечания по учебнику в издательство.

<стр. 7>

ГЛАВА I (Вводная)

Общие основы курса

§ 1. Курс анализа, его задачи, преемственные связи и характер

Курс анализа музыкальных произведений излагает науку о строении музыкальных произведений в его (строения) связях с содержанием музыки; он учит применять данные этой науки (дополняемые сведениями из других дисциплин) к целостному анализу музыкальных произведений.

Само понятие «анализ» трактуется здесь лишь отчасти в том первоначальном и специальном смысле, в котором оно означает разделение, расчленение, разложение на составные элементы (от греческого *analysis* — разделение). Это понятие применено здесь, главным образом, в том более общем значении, в котором оно близко соприкасается с представлением об углубленном изучении, тщательном логическом рассмотрении, исследовании какого-либо явления. Имеется, таким образом, в виду отличие теоретического изучения музыкального произведения от его сочинения, исполнения и непосредственного восприятия, но отнюдь не противопоставление (внутри теоретического изучения) аналитического подхода синтетическому, — противопоставление расчленения на части и элементы целостному охвату явления.

Оба эти подхода должны быть двумя сторонами единого метода, представляя необходимые этапы процесса научного познания: как известно, познание идет от непосредственного, еще недифференцированного, целостного восприятия явления к изучению его составных элементов и затем снова к целостному — синтетическому — охвату явления на более высокой основе.

Само собой разумеется также, что теоретическое изучение музыкального произведения бесплодно, если оно ведется в отрыве от данных и закономерностей непосредственного восприятия музыки, от условий ее сочинения и исполнения,

<стр. 8>

в отрыве от задач музыкальной практики — задач дальнейшего развития музыкальной культуры.

Современный курс анализа музыкальных произведений преемственно связан прежде всего с курсом м у з ы к а л ь н ы х ф о р м, который изучался в консерваториях до революции. Студенты исполнительских специальностей проходили этот курс теоретически (аналитически), студенты же теоретико-композиторской специальности — главным образом практически, т. е. сочиняя музыкальные произведения в различных формах. Таким образом, курс форм выполнял также функции нынешнего курса сочинения.

После революции сочинение выделено в самостоятельную дисциплину и в связи с этим задачи курса анализа расширились в другом направлении: помимо основательного знания музыкальных форм, курс должен, как упомянуто, дать некоторые навыки более полного, многостороннего, комплексного или, как чаще всего говорят, ц е л о с т н о г о анализа музыкального произведения, т. е. такого анализа, который на объективной научной основе раскрывает с о д е р ж а н и е п р о и з в е д е н и я в е д и н с т в е с ф о р м о й. При этом имеется в виду форма уже не только в тесном смысле слова — как композиционный план произведения, — но и в широком — как организация всех музыкальных средств, примененных для воплощения содержания произведения (подробнее см. § 6).

Иногда возникает вопрос о том, насколько правомерно подобное расширение курса, насколько органичным может быть совмещение двух таких, казалось бы, разных задач, как изучение музыкальных форм и развитие навыков целостного анализа. Ответ, который представляется естественным и будет обоснован ниже, таков: сочетание названных задач правомерно при условии, что развитие навыков целостного анализа понимается не в полном объеме этой задачи, а с необходимыми существенными ограничениями.

Правомерность упомянутого сочетания задач вытекает из следующего. Изучая форму (композиционный план) [1] музыкального произведения, мы охватываем не только его части, но и целое и, кроме того, рассматриваем не только какие-либо отдельные стороны (элементы) музыкального языка (например, мелодию, гармонию и т. д.), но и то их совместное действие, которое образует общий композиционный план произведения. При таких условиях, естественно, возникает вопрос также о художественном результате совместного действия элементов и о содержании музыкаль -

[1] Имеется в виду, конечно, реализованный план (подобный плану-схеме уже существующего города), а не предварительный план, по которому произведение еще будет сочиняться.

<стр. 9>

ного целого, охватываемого при изучении формы. Одновременно создаются и предпосылки для гораздо более полного ответа на последний вопрос, чем тот, какой был бы возможен на основании рассмотрения лишь одного элемента музыки.

И, наконец, весьма важно то, что изучение самих музыкальных форм, если оно ведется вне их содержательной стороны (как абстрактных внеисторических схем), оказывается очень бедным, поверхностным. Лучшее уяснение самих форм, их природы требует рассмотрения каждой формы в связи с породившими ее условиями, с причинами, вызвавшими ее дальнейшее развитие, с различной трактовкой этой формы в разных стилях и жанрах, с типичными для нее — в различных стилях и жанрах — соотношениями музыкальных образов. Разумеется, это относится и к изучению отдельных элементов музыкального языка: например, гармония понимается глубже, если гармонические средства проходятся в связи с их выразительными возможностями и историческим развитием. Но путь от какого-либо одного элемента к содержанию музыкального целого сложнее, извилистее и труднее (особенно в рамках учебной дисциплины), нежели от музыкальной формы как результата совместного действия нескольких важнейших элементов. Передовые представители дореволюционной музыкально-теоретической педагогики (например, С. И. Танеев) также не ограничивались в аналитической части курса форм прохождением одних лишь схем, и, таким образом, некоторая тенденция к расширению задач курса была и в прошлом как бы внутренне ему присуща. Естественно, что эта тенденция весьма усилилась в советской музыкально-теоретической педагогике благодаря ее историко-материалистическим установкам и ее связям с традициями русского классического музыкознания, рассматривавшего музыкальные средства как средства воплощения идейно-эмоционального содержания музыки. Общими установками советской музыкально-теоретической науки и педагогики и преемственными связями курса с прежними курсами анализа форм и с методом анализа, применявшимся классиками русского музыкознания (прежде всего А. Серовым), и определяется, следовательно, современный профиль дисциплины «анализ музыкальных произведений».

Естественное расширение задач курса анализа, выразившееся также и в изменении названия курса, имеет, однако, к свои столь же естественные пределы. Само понятие целостного анализа весьма широко; оно включает в себя очень многое. Такой анализ предполагает рассмотрение музыкального произведения не только как целого, но и в его существенных связях с другими явлениями — с другими художественными

<стр. 10>

произведениями (иногда не только музыкальными), со стилем композитора или

композиторской школы, с определенной Национальной музыкальной культурой, наконец, с общими Социально-историческими условиями, породившими данный стиль и такого рода произведения. Иначе говоря, для глубокого понимания содержания и формы произведения, его значения и смысла требуется также выход за пределы этого произведения и даже за пределы музыки и вообще искусства. Но и в сфере самого искусства (или в сфере непосредственно К нему примыкающей) возможно, желательно, а иногда и необходимо привлекать при анализе, помимо уже перечисленного, данные самого разнообразного характера: факты биографии композитора, сведения о его художественных убеждениях, вкусах, о тех его жизненных впечатлениях, которые могли дать толчок к созданию разбираемого произведения, о замысле произведения, о ходе и направленности работы над ним (что нередко может быть непосредственно прослежено по эскизам сочинения) и т. п. Далее, важны сведения о том, как было принято сочинение публикой и критикой, единомышленниками композитора и его противниками, какие оно вызвало споры, как развивались эти споры в дальнейшем, как менялись идейно-эстетические оценки произведения. И, наконец, поскольку музыкальное произведение живет в реальном исполнении, для понимания произведения существенны сведения о традициях его исполнения, о различных исполнительских трактовках, важен анализ этих трактовок.

Совершенно очевидно, что курс анализа не в состоянии научить студента охватывать весь этот огромный комплекс, научить отбирать в каждом отдельном случае нужные сведения и целесообразные аспекты рассмотрения анализируемого сочинения.

В реальной музыковедческой работе анализ, естественно, ставит перед собой всякий раз какие-либо конкретные задачи. Например, иногда его целью является восстановление в правах незаслуженно забытого старого сочинения, иногда он содержит критический разбор нового сочинения; в одних случаях анализ обращен к специалистам, в других — к широкой публике. Некоторые аналитические работы разбирают целую группу сочинений, некоторые — одно сочинение. От типа аналитической работы во многом зависит и стиль ее литературного изложения. Ясно, что курс анализа не может (и не ставит своей задачей) научить писать музыковедческие аналитические работы различных типов и, как и другие музыковедческие курсы, способен внести в решение этой задачи лишь скромную лепту. В большей мере навыки, о которых идет речь, студенты-музыковеды приобретают в специальных семинарах, в индивидуальных классах, в заняти-

<стр. 11>

ях, связанных с написанием дипломной работы, а главным образом в своей дальнейшей самостоятельной деятельности. Студенты-композиторы развивают навыки, полученные в курсе анализа, применительно к своей творческой, педагогической, лекторской и иной работе.

Но что же именно в области целостного анализа может дать учебный курс анализа музыкальных произведений? Прежде всего этот курс знакомит с главнейшими чертами метода анализа музыкальных произведений. Метод же остается единым в своей основе для любого типа аналитической работы. Далее, курс развивает некоторые практические навыки целостного анализа, акцентируя при этом одну определенную группу навыков: стремление подходить к раскрытию содержания произведения главным образом через содержательную сторону музыкальной формы, музыкальных средств. Как вытекает из сказанного выше, путь этот сам по себе не приводит к исчерпывающим результатам. Он не является единственным ни в музыкознании вообще, ни даже в пределах данной учебной дисциплины. Но все же для курса анализа такой путь является основным и специфическим. И как раз на этом зиждется правомерность сочетания двух задач курса: если формы изучаются в тесной связи с их содержательной стороной, а содержание произведений раскрывается прежде всего через содержательную сторону музыкальной формы, музыкальных средств, то в принципе возможно достаточно органичное построение курса [1].

Сказанным определяются содержание и планировка курса. Прежде всего,

поскольку в этом курсе требуется учет всех важнейших элементов музыки, в нем содержатся специальные разделы, посвященные различным элементам, в частности тем, изучение которых не выделено в самостоятельные учебные дисциплины. Понятно также, что курс анализа, особенно на практических занятиях, учит применять к целостному анализу различные сведения, получаемые не только в данной, но и в многочисленных других дисциплинах. Что же касается того круга знаний, который сообщается именно в данном курсе, то его, как сказано в начале этого параграфа, можно охарактеризовать как науку о строении музыкальных произведений и о связях строения с содержанием музыки.

Сюда входят некоторые положения, относящиеся к самой

[1] Тем не менее это сочетание задач в одном курсе, видимо, носит временный характер: дальнейшее развитие музыкально-аналитического метода, вероятно, позволит выделить анализ музыкальных произведений в самостоятельный курс, проходимый после теории и истории музыкальных форм.

<стр. 12>

природе Музыки, как одного из видов искусства, и к методу ее анализа. Далее, сюда входит, как было сказано ранее, учение о некоторых важнейших элементах музыки, об их выразительной и формообразующей роли. К области науки о строении музыкальных произведений относится также учение о музыкальном синтаксисе, о синтаксических структурах, о музыкальном тематизме, об общих принципах развития и формообразования в музыке. И, наконец, крупнейший раздел науки о строении музыкальных произведений составляет учение об исторически сложившихся типах строения музыкальных произведений, т. е. о музыкальных формах, их происхождении и развитии, об их применении в различных музыкальных стилях и жанрах, их связях с тем или иным характером музыки, с теми или иными соотношениями образов в музыкальных произведениях и т. д. Естественно, что так понимаемый курс, с одной стороны, базируется на имеющихся сведениях в области исторического развития музыкального языка и стилей, с другой же стороны, призван, в свою очередь, способствовать конкретизации и дальнейшему обогащению этих сведений.

Последующие параграфы настоящей главы посвящены некоторым вопросам, касающимся природы искусства вообще и музыки в особенности, а также вопросам метода анализа музыкальных произведений. При этом в вводной главе затрагиваются далеко не все относящиеся сюда вопросы: многие из них (например, вопрос о природе мелодии, ритма, музыкальных форм, о программности в музыке и другие) будут освещены в последующих главах учебника, в которых также содержатся и примеры целостных анализов музыкальных произведений.

§ 2. Специфика искусства. Художественный образ. Единство в нем общего и индивидуального, объективного и субъективного, рационального и эмоционального. Реализм в искусстве. Черты реалистического музыкального искусства

Основное явление и понятие, определяющее специфику искусства и отличающее его от других форм общественного сознания, например от философии или науки, это — художественный образ. Художественный образ содержит обобщение (обобщенное отражение действительности), данное через единичное, чувственно воспринимаемое (зримое, слышимое или — как в литературе — непосредственно и живо представляемое) явление. Нечто общее выражено в художественном образе через неповторимое индивидуальное и это является средством типизации жизненных явлений в искусстве. Так, например, в соз-

<стр. 13>

данном Глинкой образе Ивана Сусанина обобщены черты многих русских крестьян-патриотов; в то же время глинкинский Сусанин — яркая, неповторимая индивидуальность. Точно так же и образы инструментальной музыки — героические или лирические, радостные или скорбные — передают черты характера, думы и чувства, свойственные многим людям, но воплощают их посредством такого музыкально-тематического материала и такого его развития, которые впечатляют и запоминаются именно как ярко индивидуальные.

Даже весьма родственные между собой образы, созданные одним и тем же композитором, воспринимаются и узнаются как неповторимо своеобразные. Это можно сказать, например, о героических темах Бетховена, о лирически напряженных темах симфонических произведений Чайковского, о кантиленных мелодиях ноктюрнов Шопена, о романтически порывистых образах фортепианной музыки Шумана, об образах задушевной песенной лирики Шуберта, о картинах природы в операх Римского-Корсакова, об образах народа у Мусоргского, о празднично-танцевальных сценах музыки Хачатуряна, об образах злых, враждебных человеку сил в сочинениях Шостаковича, наконец, о сходных по типу, содержанию, близких по времени и месту возникновения лучших народных мелодиях. Образ недостаточно индивидуально яркий не является полноценным художественным образом.

Обобщение жизненных явлений в художественном образе связано с особой концентрацией, сгущением, заострением их типичных черт, что и приводит к яркому, неповторимо индивидуальному характеру образа. Средством этой концентрации служат интеллект, чутье и мастерство художника (а в народном творчестве — соответственные свойства многих безымянных художественно одаренных людей), в частности его творческое воображение, фантазия, позволяющие сочинять в точном и первоначальном смысле этого слова, т. е., отражая действительность, создавать, складывать нечто ранее не существовавшее, новое. Роль художественного вымысла, весьма значительная во всех искусствах, с большой наглядностью выступает, например, в литературе: так, талантливый писатель-реалист, создающий силой своего художественного воображения характеры, обстоятельства, события, которых в действительности — именно в таком, точно виде и в таком сочетании — не было, не уходит от жизни, а, наоборот, глубже обобщает ее существенные стороны. Художественный вымысел помогает добиться того, чтобы неповторимо индивидуальное служило ярким выражением типического, помогает полностью слить общее и индивидуальное в высшем единстве. Восприятие

<стр. 14>

этого единства — важный элемент эстетического пня, доставляемого искусством.

Из сказанного вытекает, что целостный анализ явления искусства (отдельного образа, произведения, творчества художника) должен стремиться раскрыть в нем общие и неповторимо индивидуальные черты в их единстве. Это необходимо предполагает как сопоставление образа (произведения) с соответствующими реальными жизненными явлениями, так и сравнение с другими образами, в которых отражены более или менее аналогичные явления действительности, переданы сходные или родственные чувства, мысли. Такое сравнение служит одной из важных основ как для определения общих, типических черт образа, так и для раскрытия черт неповторимо индивидуальных, в свою очередь тесно связанных со своеобразным претворением общего, типического. При этом выяснение индивидуальных черт неизбежно влечет за собой также анализ того нового (в целом или в подробностях), что вносит в искусство — на основе творческого развития традиций — данный образ, данное сочинение. Следовательно, проблема общего и индивидуального так или иначе соприкасается с проблемой традиций и новаторства.

Отображение в искусстве явлений жизни неотделимо от выражения отношения художника к этим явлениям, от их оценки художником. Это отображение всегда эмоционально окрашено. Художественный образ

представляет, следовательно, не только единство общего и индивидуального, но и единство объективного и субъективного, а также единство рационального (логического, поскольку в образе наличествует обобщение) и эмоционального. В музыке эмоциональная окрашенность образа имеет особое значение, поскольку чувства, их движения и переходы представляют собой главный предмет отражения в музыкальном искусстве (об этом речь еще будет ниже). Однако и в тех случаях, когда музыкальный образ воплощает иные явления, например сцены народной жизни (через народные или близкие народным песни и танцы — как в «Камаринской» Глинки или в некоторых мазурках Шопена), либо картины природы (в частности, через изображение соответствующих звучаний, например журчания ручья, шелеста леса, пения птиц, пастушьего наигрыша и т. д.), он все равно отличается яркой эмоциональной окрашенностью, передавая эмоциональное восприятие отображаемых жизненных явлений художником (например, любовь к родному народу, упоение природой и т. д.).

Отношение художника к отображаемым явлениям, их оценка, да и самый выбор этих явлений обусловлены миро-

<стр. 15>

возрением художника, возникающим на определенной социально-исторической почве и связанным с теми или иными общественными устремлениями. Однако значение произведения искусства может далеко выходить за рамки того исторического периода, той социальной среды и тех общественных устремлений, которые вызвали его к жизни. Этим объясняется, например, большое значение для современности античного искусства, искусства эпохи Возрождения, музыки Баха.

Произведение искусства обращается к человеку не как к представителю, например, определенной профессии или к лицу, интересующемуся теми или иными специальными вопросами, — оно обращается к общественному человеку как таковому, т. е. к человеческой личности в целом. Отсюда следует, что искусство по самой своей природе призвано непосредственно обращаться к широким кругам людей. И подлинный художник, даже при наличии в его творчестве исторически обусловленных черт ограниченности, всегда адресуется не к узкому кругу специалистов или ценителей, а к народу, к человечеству.

Отражая действительность и выполняя, следовательно, познавательную функцию, искусство в то же время воздействует на людей, воспитывает человека, формирует его взгляды, чувства; оно способно организовать и мобилизовать людей на решение тех или иных общественных задач, на борьбу за те или иные общественные идеалы. Благодаря неповторимо индивидуальному характеру художественных образов, их яркой эмоциональной окрашенности, наконец, благодаря эстетическому наслаждению, доставляемому искусством, представления и убеждения, идеалы и устремления, воспринятые через искусство, способны захватить человека с особенной полнотой и силой. Этим определяется социальная ценность искусства, его воспитательная и преобразующая роль.

Искусство возникло с той же необходимостью, что и другие формы общественного сознания. Развитие искусства является частью общественно-исторического процесса и может быть понято только в связи с этим процессом. Роль искусства в истории человечества, в истории классовой борьбы, в истории борьбы сил прогресса против сил реакции весьма значительна.

Прогрессивную роль играло всегда искусство реалистическое, т. е. правдиво отражающее и глубоко обобщающее существенные, типические явления жизни. Черты реализма присущи в той или иной степени творчеству каждого передового талантливого художника. Реалистическое же направление в искусстве, в частности в музыке, весьма кон-

<стр. 16>

центрирующее в себе, черты реализма и вполне сознательно следующее реалистическим

принципам, складывалось исторически. Вершиной в развитии реалистической музыки досоциалистической эпохи является творчество композиторов-классиков XVIII и XIX столетий (русских и западноевропейских). Реализм художников социалистических стран и тех наиболее передовых деятелей искусства капиталистических стран, которые в своем творчестве стоят на позициях социалистического мировоззрения, — это социалистический реализм, характеризующийся правдивым отображением конкретно-исторической действительности в ее революционном развитии и направленный на воспитание трудящихся в духе социализма и коммунизма.

Реалистическое искусство отличается идейностью и народностью. В музыке это проявляется также и в том, что композиторы-реалисты, стремясь передать в своих произведениях глубоко идейное содержание в понятной народу форме, опираются на народную песню, на народное музыкальное творчество, на выработанные в нем средства музыкального выражения. Реалистическое искусство разных народов, в частности реалистическая музыка, отличается национальным своеобразием и противостоит безликому космополитическому антинародному «искусству», насаждаемому реакционными кругами капиталистических стран. Национальные черты, национальная природа музыкального творчества может, однако, проявляться не только в непосредственных связях с народной музыкой, но и более опосредствованно — через исторически сложившиеся национальные традиции, через самый характер образов и идейно-художественных концепций. Большую роль для развития реалистического направления в музыке играли и играют произведения, связанные с текстом или сценическим действием, а также программная инструментальная музыка, т. е. такая, в которой композитор отображает вполне определенные конкретные жизненные явления, события, сюжеты (взятые непосредственно из жизни или уже запечатленные в произведениях других искусств, например литературы, живописи) и указывает на это в заглавии произведения или в специальном пояснении. Наличие программы облегчает слушателю восприятие и оценку произведения, способствует более четкой кристаллизации идейного замысла композитора, а также выработке новых музыкальных средств.

Однако к вершинам музыкального творчества принадлежат и многие инструментальные непрограммные произведения, отличающиеся глубиной содержания и совершенством формы выражения. Содержание и средства таких произведений оказываются понятными и впечатляющими, благодаря

<стр. 17>

тому, что в этих произведениях предстают в новой и более обобщенной форме концепции и типичные средства, ранее выработанные в вокальной, оперной и программной музыке и уже вошедшие в «общественное музыкальное сознание». В свою очередь, такого рода непрограммные произведения способствуют более широкому развитию самостоятельной музыкальной логики и ее внедрению в музыкально-слуховое сознание общества, а это благотворно влияет на программную музыку, открывая перед ней новые возможности. Таким образом, как в прошлом, так и в творчестве наших дней программная и непрограммная музыка обогащают друг друга [1]. Нет оснований ставить один из этих родов музыки выше другого. Отрицательно сказаться на развитии музыкальной культуры могло бы лишь длительное культивирование одного из них в ущерб другому.

§ 3. Главнейшие специфические черты музыки

Различные виды искусства едины в своей основе, в своей общественной функции. Вместе с тем они обладают своими существенными особенностями, которые вытекают из различной специфической природы этих искусств, из различия их средств. Поэтому полнота и самый характер отображения различных сторон действительности неодинаковы в разных видах искусства. Так, например, всевозможные движения человеческого тела

находят в искусстве танца гораздо более непосредственное отражение, чем в скульптуре, которая может вызывать ощущение такого движения ассоциативным путем — через передачу тех положений, которые характерны для движущихся фигур.

Музыка — искусство звуковое и временное (музыкальное произведение развертывается во времени). Музыка не может столь же непосредственно, как живопись или скульптура, отражать, и з о б р а ж а т ь конкретные предметы или о п и с ы в а т ь явления и предметы действительности так, как это может сделать литература. Но зато музыка способна более непосредственно, богато и разнообразно передавать п е р е ж и в а н и я человека, движение его чувств, эмоционально-психологические состояния, их смены и взаимопереходы. Не отражая во всей конкретности предметную сторону явлений, музыка способна, однако, раскрыть о б щ и й х а р а к т е р явлений действительности (например, грандиозность или хрупкость, величавое спокойствие или напряженный динамизм), равно как и общий характер п р о ц е с с о в р а з в и -

[1] Об этом см.: В . К о н е н . История, освященная современностью. «Советская музыка», 1962, № 11.

<стр. 18>

т и я явлений — постепенность или внезапность, количественные накопления и качественные «скачки», борьбу противоположных сил. Все это определяет большое познавательное значение музыки, ее способность передавать широкий мир не только чувств, но и мыслей, идей. Особенно велика непосредственность, широта и активность в о з д е й с т в и я музыки, в частности ее способность объединять большие массы людей в едином порыве, устремлении, чувстве.

На чем же основана выразительность музыки, сила ее воздействия? Прежде всего на некоторых особенностях слуховых впечатлений, по сравнению, например, с впечатлениями зрительными.

«Видимый» внешний мир значительно богаче и шире «слышимого». Само количество видимых предметов много больше количества слышимых, ибо мы видим не только источники света, но и огромное число предметов, отражающих свет. Кроме того, зрительное впечатление, как правило, в состоянии дать гораздо более полное и разностороннее представление о предмете, чем слуховое (цвет, объем, форма, расстояние, расположение среди других предметов). Поэтому, если бы художественное воспроизведение отдельных конкретных звучаний внешнего мира имело в музыке такое же большое значение, какое имеет в живописи воспроизведение видимого облика предметов внешнего мира, то возможности музыки, как искусства, были бы несравненно беднее и уже возможностей живописи. Изображение звучаний внешнего мира (журчания ручья, шума моря, шелеста леса, пения птиц, завывания ветра, раскатов грома, грохота битвы, колокольного звона и т. д.) обычно занимает в музыке подчиненное место, да и самый характер изображения в музыке иной, чем в живописи. Зритель непосредственно и безошибочно узнаёт, что именно изображено на картине, например море или лес. Слушателю же нелегко без помощи поэтического текста, сценического действия или специального указания в заглавии (либо в программе) произведения определить, что в музыке изображается, например, именно шелест леса, а не шум моря или что-либо другое. Словом, в отличие от живописи, музыка в основном не является искусством изобразительным, да и не могла бы в этом смысле соперничать с живописью вследствие упомянутой относительной бедности «слышимого» мира по сравнению с миром «видимым».

Зато слуховые впечатления в общем активнее зрительных. Слуховые впечатления, как правило, сильнее воздействуют (например, шум больше мешает сосредоточиться или отдохнуть, чем свет); в повседневной жизни они легче «настигают» человека; наконец, они психологически связываются

<стр. 19>

с представлением о действии, движении, извлекающем звук. Чтобы лес шумел, ветер должен привести его в движение; чтобы живое существо было услышано, оно должно издать звук (а увиденным оно может быть и в состоянии, полной пассивности). Эта активность слуховых впечатлений по сравнению со зрительными — одна из предпосылок сильного воздействия музыки. Чрезвычайно важно при этом то, что основное средство общения людей сложилось — в силу активности слуховых впечатлений — именно в качестве звуковой речи, обращенной к человеческому слуху. Музыка тесно связана с речью, и эта связь определяет богатые выразительные возможности музыки.

Здесь мы подходим к одной из самых существенных основ музыкальной выразительности. Эта основа заключается в способности голоса передавать эмоциональные состояния человека. Стон, плач, смех, радостное восклицание — все это формы выражения эмоционального состояния человека через звуки его голоса. Живая речь человека также передает его мысли и чувства не только через значение произносимых им слов, но и через само звучание голоса, через изменения высоты звука, его силы, через ритм и темп речи, т. е. через интонации. Слушая диалог, нередко можно уловить характер речи, не понимая отдельных слов, — отличить интонации утвердительные, решительные от вопросительных, неуверенных; гневные, зловеющие от ласковых; отличить мирную беседу от пререканий, ссоры. Интонации передают бесконечно многообразными способами эмоциональное состояние говорящего, его отношение к тому, что он говорит. Недаром по интонациям судят об искренности слов.

Музыка и ее важнейшая основа — мелодия — далеко не всегда ставят своей задачей художественное воспроизведение речевых интонаций, их изображение, ибо музыка, как сказано, в основном не является искусством изобразительным. Но выразительность мелодии во многом основана на той же объективной предпосылке, что и выразительность речевых интонаций, — на упомянутой способности голоса передавать эмоциональные состояния человека. Сказанное относится не только к вокальной, но и к инструментальной мелодии, ибо пение есть основа и первоисточник мелодии вообще. Это и имеют в виду, когда говорят об интонационной природе музыки, т. е. о том, что музыка есть искусство не только звуковое, но и интонационное. Все богатство музыкальных средств, все многообразие элементов музыки (мелодия, гармония, ритм и т. д.) имеет интонационную основу. Музыкальное искусство не могло бы существовать без этой основы: оно не могло бы возник-

<стр. 20>

нуть, если бы человеческий голос не обладал способностью передавать эмоциональные состояния человека и если бы средство общения людей — речь — не носило звукового характера, не было обращено к слуху.

С речью, со словом, с поэзией музыка была (как и с танцем) очень тесно связана в своем реальном историческом развитии, и эта связь сохраняет огромное значение и поныне. Отсюда — большая близость ряда закономерностей речи (особенно поэтической, стихотворной) и музыки, о чем будет подробно говориться по различным поводам в дальнейших главах.

Вместе с тем многие теоретики искусства указывали на черты общности между музыкой и архитектурой. При этом имелись в виду не реальные исторические связи, подобные связям музыки и поэзии, а некоторые логические аналогии, основанные на неизобразительном характере музыки и архитектуры. Указывалось, что музыка занимает среди временных искусств место, в известных отношениях аналогичное месту архитектуры среди искусств пространственных. Подобно тому как связь произведения архитектуры со скульптурой и живописью (например, роспись стен и потолка здания) может сделать идейно-художественное содержание произведения более предметно-наглядным, так и связь музыкального произведения со словом способна дать аналогичный результат. Далее, из

неизобразительного характера музыки и архитектуры вытекает возможность и необходимость ясных, легко узнаваемых повторов частей и элементов в произведениях этих искусств (в музыке, как временном искусстве, эти повторы особенно необходимы для закрепления в памяти главного, основного), большое значение строгих пропорций и соответствий, всевозможных симметричных соотношений и т. п. Особенно акцентировали (и обычно преувеличивали эти аналогии между музыкой и архитектурой авторы, в той или иной мере склонявшиеся к формалистическому пониманию музыкального искусства, тогда как теоретики, отстаивавшие содержательность музыки, естественно, подчеркивали, наоборот, ее интонационную природу, ее связи с речью. Это, однако, не означает, что аналогии между музыкой и архитектурой вообще лишены оснований или несущественны для понимания природы музыкального искусства. Но эти логические аналогии, раскрывающие некоторые важные свойства музыки, имеют все же подчиненное значение по сравнению с реальными связями музыки со словом. И наконец, среди аналогий между музыкой и архитектурой следует особо выделить ту, на которую как раз совсем не обращали внимания представители формалистической эстетики: на особую роль в архитектуре и в музыке ж а н р а

<стр. 21>

произведения (в смысле его жизненного назначения) как средства передачи его общего, типичного содержания.

История зодчества не знает сооружения красивых зданий «вообще»; здания воздвигались и воздвигаются в соответствии с определенным их жизненным назначением: дворцы, храмы, жилые дома, административные здания, вокзалы, театры, учебные заведения, больницы и т. д. Подобно этому и музыка связана с древнейших времен с тем или иным жизненным назначением: с процессами труда, с бытом людей, с военными походами, охотой и т. д. Совершенно очевидна жизненная функция таких жанров, как трудовые, колыбельные, свадебные, погребальные песни, молитвенные песнопения, танцы, походные марши, гимны и другие. Известно также, что, например, баркарола — это песнь лодочника, что серенады пелись под окном возлюбленной, что полонез — это пышное церемониальное шествие польской знати и т. д. и т. п. Правда, в музыке возникли в конце концов и такие жанры (например, симфония, квартет), которые, в отличие от произведений архитектуры, непосредственно не ставят перед собой каких-либо практических задач, не «обслуживают» непосредственно какие-либо определенные трудовые процессы, либо конкретные проявления общественной жизни и быта людей. Но все же любой жанр музыки имеет свое назначение, имеет в виду исполнение и восприятие в определенных условиях (на концерте, в домашней обстановке, на улице), определенным составом исполнителей, на определенных инструментах. И оценка музыкального произведения, как и произведения архитектуры, не может отвлекаться от того, насколько соответствует это произведение своему жизненному назначению.

Роль жанра для передачи основного содержания произведения особенно велика и существенна именно в музыке и архитектуре, как искусствах неизобразительных. Рассмотрим вопрос о музыкальных жанрах подробнее.

§ 4. Музыкальные жанры. Жанровые связи

Понятие музыкального жанра применяется в различных значениях: иногда имеются в виду исполнительские средства («вокальные жанры», «инструментальные жанры», «квартетный жанр» и т. д.), иногда — непосредственное жизненное назначение (колыбельная, траурный марш), в других же случаях — некоторый более общий тип содержания («моторные жанры», «лирические жанры», «характерные жанры», «легкий жанр»). Однако почти при любом понимании термина (даже если речь идет лишь об исполнительских средствах, например о смычковом квартете) в глубине его все

<стр. 22>

же лежит представление о том или ином типе содержания, связанном с жизненным назначением произведения. Понятие жанра можно поэтому охватить следующим несколько громоздким определением: музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными типами содержания музыки, в связи с определенными ее жизненными назначениями, с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями и различными условиями ее исполнения и восприятия.

Марш, различного рода танцы и песни, романс, серенада, баркарола, ноктюрн, хорал, концерт, симфония, соната, квартет, кантата — все это жанры музыки, музыкальные жанры. При этом понятие жанра применяется и в более широких и в более узких значениях: опера — жанр, но оперная ария и речитатив — тоже жанры; говорят «жанр фортепианной миниатюры» и более узко — «жанр прелюдии» и т. д.

Музыкальные жанры обладают чертами национальной характерности и при этом многие из них приобрели широкое интернациональное распространение. Жанры не остаются неизменными, они развиваются, преобразуются в соответствии с обусловленным ходом общественного развития изменением содержания и задач музыкального искусства. Некоторые жанры (например, некоторые старинные танцы, некоторые жанры церковной музыки) с течением времени выходят из употребления, с другой же стороны, появляются новые жанры или коренным образом преобразуются старые; так, жанр массовой песни в его нынешнем понимании возник только после революции; послереволюционный период коренным образом преобразовал также характер, место и значение жанра оратории, которая в прошлом связывалась преимущественно с сюжетами из церковной письменности, а сейчас — с наиболее крупными и актуальными темами нашей советской эпохи.

В различных жанрах вырабатываются типичные для них средства: ритмические обороты, формы аккомпанемента, мелодические фигуры, виды фактуры и т. п. Таковы, например, пунктирные маршевые ритмы, характерная форма вальсового аккомпанемента, раскачивающиеся мелодические фигуры, свойственные колыбельной песне, типичная аккордовая фактура хорала. Жанры и жанровые средства влияют друг на друга, по-разному сочетаются в различных произведениях. При этом сложные жанры инструментальной музыки (симфония, квартет, концерт, соната и т. д.) так или иначе связаны с разнообразным претворением свойств первичных, простейших жанров, коренящихся в жизни и в быту народа

<стр. 23>

(песня, танец). Так, например, активные, волевые, героические темы симфонических произведений обычно имеют связи с жанром марша, с музыкой сигнально-призывного характера, лирические темы — с песней, романсом и т. д.

Жанры служат одним из важнейших средств типизации жизненного содержания в музыке. Через жанры, жанровые средства и связи в музыке отражаются многие явления действительности. Поэтому выяснение жанровой природы того или иного произведения или отрывка весьма существенно (хотя, конечно, недостаточно) для раскрытия содержания музыки. Обычно определение жанра уже само по себе говорит кое-что о типе содержания, дает этому содержанию некоторую общую характеристику (колыбельная, серенада, танец). Значительно полнее определяется содержание музыки, если наряду с общим жанром указывается и жанровая разновидность, обычно связанная с той или иной эмоциональной характеристикой: например, не просто марш, но торжественный, траурный, спортивный марш; не просто танец, но сольный или массовый танец, медленный или быстрый, задорный танец, изящный женский или грубоватый мужской танец и т. д. (не говоря уже о тех случаях, когда легко определить и конкретный вид танца — вальс, трепак, мазурка и т. п.); не просто наигрыш, но бойкий наигрыш, пасторальный наигрыш; не песня,

но грустная песня, лирическая песня и т. д.

Следует, однако, иметь в виду, что трактовка и реальное смысловое значение одного и того же жанра могут быть в разных произведениях очень различными. Например, хоральные эпизоды в произведениях Шопена и многих других композиторов лишены первоначального значения жанра как молитвенного песнопения и передают состояние внутренней сосредоточенности, образы величественные или поэтически возвышенные.

Через жанр проявляется не только наиболее общий характер музыкального образа. Во многих случаях музыкальный образ имеет богатые жанровые связи, т. е. сочетает свойства различных жанров. Подобное сочетание может быть достаточно индивидуальным.

Рассмотрим некоторые примеры. В первой теме ноктюрна до минор Шопена мелодия приближается к ритмически свободной, патетически выразительной декламации, сдерживаемой строгим сопровождением. В 3-м такте ритмический рисунок мелодии приобретает, однако, маршевый характер, а это уже заставляет по-новому воспринимать и мерное сопровождение, которое первоначально ассоциируется скорее с сопровождением романсным, нежели маршевым. В условиях минорного лада и медленного темпа все это создает эле-

<стр. 24>

мент похоронного марша, усиливающий и конкретизирующий выразительность скорбно-речитативной мелодии:



В следующей теме из 4-й баллады Шопена сочетаются черты хорала (аккордовый склад, гармонии побочных ступеней) и баркаролы (легкое «покачивание» в размере 6/8. Связь с хоралом придает музыке возвышенность, связь с баркаролой — лиричность, изящество. Это сочетание свойств столь далеких жанров весьма своеобразно и едва ли встречается в какой-либо другой теме:

Шопен. Баллада f - moll, op. 52

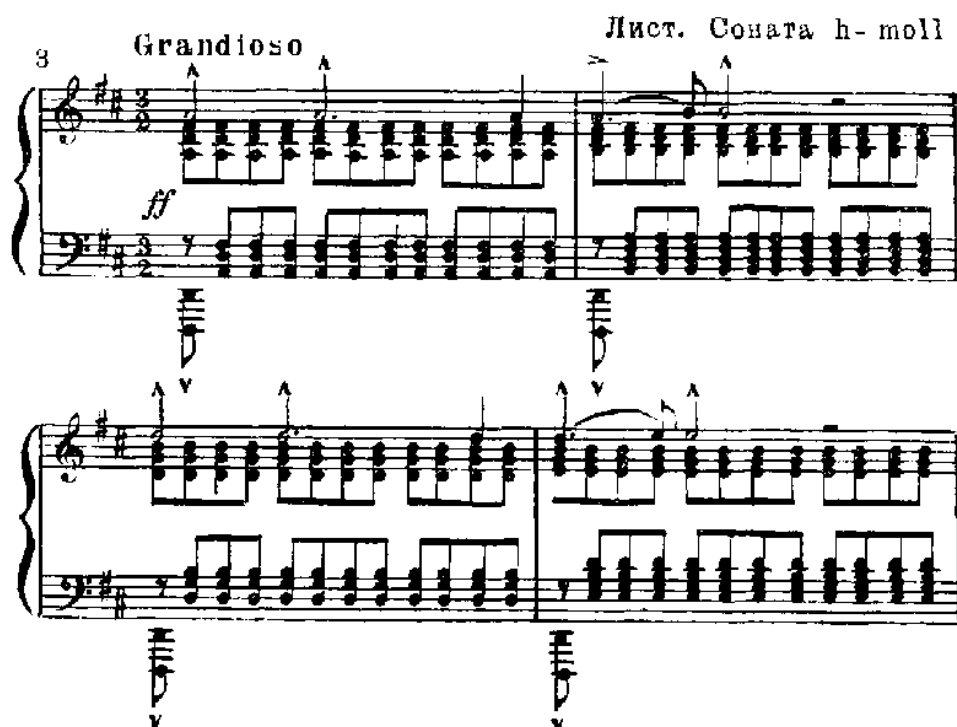
2 [Andante con moto]



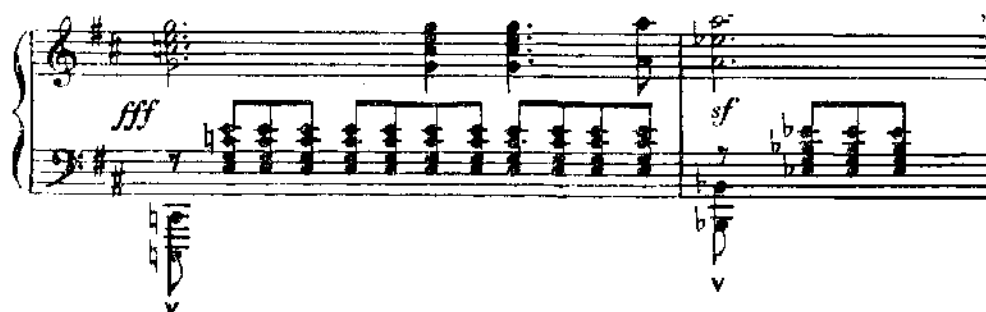
<стр. 25>



В первой побочной партии сонаты си минор Листа грандиозный, величественный образ с чертами героики создается посредством связей с несколькими жанрами: массивное аккордовое сопровождение и направленность гармонического развития в субдоминантовую сторону свидетельствуют о хорально-гимнических чертах музыки; прорезывающая это массивное сопровождение резко акцентированная мелодия, восходящая по пентатонному звукоряду, имеет черты призывной трубной фанфары; наконец, метроритмическая фигура — трехдольность в медленном движении с остановками на второй доле такта — напоминает величественный старинный танец с а р а б а н д у :



<стр. 26>



Иногда развитие музыкального образа связано с последовательным изменением его жанровой природы. Так, во II части «Шехеразеды» Римского-Корсакова четыре начальных проведения главной темы не тождественны по своей жанровой основе: посредством целой совокупности приемов композитор тонко видоизменяет при варьировании также и жанровый облик одной и той же мелодии. В первом проведении (солирующий фагот *capriccioso*, *quasi recitando*) очень заметны черты речитатива. Во втором (солирующий гобой), на передний план выступает песенность. В следующем проведении (скрипки, *grazioso*) преобладает уже танцевальность, а в четвертом (деревянные духовые) даже появляется элемент марша. Развитие жанровой природы темы направлено, таким образом, в сторону ее активизации.

Часто некоторое изменение жанровой природы темы происходит и внутри ее первоначального изложения. Так, в приведенном выше примере 1 лишь 3-й такт декламационной мелодии вносит в нее черты марша.

В дальнейшем нам встретятся и другие примеры жанровых трансформаций тем, связанные с превращением темы лирической в драматическую или героическую, хоральной в гимническую и т. п.

Следует, наконец, отметить, что для некоторых жанровых разновидностей музыки в определенных исторических условиях, в определенном стиле иногда бывает типичен какой-либо достаточно устойчивый комплекс жанровых связей. Так, многие советские молодежные массовые песни 30-х годов совмещали светлый, активный, бодрый характер с

лирической мягкостью. Достигалось это посредством сочетания мажорного лада с маршевым ритмом и с волнистым, закругленным, уравновешенным мелодическим рисунком, типичным для лирических мелодий. Вот три примера такого рода массовых песен различных советских композиторов (первая из них, написанная ранее других, была, видимо, родоначальницей песен этого рода) :

<стр. 27>

4 Шостакович. „Песня о встречном“

Нас утро встречает про-кла-дой, нас ветром встре-
 ча-ет ре-ка, куд-ря-ва-я, чтож ты не
 ра-да ве-се-ло-му пенью гуд-ка.

5 Как марш Блантер. „Молодость“

Мно-го славных дев-чат в кол-лек-ти-ве, а ведь
 влю-бишь-ся толь-ко в од-ну, мож-но быть ком-со-
 моль-цем ре-ти-вым, и вес-но-ю взды-хать на лу-ну.

6 Дунаевский. „Спой нам, ветер“

А ну-ка пес-ню нам про-пой ве-се-лый
 ве-тер, ве-се-лый ве-тер, ве-се-лый



<стр. 28>

Поскольку сочетание маршевости с волнистым рисунком не является специфической чертой какой-либо одной из таких мелодий, констатация подобного сочетания уже недостаточна для индивидуальной характеристики образа, например именно песни Шостаковича. Однако отличие этой песни от двух других все-таки проявляется также и в жанровой сфере. В мелодиях Дунаевского и Блантера маршевой ритмизации подвергнуты, в частности, мелодические обороты, характерные для русского лирического романа: таков хроматический ход *e-f-fis-g* в начале песни Блантера, за которым следует типичный для романской лирики секстовый ход *g-e* (от V ступени гаммы к III), а затем (в такте 4) «чувствительный» вводный тон, взятый скачком. Оборот тактов 9—10 песни Дунаевского, содержащий хроматический вспомогательный звук (*a*), также характерен для романской лирики, преимущественно вальсовой (чтобы ощутить это, достаточно «освободить» фразу от маршевого ритма). Мелодия же Шостаковича не имеет такого рода связей. Она строго диатонична, в ее запеве даже ни разу не затронут вводный тон; ее интонации — почти исключительно секундовые и квартовые (в запеве). Лиричность мелодии связана не с романсностью, а с более простой песенностью, отчасти с одной из разновидностей детской песни (упоры в I и V ступени лада). Таким образом, через детальный анализ разнообразных жанровых свойств и связей музыки действительно можно в значительной степени приблизиться к раскрытию индивидуального характера музыкального образа.

Однако ни общие, ни индивидуальные свойства музыки все же не могут быть всегда достаточно полно охвачены одними и лишь жанровыми признаками: обычно необходим более подробный анализ средств музыкальной выразительности, через которые реализуются также и жанровые свойства.

§ 5. Выразительные возможности музыкальных средств. Взаимодействие музыкальных средств

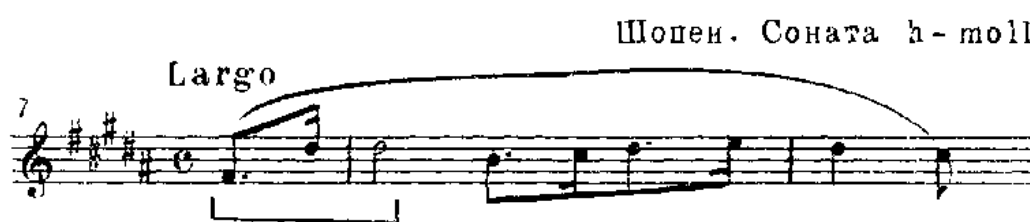
Рассмотренные в предыдущем параграфе жанровые свойства и связи, во многом определяющие характер музыки, реализуются, как упомянуто, через конкретные музыкальные средства — мелодические, ритмические, гармонические обороты, определенные типы фактуры и т. д. Средства эти связаны с отдельными элементами музыки или, как часто говорят, элементами музыкальной речи, музыкального языка, под которыми понимаются лад, мелодический рисунок, темп, метр, ритм, гармония, полифония, тембр, регистровка, фактура, динамика, исполнительские штрихи. Естественно, что для глубокого анализа строения и характера музыкального произ-

<стр. 29>

ведения или отрывка необходимо разобраться в роли отдельных средств, связанных с

различными элементами музыки а также во взаимодействии этих средств и элементов [1].

В связи с этим встает вопрос о характере музыкальной выразительности отдельных средств. Здесь прежде всего надо иметь в виду, что тот или иной прием, то или иное средство не имеет вполне определенного, раз навсегда заданного выразительного значения. Так, длительное повторение мажорного тонического трезвучия может в одних ритмических, мелодических и динамических условиях быть выражением силы, уверенности, в других — полного покоя, неподвижности. Уменьшенный септаккорд в «Хроматической фантазии» Баха есть средство драматического напряжения, а в лейтмотиве подводного царства из оперы «Садко» Римского-Корсакова он же призван способствовать впечатлению таинственности, зыбкости водной стихии. Пунктирный ритм [2] в старинном танце передает важность, торжественность, а в советской массовой песне дает эффект решительности, активности. В некоторых же условиях (когда короткий звук является мелодическим предъемом к последующему долговому) пунктирный ритм способен даже с м я г ч а т ь мелодические скачки:



(см. также пример 54).

[1] Перечисленные здесь элементы, конечно, далеко не равноправны. В частности само обозначение их именно как «элементов» не одинаково правомерно в различных случаях (иногда следовало бы говорить, например о «сторонах» музыки). Действительно, динамика и тембр могут рассматриваться как элементы в более или менее точном смысле, т. е. как простейшие далее неразложимые слагаемые. Но уже метроритм, мелодический рисунок и фактура представляют собой более сложные явления, а лад гармония, полифония — это уже высокоорганизованные закономерные системы. Такие стороны лишь условно принято называть элементами. Показательно, что из четырех физических свойств звука — высота, длительность сила, тембр — только двум последним непосредственно соответствует по одному простейшему элементу музыки. По отношению же к важнейшим для музыки свойствам звука — высоте и длительности — дело обстоит не так. Временные соотношения музыкальных звуков связаны с ритмом, метром, с темпом и со штрихами (*staccato*, *legato*), а высотные — с мелодическим рисунком, ладом, гармонией, полифонией и с регистровкой. Неодинаковый характер различных элементов музыки и их неодинаковая роль выяснятся в дальнейшем.

[2] В данной работе применяется широко распространенный термин «п у н к т и р н ы й» ритм, хотя, возможно, было бы правильнее пользоваться термином «п у н к т и р о в а н н ы й» ритм, также встречающимся в литературе.

<стр. 30>

Однако из сказанного не следует, что отдельные музыкальные средства сами по себе совершенно нейтральны по отношению к характеру музыки, т. е. лишены каких бы то ни было задатков, зачатков музыкальной выразительности. В действительности всякое средство имеет свой круг основных, типичных музыкально-выразительных возможностей, т. е. область (или ряд областей) своего наиболее естественного применения. Осуществление же (реализация) той или иной из этих возможностей зависит всякий раз от конкретных условий, от взаимодействия с другими средствами, от общего музыкального контекста. При этом следует иметь в виду, что самые различные применения

какого-либо средства все же опираются на какую-то общую основу, связанную с самой природой этого средства: так, названные выше различные применения мажорного тонического трезвучия были связаны с устойчивостью этого аккорда, а различные применения уменьшенного септаккорда — с его интенсивной неустойчивостью, выделяющей его по сравнению с обычным тонусом напряжения или обычной обстановкой сценического действия.

Важно и то, что одни средства обладают более широким и общим, другие более узким и специфическим кругом выразительных возможностей; что выразительный эффект одних средств относительно более изменчив, других — менее изменчив. К числу менее изменчивых средств относятся наиболее элементарные: в самом деле, как правило, быстрый темп всегда дает большую живость, чем медленный, а музыка громкая почти всегда кажется в большей мере полной энергии, чем музыка тихая. Наоборот, высоко организованные средства, например средства гармонии, исторически эволюционируют с большей быстротой, способны вступать в более сложные сочетания с другими средствами, а потому их выразительность обладает большей изменчивостью. Следует, наконец, помнить, что, кроме выразительных возможностей (или шире — *с о д е р ж а т е л ь н ы х*, включая сюда и *и з о б р а з и т е л ь н ы е*), музыкальные средства обладают и возможностями *ф о р м о о б р а з о в а т е л ь н ы м и* (или музыкально-логическими). Так, к числу возможностей тонического трезвучия относится не только его уже упомянутая способность участвовать в воплощении чувства уверенности или покоя, но и его способность *з а в е р ш а т ь* музыкальную мысль. Вообще каждое средство имеет с этой точки зрения две стороны: *в ы р а з и т е л ь н у ю* и *ф о р м о о б р а з у ю щ у ю*. Реализация тех или иных формообразовательных возможностей зависит, как и реализация возможностей выразительных, от конкретного контекста, от взаимодействия с другими средствами.

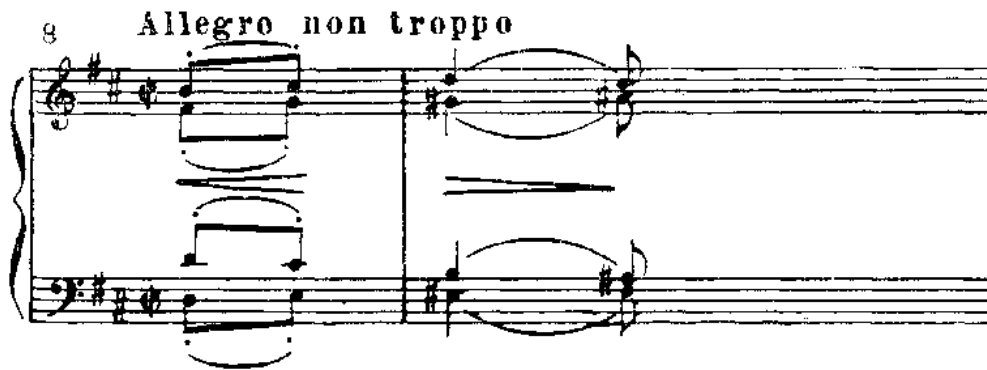
Самые типы взаимодействия музыкальных средств могут быть различными. Очень часто встречается *п а р а л л е л ь* -

<стр. 31>

н о е взаимодействие, при котором различные средства действуют как бы в одном направлении, усиливают друг друга, способствуют все вместе и каждое в отдельности достижению приблизительно того же самого эффекта. Так, например, многие контрастные темы венских классиков содержат противопоставление двух фраз: первой — более энергичной, веской, решительной и второй — более мягкой (один из типичных образцов — начало симфонии «Юпитер» Моцарта). В подобных случаях ряд *п а р а л л е л ь н о* действующих средств обуславливает упомянутую выразительность первой фразы, а ряд противоположных (но опять-таки параллельно действующих) приемов определяет иной характер второй фразы: например, в первой фразе — *forte*, оркестровое *tutti*, охват широкого диапазона (разных регистров), энергичное октавно-унисонное изложение, острый ритм, окончания мотивных ячеек на сильных долях (мужские окончания, отсутствие задержаний), более прямолинейный мелодический рисунок; во второй фразе — наоборот, *piano*, одна струнная группа, узкий диапазон, ровная, мягкая четырехголосная гармоническая фактура, более спокойный ритм, задержания (слабые окончания), более извилистый мелодический рисунок (см. упомянутое начало симфонии «Юпитер»).

Яркий пример параллельного взаимодействия средств представляет начальный мотив главной темы Allegro 6-й симфонии Чайковского:

Чайковский. 6-я симфония, I ч.



Этот простой выразительный мотив, являющийся «зерном» дальнейшего развития, производит впечатление трепетной, смятенной порыва, незавершенного усилия. Многие средства служат здесь созданию небольшой волны нарастания и спада, передающей это впечатление: мелодическая линия (восхождение к *ре* и спад), метроритмическое развитие (движение от более коротких затактовых звуков к более долгому звуку на сильной доле и затем спад снова к короткому звуку на слабой доле), динамика (*crescendo* и *diminuendo*), штрихи (нисходящий смычок на кульминацион-

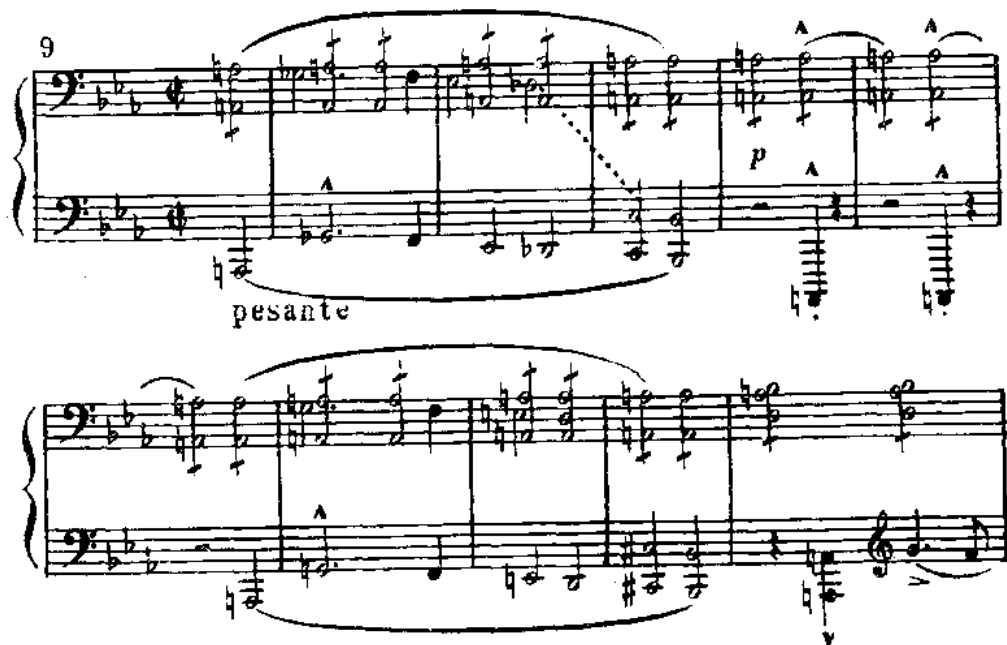
<стр. 32>

ном звуке), последовательность гармоний (тонический сектаккорд, сектаккорд II ступени, затем, в момент кульминации, самая неустойчивая гармония — вводный уменьшенный септаккорд к доминанте и, наконец, опять менее неустойчивая гармония — доминантовое трезвучие). Воплощению общего характера музыки служат здесь, разумеется, и другие средства, не участвующие в создании описанной волны: минорный лад, трепетный тембр струнных, подвижность всех голосов.

После рассмотрения параллельного взаимодействия средств в рамках короткого мотива перейдем к примеру, где все основные средства служат длительному нарастанию. Особая яркость проявлений параллелизма в нарастаниях объясняется тем, что необходимость все время повышать напряжение требует максимального единства, «сплоченности», сосредоточенности ресурсов:

[**Allegro energico**]

Лист. Соната си минор





<стр. 33>



В этом примере приведен отрывок из сонаты си минор Листа, представляющий подход (предъикт) к побочной партии, основанный на теме вступления. В нарастании можно различить две во многом не сходные стадии. Подобная двух-стадийность вообще характерна для длительных и мощных подготовок к завоеванию важнейших целей и сама является фактором нарастания. Первую стадию можно считать предварительной, вторую же — основной.

Предварительная стадия протекает здесь медленно, в сумрачной атмосфере, тогда как основная проходит с быстротой, напором и целеустремленностью. Назначение первой стадии, наступающей после блестящих и сильных звучаний предшествующей части, — расположить начальную точку нарастания возможно ниже и тем создать широкий «плацдарм» для подъема, ограничив, однако, себя лишь первым шагом к нему. Сообразно с этим диапазон средств узок: 1) весьма низкий регистр, связанный с мрачностью звучания; 2) репетиция доминантового органного пункта, порождающая некоторую возбужденность (вспомним подход к побочной партии в «Аппassionате»!); 3) контраст тяжелых ударов баса (самый низкий звук фортепиано) и мелодической линии; он станет исходной точкой дальнейшего мелодического нарастания.

<стр. 34>

К заострению этого контраста Лист приступает уже в первой стадии, растягивая

начальный скачок мелодии (сначала уменьшенная септима $a — ges$, затем малая $a — g$) и последовательно вводя просветляющие альтерации четырех звуков мелодии { $ges \rightarrow g$, $es \rightarrow e$, $des \rightarrow d$, $c \rightarrow cis$). Но если в первой стадии средствами нарастания служат лишь ритмические и ладово-интервальные изменения, то во второй стадии (начиная с 10-го такта примера 9) их количество резко возрастает: вводятся новые средства, а прежние действуют с усиленной энергией. Мелодия, дальше и дальше отталкиваясь от баса, захватывает все новые области высокого регистра, преодолевает сумрачность звучания. Мотивы следуют друг за другом гораздо чаще, «плотнее» благодаря сжатию величины построений (с шести тактов в первой стадии до двух тактов во второй). Уплотняется и фактура: в начале — октавно удвоенные унисоны, в конце — девять голосов (это подготавливает пышные аккорды побочной темы). Фраза мелодии проходит в первой стадии лишь с октавными удвоениями, далее параллельными секстами, затем сектаккордами, наконец, квартсектаккордами. Вместе с тем кристаллизуется и развивается функционально-гармоническая сторона: от смутно выраженной субдоминанты тональности re (неполный VI_{56} в аккордах тактов 10—11 примера 9), через ее прояснение (полный VI_{34} в тактах 12—13) и усиление (II_{56} и II_{34} в тактах 14—17)—к доминанте (все это на доминантовом органном пункте). Динамические оттенки возрастают от *piano* до *forte* (в момент начала побочной партии). Таким образом, многие средства служат грандиозному нарастанию [1].

Наряду с разобранными и многими другими конкретными примерами параллельного взаимодействия средств можно назвать и некоторые более общие условия, когда параллельное взаимодействие служит не какой-либо выразительной, но формообразующей (музыкально-логической) цели. Так, полный совершенный каданс в гомофонной музыке — в той его-типичной форме, которая связана с поступенным нисхождением мелодии от тонической терции (кадансовый квартсектаккорд) через доминантовую квинту к тонической приме — обычно осуществляет завершение музыкальной мысли посредством параллельного взаимодействия ряда элементов: гармонии, ритма (ритмическая остановка на последнем аккорде, взятом на сильной доле такта), мелодии» (завершающий спад).

[1] Оговорим, однако, что не все: например, каждая отдельная фраза мелодии содержит спад. Без подобных противоречащих нарастанию моментов оно было бы лишено того ощущения преодоления «препятствий» (или «тяжести»), которое сообщает здесь подъему необходимое напряжение.

<стр. 35>

Кроме параллельного действия средств и элементов, встречается и имеет большое значение действие *взаимодополняющее*: речь идет о многочисленных случаях, когда различные одновременно действующие средства способствуют не созданию одного и того же выразительного эффекта, а раскрытию существенно различных сторон музыкального образа. Так, выше уже шла речь о таких советских молодежных массовых песнях, в которых ритм носит активный маршевый характер, а мелодическая линия отличается плавностью, волнистостью, мягкостью, воплощая другую — лирическую — сторону музыки этих песен. К взаимодополняющему типу может быть отнесено и соотношение между декламационной мелодией и маршевым сопровождением в первых тактах примера 1, о чем речь шла выше. И наконец, существенное различие сторон музыкального образа может сгуститься до их *противоречия*; в этом случае речь должна идти о *взаимопротиворечивом* одновременном действии различных средств. В следующем примере из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» сочетаются ритм и мелодический рисунок бойкого скоморошьего наигрыша с жалобным тембром гобоя и минорным ладом, печальная выразительность которого еще

усилена применением звука II низкой ступени:

Римский - Корсаков.
„Сказание о невидимом граде Китеже“

Мысли, по - мыс-лы по - глуб - же спрячь,

бу-дем де - лать по - ве - лев - но - е



<стр. 36>

Это противоречие — существенная черта характеристики персонажа оперы (Гришки Кутерьмы).

Взаимодополняющее или взаимопротиворечивое действие может проявляться не только в области характера музыки, но, как и параллельное действие, также в сфере формообразования, например, ритмически непрерывное движение может смягчать, вуалировать расчленяющее действие кадансов (подробнее — в главе V).

И наконец, следует заметить, что резкой границы между взаимодополняющим и взаимопротиворечивым действием элементов провести нельзя, как нельзя ее провести и между взаимодополняющим и параллельным действием: строго говоря, абсолютно параллельного взаимодействия вообще не существует, ибо разные средства всегда в какой-то степени дополняют друг друга — они могут давать лишь приблизительно один и тот же выразительный эффект, но не вполне тот же самый.

Умение верно определять характер действия и взаимодействия различных средств весьма существенно для анализа музыкального произведения.

§ 6. Музыкальная форма в широком и тесном значении. Некоторые черты метода анализа

Музыкальное произведение, как и произведение любого другого искусства, представляет собой единство содержания и формы. Под содержанием понимается художественное (образное) отражение в произведении общественно-исторической действительности, типических человеческих характеров, мыслей, чувств, переживаний. Под музыкальной формой в широком смысле слова понимается целостная организация музыкальных средств, воплощающая содержание произведения. Иначе говоря, все

жанровые средства, все мелодические, ритмические, гармонические обороты, модуляции, тембры, динамические оттенки, типы фактуры, пропорции частей, организованные в данном произведении в единую, целостную систему средств для передачи содержания произведения, образуют его форму.

Ведущую роль в единстве содержания и формы играет содержание. Когда изменившиеся общественно-исторические условия изменяют содержание произведений искусства, тогда это новое содержание новых произведений влечет за собой в конечном счете и изменение тех музыкальных средств, которые служат воплощению содержания, т. е. изменение музыкальной формы. При этом изменение формы обычно отстает от изменения содержания. Новое содержание первоначально пользуется, насколько это возможно, старыми средствами, старой формой, приспособляя эти средства, эту

<стр. 37>

форму к своим нуждам, своим задачам, а затем изменяет и преобразует средства, форму. Иногда такое изменение и преобразование занимают некоторый исторический отрезок, в течение которого создаются произведения «промежуточного» стиля, играющие большую роль, оказывающие влияние на последующее творчество, но не достигающие большого эстетического совершенства вследствие недостаточного единства содержания и формы. Примером может служить творчество сыновей И. С. Баха (прежде всего Филиппа Эмануэля), подготавливавшее новый стиль венского классицизма.

Понятие «музыкальная форма» применяется также и в более тесном смысле слова — в смысле общего композиционного плана произведения, т. е. соотношения его частей. Реализуется композиционный план (форма в тесном смысле слова) через организованную совокупность всех (или главных) средств музыкальной выразительности, примененных в данном произведении (прежде всего через тематические атональные соотношения).

Понятие музыкальной формы в тесном смысле слова, в свою очередь, применяется в двух различных значениях. Иногда имеется в виду конкретный композиционный план именно данного произведения, его индивидуальные пропорции. Иногда же речь идет не об индивидуальных чертах композиционного плана данного сочинения, а о том исторически сложившемся общем типе композиционного плана (композиционной структуры), типе музыкальной формы, к которому относится форма (общий план) рассматриваемого произведения. Вопрос: «в какой форме написано это сочинение?» — имеет в виду именно отнесение формы произведения к одному из исторически сложившихся типов композиционного плана (сонатная форма, вариационная форма, форма рондо, сложная трехчастная форма и т. д.). Эти типы композиционного плана (композиционной структуры) и называют «музыкальными формами».

В «одной и той же форме» (в смысле типового композиционного плана) могут быть, конечно, написаны произведения весьма различного содержания, ибо любая форма обладает достаточно широким кругом возможностей. Но в каждом отдельном случае выбор композитором наиболее подходящей композиционной формы так или иначе связан с содержанием и характером пьесы, ибо выбор этот неизбежно учитывает образно-выразительные возможности различных форм. Что же касается индивидуальных черт композиционного плана, то их обусловленность какими-либо особенностями содержания совершенно очевидна.

И наконец, в каком бы из описанных значений ни понималась музыкальная форма, она всегда имеет две стороны:

<стр. 38>

процессуально-динамическую, обусловленную временной природой музыки, процессом развертывания произведения во времени, и архитектурную, «кристаллическую», связанную с итоговым восприятием формы как законченного и цельного результата развития. Сказанное относится не только к форме целого, но и к форме частей: в каждый данный момент слушатель воспринимает

музыкально-временной процесс, а по окончании целого (или части) — его итог, результат (полный или частичный).

При этом ясная расчлененность произведения и возникающая на ее основе пропорциональность легко обозримых частей служат выражением преимущественно кристаллической стороны формы, а непрерывность развития, затушеванность внутренних граней, текучесть формы способствуют выдвиганию на первый план соотношений процессуально-динамических. Обе эти стороны, повторяем, неизбежно присутствуют в любом произведении и любой ее части. Но, сравнивая между собой различные по стилю произведения можно убедиться, что эти стороны далеко не всегда в одинаковой степени развиты и подчеркнуты. Так, если обратиться к музыке XVIII века, можно утверждать, что, например, в фугах Баха процессуально-динамическая сторона выступает ярче, нежели в пьесах французских клавесинистов, где, наоборот, более выражена сторона кристаллическая. Обращаясь к советской музыке, нетрудно установить аналогичное различие, например, между общими тенденциями музыкальной формы у Шостаковича и Прокофьева (роль процессуальности относительно больше у первого, кристалличности — у второго).

Для раскрытия индивидуального своеобразия музыки очень важно знать о б щ и е з а к о н о м е р н о с т и строения музыкальных произведений — закономерности, присущие определенному типу (или определенным типам) музыкальной формы, трактовке этого типа в каком-либо жанре, в творчестве тех или иных композиторов и т. д. Без знания такого рода общих закономерностей трудно отличить общие — родовые или видовые — свойства произведения (свойства данной формы, данного жанра, данного стиля и т. д.) от его индивидуальных черт, проявляющихся в своеобразном претворении общих свойств. И наоборот, хорошее знание общих закономерностей строения музыкальных произведений представляет собой один из «инструментов», необходимых для проникновения в индивидуальное своеобразие музыки.

*

Из всего сказанного в этой главе вытекают некоторые черты метода анализа музыкальных произведений. Ана-

<стр. 39>

лиз должен опираться на непосредственное восприятие музыки и на сведения относительно тех общественно-исторических условий, которые породили творчество данного композитора, его стиль, различные свойства и стороны этого стиля, определенную трактовку тех или иных жанров в этом стиле. Далее, необходимо обнаружить в разбираемом произведении общие выразительно-смысловые черты, свойственные данному стилю и жанру, в самых различных проявлениях этих черт — в основных образах и их соотношении, в композиционном плане, в жанрово-стилистических средствах, в отдельных элементах музыкального языка и их взаимодействии. Путь к обнаружению индивидуальных особенностей произведения, к раскрытию его содержания в единстве с формой лежит через анализ своеобразного претворения и сочетания упомянутых общих черт.

Разбор музыкальных средств может быть в различных случаях более подробным или менее подробным. Очевидно лишь, что индивидуальное своеобразие музыки раскрывается только в единстве ее характера с конкретными выразительными средствами и не может быть понято вне этих средств. С другой стороны, однако, не следует думать, что детальный анализ средств сам по себе достаточен для уяснения художественного своеобразия музыки. Для этого требуется, как упомянуто, выход за пределы анализируемого произведения, сравнение с другими произведениями, необходимо, как уже сказано, понимание соответствующих стилей и жанров вместе с породившими их общественно-историческими условиями. При разборе произведения, являющегося частью более крупного целого (например, при анализе оперной арии, части симфонии или сонаты и т. д.), иногда невозможно понять своеобразие музыки без подробного выяснения роли

данной части в более крупном целом, а также места этого целого среди других аналогичных произведений того же композитора и т. д.

Одна из существенных черт метода анализа музыкальных произведений заключается в сопоставлении с другими произведениями (и отдельными музыкальными образами), родственными по содержанию. В частности, при анализе непрограммных инструментальных произведений раскрытию характера музыкальных образов может весьма способствовать сравнение с родственными по музыке вокальными и программными произведениями. Так, некоторые эпизоды программных инструментальных произведений легко определить, например, как рисующие картины природы, на основании родства этих эпизодов с аналогичными эпизодами Программных произведений, содержащих соответствующее и ясное указание. Точно так же необходимо учитывать при **<стр. 40>**

анализе все авторские обозначения и ремарки, относящиеся к характеру исполнения и тем самым к характеру музыкального образа. Выше уже упоминалось о необходимости анализа жанровых связей произведения.

Порядок предварительного изучения анализируемого произведения может быть весьма различным. Однако изложение результатов анализа желательно, как правило, вести от общего к частному — от общественно-исторических условий, от общего содержания творчества композитора, от стиля, жанра, характера образов данного произведения к его строению и выразительным средствам с тем, чтобы в конце концов дать идейно-эстетическую оценку произведения на основе выяснения того, какие общественно-исторические задачи в области искусства (и насколько успешно) решало оно в свое время, какие типические явления действительности (и как) в нем отражены, каково его значение для нашей современности. В тесной связи с идейно-эстетической оценкой произведения находится вопрос о его связи с традицией и о новаторских чертах. Хорошо выполненный анализ должен способствовать сознательной выработке той или иной исполнительской трактовки произведения.

З а д а н и я

В предлагаемых произведениях и темах следует определить жанровую природу, жанровые связи и средства музыки. В зависимости от условий можно пользоваться определениями более общими (например, мелодия вокального типа, тема танцевального характера) и более конкретными (например, мелодия песенного, романсного, ариозного типа, тема в жанре мазурки, вальса и т. д.).

М о ц а р т . Рондо ля минор для фортепиано (три основные темы). Концерт ре минор для фортепиано, II часть (три основные темы).

Ш о п е н . Прелюдии op. 28 № 7 A-dur и № 20 c-moll. Ноктюрны: op. 32 № 1 H-dur (основные темы и окончание); op. 37 № 1 g-moll (две основные темы); op. 37 № 2 G-dur (две основные темы); op. 48 № 2 fis-moll (первая тема и тема среднего эпизода); op. 55 № 1 f-moll (первая тема); op. 62 № 2 E-dur (первая тема).

Ч а й к о в с к и й . 5-я симфония (тема вступления, все темы экспозиции I части).

Ш о с т а к о в и ч . Соната для виолончели, финал (главная тема и темы трех эпизодов).

ГЛАВА II

Мелодика

§ 1. Роль мелодического начала в музыке. Значение терминов «мелодия», «мелос», «мелодика»

Ведущая роль мелодии, мелодического начала в музыке общеизвестна. Характерно, что иногда обычное словоупотребление как бы отождествляет музыку с мелодией. Так, слово *меломан* означает — страстный любитель музыки. Стихи поэта также иногда косвенно приравнивают музыку к мелодии:

... Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь — мелодия...

(Пушкин)

Значение мелодии неоднократно подчеркивали высказываниях композиторы-классики, например Моцарт, Глинка, Рахманинов. Советские музыканты также утверждают и отстаивают ведущую роль мелодии.

Естественно, что борьба за дальнейшее развитие реалистической музыки есть в значительной мере борьба за яркую, впечатляющую мелодию, вне которой музыка не может выразить большие чувства, идеи, глубокие переживания, способные захватить массы слушателей. И наоборот, декадентское разложение музыки, всевозможные антиреалистические течения тесно связаны с распадом мелодии, с отказом от нее.

Слово «мелодия» происходит от древнегреческого (*мелос*), что означает «песня». Оно употребляется в различных значениях и притом довольно многочисленных. Примечательно, однако, что положение о ведущей роли мелодии остается справедливым (как будет видно из дальнейшего) при любом из основных значений термина. Можно выделить три группы значений слова «мелодия».

В одних случаях (например, когда говорят «мелодия и сопровождение» или «мелодия этой песни») под мелодией имеют в виду одноголосную последовательность звуков музыкального произведения, обладающую, — даже если она

<стр. 42>

изымается из общей многоголосной ткани или берется без связанного с ней текста, — известной осмысленностью, чертами органического целого.

В других случаях (например, когда говорят «мелодия и ритм» или «лад, ритм и мелодия») под мелодией понимают элемент музыки, представляющий собой высотные изменения (или — шире — высотные соотношения) в одноголосной последовательности звуков. Элемент этот практически нельзя отделить от других элементов, обособить от музыкального целого; в частности, невозможно представить себе реальное исполнение одних лишь «высотных изменений» вне временных соотношений, вне динамики, тембра. Мелодию, как элемент музыки, можно выделить из музыкального целого только теоретически — в качестве научной абстракции, необходимой для изучения природы и закономерностей музыкального искусства.

Наконец, третья группа значений (в нее входит значение слова «мелодия» в таких, например, фразах, как «мелодия — душа музыки» или «в его творчестве безраздельно господствует стихия мелодии») связана с обобщенным пониманием мелодии как мелодического начала музыки, мелодичности, певучести. Это понимание не сводится к мелодии как элементу (ибо певучесть зависит не только от высотных, но и от ритмических и иных соотношений) или как одноголосной последовательности звуков.

Рассмотрим каждую из трех групп.

Для первой группы существенно следующее определение, хотя оно и не исчерпывает всех входящих в нее значений: мелодия — музыкальная мысль, выраженная в одном голосе. Это определение выдвинуто советскими музыковедами в противовес прежнему чисто формальному определению мелодии как последовательности звуков разной высоты.

Приведенное новое определение подразумевает две основные возможности: 1) одноголосную музыкальную мысль как музыкальное целое, т. е. не предполагающую сопровождения, звучания других голосов (например, напев одноголосной народной песни, одноголосный инструментальный наигрыш); 2) главный голос многоголосной музыкальной мысли.

Кроме того, иногда вполне правомерно называют мелодией и не главный голос многоголосной музыкальной мысли, если он обладает достаточной характерностью; вспомним выражение «контрапунктирующая мелодия», имеющее тот же смысл, что и «контрапунктирующий голос».

Приведенное определение потому не охватывает всех значений, входящих в данную группу, что в музыкальном про-

<стр. 43>

изведении могут последовательно сменяться несколько различных (даже контрастирующих) музыкальных мыслей, а значит — с точки зрения этого определения — несколько мелодий. Очень часто, однако, под мелодией понимают главный голос произведения на всем его протяжении, независимо от того, сменяются ли различные музыкальные мысли или развивается только одна. Надо еще принять во внимание, что даже в небольшой гомофонной пьесе главенство не всегда сохраняется за каким-либо одним голосом: оно может перейти — в новом разделе пьесы — к другому голосу, что обычно и называют передачей мелодии от одного голоса к другому. Имея это в виду, следовало бы под мелодией гомофонного произведения понимать (для большей точности) не какой-либо голос, а весь тот музыкальный материал, который в каждый данный момент звучит в главенствующем (в этот момент) голосе.

Переходим ко второй группе значений. Мелодия, как элемент музыки, понимается в более широком и в более узком смысле. Это обусловлено тем, что высотные изменения в одноголосной последовательности звуков музыкального произведения имеют две стороны: ладовые соотношения и мелодический рисунок.

Первая из этих сторон связана с функциями звуков и интервалов в ладотональности (ладотональная устойчивость и неустойчивость звуков и интервалов, степень и характер проявления этих свойств и т. д.). Вторая сторона представляет собой распределение и соотношение (в одноголосной последовательности звуков) высотных изменений, рассматриваемых с точки зрения их величины и направления (т. е. совокупность движений вверх, вниз, на одной высоте).

Мелодия, как элемент музыки, в широком смысле охватывает обе эти стороны высотных изменений; в узком смысле — только вторую, т. е. мелодический рисунок или мелодическую линию. Именно в этом узком смысле понимал мелодию, например, А. Серов в своей работе «Курс музыкальной техники». Такое понимание правомерно потому, что действие ладотональной организации распространяется не только на мелодию, но и в не меньшей степени на гармонию. Специфической же стороной, отличающей мелодию от других элементов музыки, оказывается, таким образом, мелодический рисунок (линия) [1].

[1] Однако специфическим признаком, отличающим мелодию не от других элементов музыки, а от всевозможных жизненных прообразов мелодии, содержащих звуковысотные изменения («мелодия речи», «мелодия стиха», пение птиц, «мелодия» ветра, шелестящего леса, журчащего ручья и т. д.), служит, наоборот, именно ладотональная основа.

<стр. 44>

Третья группа значений имеет весьма существенное, принципиальное отличие от двух рассмотренных. Дело в том, что значения, входящие в первые две группы, не связаны ни с какими предположениями о конкретном характере музыкальной выразительности, о тех или иных эстетических свойствах музыки: некоторые значения предполагают лишь само наличие художественной осмысленности, характерности, но не какую-либо определенную природу этой осмысленности и характерности. Напротив, третья группа значений предполагает мелодичность, певучесть как определенное эстетическое качество (вспомним еще раз греческий корень слова «мелодия»). В эту группу входит не только наиболее обобщенное понимание мелодии как мелодического начала, мелодической стихии музыки, но и любое частное применение термина, если оно неразрывно связано с представлением о мелодичности как эстетическом свойстве. Указание «яснее выделяйте мелодию», равносильное указанию выделять главный голос, ничего не говорит о самом характере этого голоса. Значение слова «мелодия» всецело относится здесь к первой группе. Но восклицание «какая прекрасная мелодия!» предполагает мелодичность. Оно едва ли может иметь в виду такую музыкальную мысль, в которой главным фактором выразительности служит острый ритм при быстром темпе или вообще, в силу совокупности ряда условий (тембровых, регистровых и т. д. — например, *pizzicato* у низких струнных), отсутствует элемент певучести. В этом восклицании значение слова «мелодия» относится отчасти к первой, отчасти к третьей группе.

То же самое следует сказать и о слова «мелодия» как названии музыкального произведения (вспомним «Мелодию» для скрипки Чайковского, пьесы того же названия для фортепиано Рубинштейна и Рахманинова). Основанием для такого названия является, конечно, певучесть музыки, а не одно лишь наличие в произведении «главного голоса», хотя бы содержательного, интересного. Это название подошло бы, например, к этюду Шопена ми мажор оп. 10 № 3, но не подошло бы к «хроматическому» этюду оп. 10 № 2, несмотря на то, что его мелодия (не певучего, не песенного характера) очень выразительна, интересна, гибка.

Весьма важно, что певучесть связана прежде всего с выражением лирическим (в широком

смысле) эмоции. Вот почему представление о мелодичности ассоциируется обычно с музыкой лирического характера. Это подтверждают не только пьесы с названием «Мелодия», но и разнообразные другие факты (так, например, в типичной сонатной форме побочная партия бывает и лиричнее и мелодичней, чем главная; то же самое можно сказать о медленных частях цикла по сравнению с быстрыми). Наконец, не случайно многие

<стр. 45>

композиторы гениального мелодического дарования (Шопен, Чайковский, Рахманинов) проявили себя как величайшие лирики.

Рассмотрим теперь значение других терминов того же корня, что мелодия: мелос, мелодика.

Термин *мелос*, точно воспроизводящий упомянутое греческое слово, был введен в музыковедение около сорока лет назад, почти одновременно в России (Б. Асафьев) и за рубежом.

Его значение приблизительно то же, что и значение слова «мелодия» в наиболее обобщенном понимании, т. е. в смысле мелодического начала, мелодической стихии музыки. Введение нового термина отчасти было вызвано тем, что слово «мелодия» имеет, как мы уже видели, много других значений. Но, кроме того, — и это весьма существенно, — в понятии мелоса специально акцентируется песенная непрерывность мелодического развития, его стихийно-эмоциональный импульс, процессуально-динамическая сторона, а не оформленность мелодии в законченную и ограниченную музыкальную мысль. Естественно, что слово «мелос» не может применяться по отношению к отдельной конкретной мелодии. Правда, оно не всегда употребляется только в описанном наиболее общем значении: в музыковедческой литературе встречались (в частности, и в работах Б. Асафьева) выражения «мелос Рахманинова», «опора композиторского творчества на народный мелос» и т. п. Однако обычно в таких случаях пользуются термином *мелодика*.

Этот последний термин имеет два основных значения. Одно из них только что упомянуто: *вся совокупность и общие свойства мелодий какого-либо рода, жанра, стиля, характера и т. д.* (например, вокальная мелодика, романсная мелодика, русская народная мелодика, мелодика русской протяжной песни, мелодика Чайковского, мелодика романсов Глинки, лирическая мелодика и т. д.).

Второе значение слова «мелодика» — *учение о мелодии, наука о мелодии*. Это значение, в свою очередь, допускает несколько вариантов, в зависимости от того или иного понимания мелодии. Название настоящей главы имеет в виду учение о мелодии.

§ 2. Природа мелодии. Важнейшие стороны мелодии

В первой главе уже было сказано, что мелодия, как и музыкальное искусство в целом, имеет *интонационную природу*. Это значит, что выразительность мелодии, ее способность художественно воплощать чувства и мысли челове-

<стр. 46>

ка, сто душевные движения основана во многом на тех же общих предпосылках, что и выразительность интонаций живой речи. Так, извлечение звука большей частоты колебаний (т. е. более высокого) требует большого натяжения голосовых связок, и это служит главной причиной того, что движение мелодии и речи к звукам большей частоты колебаний воспринимается обычно как возбуждение, нарастание напряжения, а противоположное движение, естественно, как успокоение, спад, движение по инерции. Точно так же значительное изменение высоты обычно требует от голоса большого усилия, нежели незначительное, и отсюда, в конечном счете, вытекает различие выразительности интонационных скачков и плавного движения. Естественно также в связи с этим, что мелодические обороты могут, подобно интонациям словесной речи, приобретать характер восклицания, утверждения, вопроса, ответа, вздоха.

Есть и ряд других общих свойств мелодии и речи (шире: музыки и речи), например наличие в каждом конкретном случае некоторого среднего темпа, от которого делаются отклонения — ускорения и замедления; сюда же относятся интонационные и динамические спады к концу фраз, да и роль и характер самой *расчлененности* на фразы и другие разделы (это и обусловило возможность применения в музыковедении таких понятий и терминов, как фраза, предложение, период, цезура, стопа).

Наконец, общность предпосылок и тесная связь мелодии и речи косвенно подтверждается наличием ряда промежуточных явлений между мелодией и речью — таких, как декламация нараспев и т. п.

Многие инструментальные мелодии не ограничены объемом и другими свойствами человеческого голоса и дыхания. Это, разумеется, расширяет выразительные возможности инструментальной мелодии по сравнению с вокальной. Но основой и первоисточником мелодии все же остается пение, и самое существо мелодии неразрывно связано с представлением о живом *интонировании*. Известно, что при исполнении инструментальной мелодии исполнитель (а нередко и слушатель) ее внутренне, «про себя» напевает, интонирует (обычно бессознательно), и это часто даже вызывает напряжение голосового аппарата.

Понятие *интонации*, как известно, издавна применяется к словесной речи. Интонационная сфера живой речи — это все те средства, которые передают эмоционально-смысловое содержание речи не

через значение произносимых слов, а через характер произнесения — через динамику, ритм и темп речи, изменение высоты звука. Упомянутая же интонационная природа музыки, проявляющаяся

<стр. 47>

в общности некоторых предпосылок выразительности мелодии и речи, позволяет ввести понятие музыкальной интонации.

Понятие интонации в музыке имеет два основных значения. Во-первых, исполнение музыки можно уподобить «произнесению» слов в живой речи, т. е. речевому интонированию. Отсюда — понятие исполнительской интонации, т. е. чистого или фальшивого, точного или неточного, выразительного или невыразительного интонирования. Во-вторых, под музыкальными интонациями понимаются небольшие музыкально-выразительные частицы мелодии, мельчайшие мелодические обороты, независимо от того — отделены ли они друг от друга ритмическими остановками или слиты в единую мелодическую фразу и не могут быть выделены из мелодии. Мелодические интервалы становятся в конкретной мелодии (т. е. в условиях определенного контекста, включающего ладотональность, метроритм, темп, динамику, регистр, тембр и т. д.) интонациями, ибо приобретают ту или иную выразительность. Интервалы же сами по себе обладают лишь выразительными возможностями [1].

Подчеркнем теперь существеннейшее отличие между мелодией и речевыми интонациями. Речевые интонации сопутствуют смысловому значению слов и подчинены сложной организации речи в целом — организации фонетической, лексической (словесной), грамматической. Мелодия же является самостоятельным носителем музыкального смысла, музыкальной выразительности. Естественно, что она вырабатывает поэтому более высокую и дифференцированную внутреннюю организацию, нежели речевое интонирование. Это проявляется и в ритмической и в высотной сфере. В частности, речевое интонирование не создает строгой системы ограниченного количества точно фиксированных и дифференцированных высотных опорных точек и соотношений между ними (т. е. интервалов). Интонации речи носят скользящий, глиссандирующий характер. Наоборот, музыкальное интонирование необходимо вырабатывает на ладотональной основе ту или иную «ступенчатую» систему фиксированных и дифференцированных высот; при этом число вы-

[1] Например, иногда говорят об активном, решительном характере интервала восходящей кварты. В действительности же это лишь одна из выразительных возможностей данного интервала. Реализуется она, если кварта ясно выделена, направлена от доминанты к тонике и от затакта к сильной доле, идет не в слишком медленном движении, звучит не слишком тихо, не в слишком высоком и не в слишком низком регистре. Весьма существен, разумеется, и предполагаемый характер исполнения, при котором акцент на сильной доле достаточно подчеркнут. Ход на кварту, удовлетворяющий всем этим условиям, уже может быть назван активной интонацией восходящей кварты.

<стр. 48>

сот («ступеней») естественно оказывается ограниченным, ибо этого требует организация (в словесной речи ограничено в пределах каждого языка — количество звуков речи, которые, как и звуки ладотональной системы, фиксированы и строго дифференцированы). Иначе говоря, ладотональная организация — та специфическая основа, которая отличает музыкальное интонирование от речевого. Отказ от этой основы приводит к распаду мелодии, распаду музыкального искусства.

Мелодия более организована, чем речь, и в ритмическом отношении: она пользуется фиксированными и дифференцированными соотношениями длительностей звуков (в смысле ритмической организованности к мелодии приближается речь стихотворная). Строгая ладовая и ритмическая организация мелодии — это не «оковы» для ее выразительности: наоборот, высокая степень организованности служит богатейшим источником самой разнообразной музыкальной выразительности, далеко превосходящей выразительные возможности речевых интонаций — «мелодии речи».

Мелодия, как и отдельная интонация, представляет собой единство различных сторон. Для выразительного характера мелодии (как и отдельной интонации) существенны и мелодический рисунок, и лад, и ритм, и темп, и регистр, и динамика, и тембр, и самый способ исполнения (например, legato или staccato), а нередко также подразумеваемые мелодией гармонические соотношения. Но не все эти стороны имеют одинаковое значение для строения, для внутренней логики мелодии, не все они одинаково важны для узнаваемости данной мелодии. Легко убедиться, что мелодия, исполненная тихо или громко, голосом или на любом инструменте, узнается слушателем как та же мелодия, если сохранены без изменения высотные и временные (темп, ритм, метр) соотношения. И наоборот: если существенно изменить высотные или временные отношения звуков (а тем более и те и другие вместе), то даже при сохранении тембра, громкости, регистра, способа исполнения узнать, определить мелодию как ту же будет совершенно невозможно. Отсюда видно, что главную роль в мелодии играют высотная и временная стороны. В частности, в первую очередь от ритма, от ритмических остановок, от ритмической повторности зависит расчлененность мелодии на части. Другие средства расчленения (например, гармонические — кадансы) сохраняют свою силу (как расчленяющие) только тогда, когда действуют в этом отношении в

контакте с ритмом или, во всяком случае, вне противоречия с ним. Точно так же в первую очередь от ритма зависят многие общие жанровые свойства мелодии, например маршевость, танцевальность, песенность. Тот

<стр. 49>

или иной ритм — равномерный или неравномерный — необходимо присутствует в любой музыке, в любой мелодии. Но, будучи относительно самостоятельным элементом музыкального искусства, он не составляет в мелодии ее наиболее специфической стороны: такой стороной несомненно являются высотные изменения. Есть очень мало мелодий, состоящих сплошь из звуков одной высоты. Таковы лишь некоторые древние молитвенные речитации или — в более позднее время — мелодии, связанные с какой-либо особой-изобразительно-выразительной задачей, например воплощающие образ «неживого» существа («мелодия» Каменного гостя в финале «Дон-Жуана» Моцарта или призрака Графини в 5-й картине «Пиковой дамы» Чайковского) [1]. Полноценная, живая, певучая мелодия содержит хоть какое-нибудь изменение высоты. Напротив, такая мелодия может вовсе не содержать изменений длительностей звуков, т. е. может двигаться сплошь звуками одной длительности: например, первая тема «Des Abends» Шумана, певучая мелодия этюда Шопена op. 25 № 1, первая тема Andantino 4-й симфонии Чайковского, тема трио из дивертисмента его 2-й сюиты, наконец, ряд его певучих тем, где имеется синкопированное движение звуками одной длительности, например трио фортепианного вальса *fis-moll*, певучая тема побочной партии 5-й симфонии [2].

[1] Исключительный пример — романс П. Корнелиуса, который так и назван «Ein Ton».

[2] В последнем из названных примеров каждая третья четвертная длительность заменена восьмой с паузой.

Высотные соотношения, как сказано в предыдущем параграфе, имеют две стороны — ладовую основу и мелодическую линию. Следующий параграф будет посвящен ладовой стороне мелодии, дальнейшие — преимущественно вопросам мелодической линии, после чего будут даны анализы отдельных мелодий. Вопросы ритма выделены в специальную главу.

§ 3. Ладовая и ладогармоническая сторона мелодии

При анализе мелодии рассмотрение ее ладовой стороны существенно во многих различных отношениях. С ладовой стороной очень часто связаны черты национального, своеобразия мелодии. Так, например, для русской народной мелодики и ее претворений в мелодике русских классиков и советских композиторов характерны черты ладовой переменности (особенно того ее типа, который основан на сопоставлении мажора и параллельного минора), пентатоники (выраженные прежде всего через трихордные попевки),

<стр. 50>

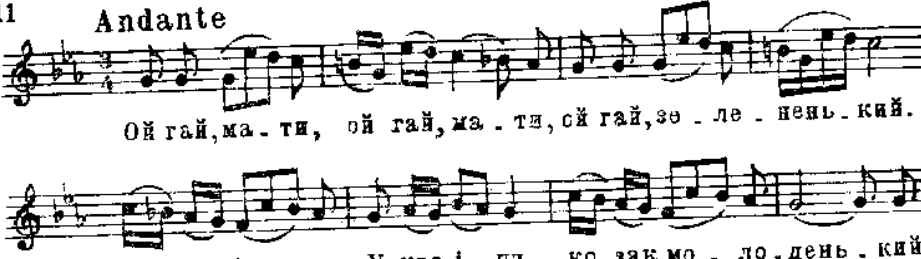
элементы миксолидийского, дорийского, фригийского ладов, натуральный минор.

В украинской народной песне часто встречается гармонический минор, а также гармонический минор с повышенной IV ступенью (см. пример 12). Этот последний лад характерен и для венгерской народной музыки, равно как (наряду с другими ладами, содержащими увеличенные секунды) и для музыки ряда восточных народов.

Поскольку один и тот же лад может встретиться в музыке различных народов, черты национального своеобразия могут проявляться в ладовой сфере не только в самом звукоряде лада и основных функциях его звуков, но и в характерных ладовых оборотах. Так, гармонический минор встречается в музыке самых различных народов, а не только, как было упомянуто, в украинской музыке. Но для украинской песни весьма характерно, в частности, использование определенного оборота гармонического минора, именно нисходящего поступенного движения к вводному тону с остановкой на нем или с переходом на терцию вниз к квинтовому тону лада:

Украинская народная песня „Ой гай, мати“.
(Сб. „Українська народна пісня“, 1936)

11 Andante



Ой гай, ма - ти, ой гай, ма - ти, ой гай, зе - ле - нь - кий.
Ой, по - і - хавз У - кра - ї - на ко - зак мо - ло - день - кий.

12 Lento

Украинская народная песня
(Сб. „Українська народна пісня“, 1936)



Ой, гей! Та, ой, хто го - ря не зна - є,
не - хай ме - не сна - та - є, та, гей!

В примере 12 налицо не только упомянутый оборот (такты 6—7), но и IV повышенная ступень минора и ряд других черт, свойственных украинской песне, например заключительный каданс с падением на сексту к вводному тону и его

<стр. 51>

последующим разрешением или начало с долгого высокого квинтового тона (при восклицании в тексте), начало, характерное и для русской песни (подробнее об этом см. в § 5). Вообще национальные черты мелодии чаще проявляются не в каком-либо одном признаке или одной стороне мелодии (например, ладовой), а в целом комплексе признаков (так, например, характерный для венгерской народной музыки пунктирный ритм нередко сочетается с «опеванием» завершающего тонического устоя), но роль лада и типичных ладовых оборотов в этом комплексе в большинстве случаев бывает очень велика, ибо лад представляет собой исторически складывающуюся (у разных народов — по-разному) основу организации звуков музыкального произведения [1].

[1] В большинстве случаев — не означает всегда: например, отличие итальянской народной мелодии от немецкой (в обоих случаях господствует мажор) лежит прежде всего не в ладовой, а в ритмической и мелодической области.

Не менее важен анализ ладовой стороны мелодии для уяснения непосредственного выразительного характера мелодии, ее эмоционального строя. Здесь существенны два момента: 1) ладовая напряженность звуков и интервалов мелодии, соотношение ладово-устойчивых и неустойчивых звуков, степень интенсивности тяготений тех или иных звуков или отрезков мелодии; 2) ладовая окраска (ладовый колорит) мелодии — более светлая (более мажорная) или более темная (более минорная).

Остановимся на этих моментах.

Известно, например, что пентатонные мелодии (и мелодические обороты), лишенные острых полутоновых тяготений, применяются композиторами не только с целью воплощения старинного или народного характера образа, но и нередко для выражения спокойных, созерцательных состояний, для передачи ощущений, вызываемых картинами природы и т. п. В подобных случаях применяются, однако, мажорные варианты пентатоники, ибо речь идет об образах не только спокойных (что связано с отсутствием острых тяготений), но и просветленных. Сочетание же покоя и просветленности — основная выразительная возможность мажорной пентатоники.

Известно также, что среди различных средств, передающих усиление напряжения, видную роль играют и ладовые средства. Так, в следующей фразе самый высокий звук является вместе с тем и наиболее острым в ладовом отношении, наиболее интенсивно тяготеющим. Существенно для выразительности мелодии, что этот звук (VI низкая ступень) вносит в мажорную мелодию элемент минора, как бы «ноту

горечи»:

<стр. 52>

13 **Не слишком скоро** Шуман. „Я не сержусь“



Я не сер-жусь, хоть боль-но но - ет грудь

Таким образом, степень ладового напряжения и ладовую окраску звуков мелодии следует постоянно иметь в виду при анализе.

Отметим, что в отдельных исключительных случаях кульминация, как точка наивысшего напряжения мелодии и как момент центральный по значению и смыслу, может создаваться прежде всего именно ладовыми средствами — без того, чтобы кульминационный звук был высоким или достигался восходящим движением. Так, в первой части романса Глинки «Ночной зефир» кульминацией каждой из начальных фраз служит верхняя квинта лада (*до*), но кульминация всей мелодии, ее смысловой центр — это ладово-яркий звук *И* низкой ступени (*соль-бемоль*):

14 [Moderato] Глинка. „Ночной зефир“



Ноч-ной зе-фир стру-ит э-фир. Шу-
- мит, бе-жит Гва-дал-кви-вир, шу-
- мит, бе-жит Гва-дал-кви-вир.

Звук этот выделен ритмически — иначе он не мог бы приобрести центральное значение. Однако ритмическая длительность представляет собой в данном случае лишь необходимое условие для впечатляющего воздействия ладового напряжения звука. Чтобы убедиться в этом, было бы достаточно, не меняя ритма, заменить *II* низкую ступень обычной *II* ступенью (*соль*): эффект кульминационного напряжения сразу исчезнет, а ритмическая длительность звука будет восприниматься лишь как подчеркивание каданса, окончания, т. е. как замедление, успокоение.

<стр. 53>

Развитие мелодии, даже коренное, качественное изменение музыкального образа нередко в значительной мере (а иногда всецело) основано на ладовых, ладотональных, ладогармонических средствах. Так, в следующем примере мелодия второго четырехтакта почти не отличается от мелодии первого четырехтакта по ритму и рисунку (линии). Но ладовые и ладогармонические изменения (вместе с изменением регистра во втором двутакте) существенно меняют характер музыки, вносят в светлую лирическую тему оттенок скорби:

Чайковский. 6-я симфония

15

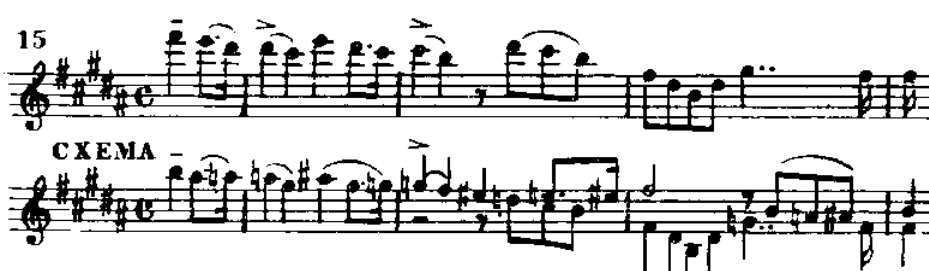


СХЕМА -

Ладовые соотношения нередко определяют те или иные характерно-выразительные моменты мелодии. Так, во многих коротких минорных темах Баха и других композиторов большую роль играет ладово-характерный интервал уменьшенной септимы:

Бах. „Х. Т. К.“, II, фуга а - moll



Шостакович. 6-я симфония, I ч.



(см. также пример 279 а).

Но и самый обычный интервал малой терции, если он ясно определяет минорный лад, может рассматриваться как характерно-выразительный интервал многих минорных мелодий:

<стр. 54>

Чайковский. „Снова, как прежде один“

18 [Andante mosso]

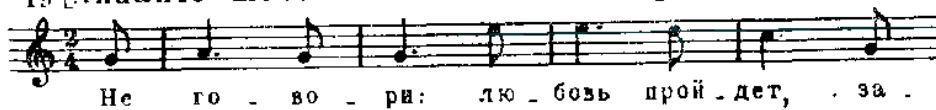


Напомним опять типичную затактовую восходящую кварту от доминанты к тонике, еще со времен французской революции начинающую многие революционные песни гимны (в том числе «Марсельезу», «Интернационал», Гимн Советского Союза) и носящую решительный, активный характер — вследствие сочетания восходящего скачка с определенностью, свойственной полному совершенному кадансу.

Наконец, для лирических мелодий в музыке XIX века типична интонация восходящей сексты (особенно от V к III ступени), равно как и мотивы в объеме сексты. Причина заключается здесь в сочетании широты, консонантности, гармонической «наполненности» и ясно выраженной ладовой окраски (мажорность, минорность) интервала:

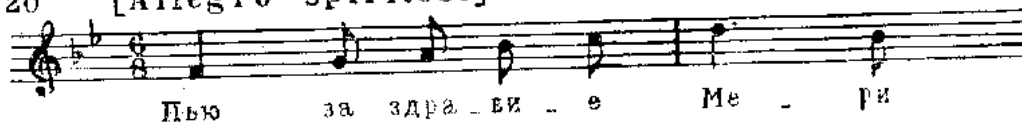
Глинка. „Не говори: любовь пройдет“

19 [Andante mosso con molto anima]



Глинка. „Мери“

20 [Allegro spiritoso]



Глинка. „Люблю тебя, милая роза“

21 [Allegretto]

Лю - лю те - бя, ми - ла - я ро - за

<стр. 55>

Чайковский. „Хотел бы в единое слово“

22 [Allegro moderato]

Хо - тел бы в е - ди - но - е сло - во

Следует в связи с этим отметить, что интервалы обладают некоторыми выразительными возможностями также и независимо от своего конкретного ладотонального положения. Возможности эти определяются не только величиной (широтой или узостью) интервала, что относится к области мелодической линии, но и степенью и характером его консонантности или диссонантности: так, консонантность октавной интонации и упомянутая гармоническая наполненность секстовой интонации весьма отличают их от близкой им по величине диссонантной интонации большой септимы при любом ладовом положении этих интонаций (другой вопрос, что названные свойства интервалов могут быть подчеркнуты или сглажены благодаря всему музыкальному контексту, в том числе и ладогармоническому).

Для анализа мелодии весьма существенно понятие скрытого интервала. Так называется интервал, образуемый хотя и близкими, но не соседними (не смежными) в смысле временной последовательности звуками мелодии и ярко воспринимаемый благодаря каким-либо условиям, например метроритмической подчеркнутости соответствующих звуков. В следующих примерах ясно ощутимы скрытый интервал восходящей чистой кварты (пример 23), восходящей уменьшенной кварты (см. пример 279а), скрытый интервал нисходящей уменьшенной септимы (пример 119а) [1]:

Бетховен. 1-я симфония, I ч.

23 Allegro con brio

[1] См. также пример 348, где приведено окончание вступления симфонической поэмы Листа «Прелюды», в котором большую роль играет скрытый интервал тритона.

Эти скрытые интервалы имеют здесь не меньшее значение для выразительности мелодии, нежели интервалы явные.

Иногда ладовые связи могут объединять моменты мелодии, находящиеся на сравнительно большом расстоянии. Так, ладово-неустойчивый звук (например, вводный тон) может разрешиться в устойчивый через несколько тактов. Подоб-

<стр. 56>

ного рода связи называются соединительными интонациями:

Шопен. Соната b - moll, III ч.

24 [Marche funebre]

pp

25 [Allegretto] Бетховен. 32 вариации



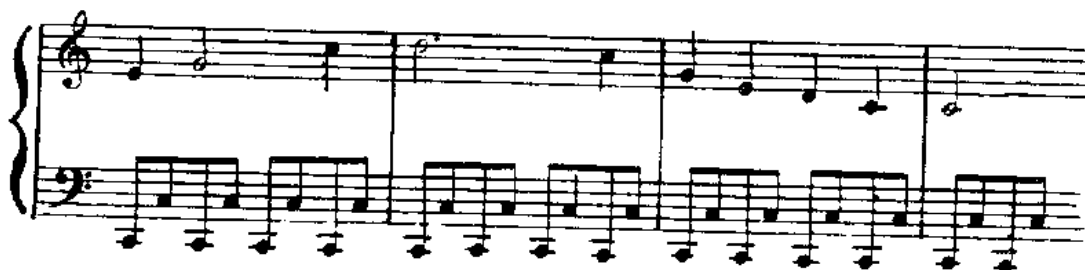
Наконец, при анализе ладовой стороны мелодии весьма существенно учитывать, имеет ли значение для данной мелодии также и ощущение гармонии или же эта мелодия (например, древний напев) относится к эпохе, когда гармоническое музыкальное мышление еще не возникло или не развилось в достаточной степени.

В первом случае для мелодии очень важна ее гармонизация. В частности, более редкие смены гармонии служат более широкому дыханию музыкальной мысли. Одна гармония способна до некоторой степени объединить соответствующий ей отрезок мелодии в единое целое. Так, мелодия следующего восьмитакта сама по себе могла бы быть понята и гармонизована как мелодия периода с половинным кадансом в конце первого четырехтакта и полным в конце второго. В этом случае она звучала бы гораздо более дробно, расчлененно, менее широко, чем в оригинале, где вся восьмитактная мелодия объединена одной тонической гармонией:

26 Бетховен. Увертюра „Леонора“ № 3



<стр. 57>



Далее, гармония часто создает в мелодии такие соотношения, которые непосредственно из ладового значения звуков мелодии не вытекают. Сюда относятся тяготения неаккордовых звуков к аккордовым, прежде всего тяготения задержаний. Выразительный эффект неаккордового звука основан на противоречии между гармоническим комплексом и звуком мелодического голоса, не входящим в этот комплекс, причем это противоречие ощущается наиболее остро, когда неаккордовый звук метрически подчеркнут, т. е. именно в случае задержания. При восприятии задержания слушатель ясно предчувствует разрешение и желает его, т. е. желает устранения «противоречия» посредством перехода неаккордового звука мелодии в смежный по высоте аккордовый. Тяготение задержания, как правило, острее, чем тяготение неустойчивого звука лада к устойчивому: так, на вводном тоне, гармонизованном доминантовым трезвучием, возможна длительная остановка мелодии, завершающая ее значительный отрезок, например предложение, причем следующее предложение вовсе не обязательно должно начинаться с тонической примы, разрешающей

тяготение вводного тона; задержание же, как правило, «требуется» разрешения немедленно — в близкий по времени момент.

В связи со сказанным, а также в связи тем, что интонация задержания с разрешением направлена от метрически более сильного времени к слабому и носит плавный характер (секунда), основные возможности задержаний связаны преимущественно с лирической (в широком смысле) выразительностью — от чувствительных «вздохов» до страстных порывов, от романтического «томления» до взволнованных, приподнятых состояний:

27

Моцарт. Соната для ф-п



<стр. 58>

28

[Langsam]

Вагнер. „Тристан и Изольда“



29

Andante mosso

Чайковский. „Пиковая дама“



Andante mosso

Чайковский. „Евгений Онегин“



<стр. 59>

31 Patetico

Скрябин. Этюд, оп. 8 № 12



Выразительный эффект интонации задержания может быть усилен, если самому задержанию предшествует подготавливающий и подчеркивающий его момент из одного или нескольких звуков:

Чайковский. 5-я симфония, II ч.
[Allegro non troppo]
rit.



Чайковский.
„Франческа да Римини“

Andante cantabile non troppo



Задержания весьма типичны, например, для лирической мелодики западноевропейских романтиков (Шопен, Шуман, Вагнер) и Чайковского. Большое значение приобрел, в частности, оборот, приведенный в примере 33.

Встречаются, однако, и лирические мелодии, свободные или почти свободные от задержаний. Таковы, например,

<стр. 60>

некоторые медленные темы Бетховена, представляющие лирику благородно-мужественную, светлую, объективную.

Бетховен. 5-я симфония, II ч.

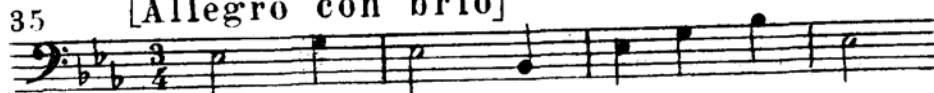
Andante con moto



В известном смысле противоположны мелодиям, изобилующим задержаниями, мелодии, построенные существенно на звуках разложенного аккорда. Такие мелодии не редко носят фанфарный, героический, призывный характер, иногда воспевают спокойное величие природы:

Бетховен. 3-я симфония, I ч.

[Allegro con brio]



Моцарт.

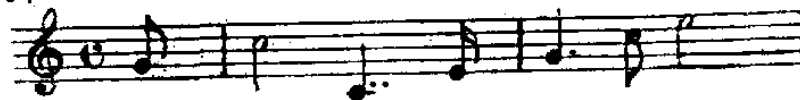
[Andante] „Реквием“. Tuba mirum



Вагнер. „Кольцо нибелунга“

Мотив меча

37



Вагнер. „Кольцо нибелунга“.

Мотив радуги

38



<стр. 61>

Независимо от характера выразительности в каждом конкретном случае, мелодии с преобладанием движения по трезвучию весьма типичны для венских классиков (Гайдн, Моцарт, Бетховен) и Шуберта, а также Вагнера.

Многие мелодии содержат контрастное сопоставление мужественных, энергичных оборотов, основанных на движении по трезвучию, и оборотов более плавных, мягких, содержащих задержания или интонации, родственные задержаниям:

Моцарт. Соната для ф-п.

Allegro

39



Бетховен. 5-я соната, I ч.

Allegro molto e brio

40



Иногда задержания вводятся в мелодию, основанную на трезвучии, без контрастного противопоставления фраз. В этом случае мелодия воспринимается как более однородная, но ее мужественный характер обогащен скрытыми элементами лирики (см. выше пример 26).

Заканчивая краткий обзор простейших ладогармонических средств, имеющих наибольшее значение для выразительности мелодии, отметим еще, что во многих мелодиях большую выразительную роль играет различная ладогармоническая окраска («перекраска») одних и тех же оборотов, т. е. гармоническое варьирование. При этом следует различать три случая:

1. Короткий мелодический оборот повторяется — сразу же после первого появления — с новой гармонизацией:

<стр. 62>

Шуман. „Грезы“, оп. 15 № 6

41 [♩ = 100]

ri - tar - dan - do

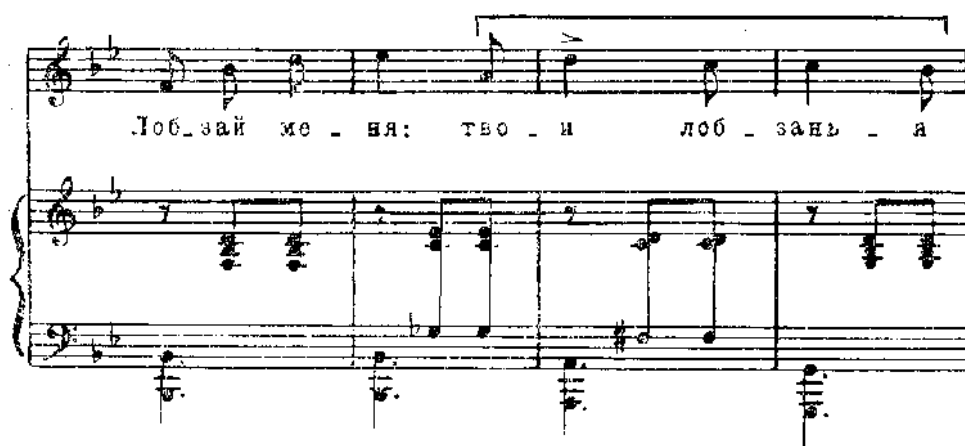
Здесь гармоническая перекраска сообщает повторяемому обороту новую интонационную выразительность.

2. Короткий мелодический оборот повторяется с новой гармонизацией не сразу, а «на расстоянии» — при новом проведении той более протяженной темы, мелодии, куда этот оборот входит:

Глинка. „В крови горит огонь желанья“

42 Allegretto passionato

В кро-ви го-рит о-гонь же-ла-нья,
ду-ша то-бой у-яз-вле-на.



Рахманинов. „Сон“, оп. 8 № 5

43 Lento

Но то был сон!

Рахманинов. „Сон“, оп. 8 № 5

44 Lento

Но то был сон!

В примерах 43, 44 даны мелодически тождественные окончания двух предложений романса. В конце первого предложения неожиданная модуляция в тональность III низкой ступени подчеркивает иную плоскость, иной мир — сновидение. В конце второго предложения тот же мелодический оборот с теми же словами имеет несколько иной оттенок: на первый план выступает окончательное и горькое утверждение, что

<стр. 64>

«то был сон», только сон. Утверждение передается полным кадансом в главной тональности, а «ноту горечи» придает звук VI пониженной ступени. Таким образом гармоническое варьирование существенно меняет самый смысл мелодического оборота.

3. Вся мелодия целиком получает при повторении иную гармонизацию. Яркий пример — третья вариация в «Персидском хоре» из оперы Глинки «Руслан и Людмила». Другой пример — в интермеццо 3-го концерта Рахманинова, где даны четыре разные гармонизации одной мелодии. Этот прием переосмысления мелодии встречается и в советской музыке (ср. тему средней части главной партии финала трио Шостаковича в экспозиции и репризе; см. также различные гармонизации лейтмотива *d-es-c-h* в III и IV частях 10-й симфонии Шостаковича).

§ 4. Основные предпосылки выразительности мелодической линии

Выразительность мелодической линии опирается прежде всего, как уже было упомянуто, на естественную связь восходящего движения с нарастанием напряжения, нисходящего — со спадом, успокоением. Однако соотношение высоких и низких звуков имеет и другую выразительную возможность: низкие звуки воспринимаются как более «тяжелые», «массивные», высокие — как более «легкие», «воздушные». Причины этого просты: низкий звук богаче обертонами; больший предмет издает более низкий звук (сравни скрипку и контрабас, трубу и тубу), голос мужчины ниже, чем голос женщины или ребенка. Все это имеет значение главным образом по отношению к различию регистров. Так, если одна и та же мелодия (тема) последовательно проходит в музыкальном произведении в разных регистрах, то очень часто наиболее напряженным (кульминационным) проведением оказывается проведение в низком (басовом) регистре (см. многие фуги Баха, например фуги до минор и до-диез минор из I тома «Х. Т. К.»). Для самой же мелодии, для мелодического движения (т. е. для движения внутри одной мелодии), если в нем нет сопоставления звуков далеких регистров, значение этой выразительной возможности более ограничено. Она реализуется прежде всего в крайних регистрах: в высоком, где ясно ощутима легкость звуков и где поэтому дальнейшее восхождение может произвести впечатление исчезновения, истаяния (см. окончание медленной части фа-минорного концерта Шопена); в низком, где ясно ощутима массивность звуков и на этой основе нередко естественно возникает нарастание при нисходящем

<стр. 65>

движении (см. окончание первого периода «Мелодии» для скрипки Чайковского, где нарастание связано с движением к самому низкому звуку диапазона скрипки). Встречаются, правда, нисходящие нарастания, начинающиеся в высоком регистре и охватывающие большой диапазон (таковы, например, кульминационные построения в I части и в финале 5-й симфонии Чайковского, предъикт перед репризой в I части «Аппассионаты» Бетховена), но такие нарастания обычно носят особый, специфический характер, связаны с постепенным сгущением колорита, омрачением звучания. Они применяются в музыке весьма драматической, трагической. Во всяком случае, основное значение сохраняет первая возможность: связь высотного подъема с нарастанием напряжения, спада — с затуханием. Эту возможность следует считать как бы первичной. Другая же является вторичной [1].

[1] Эта вторичная возможность реализуется, главным образом, начиная с музыки XIX века, хотя примеры восходящих затуханий встречались уже у Моцарта. Назовем в связи с этим еще несколько дополнительных примеров: восходящее затухание перед побочной партией экспозиции 6-й симфонии Чайковского (фраза альтов; в репризе, как упомянуто, перед побочной партией — нисходящее нарастание); нисходящее нарастание в конце «Баркаролы» Шопена; восходящее затухание в конце I части этой пьесы. Наконец, во вступлении к III акту оперы Вагнера «Тристан и Изольда» имеется сочетание восходящих затуханий и нисходящих нарастаний.

Естественно, что в мелодии, как правило, происходят смены направления движения, чередования восходящего и нисходящего движения, что обычно соответствует усилениям и ослаблениям напряжения передаваемой мелодией эмоции. Это определяет более или менее ясно выраженную о л н о б р а з н о с т ь мелодической линии (подробнее — в § 6).

Понятно также, что коль скоро возможно движение мелодии вверх и вниз, возможен и «промежуточный» вид — движение «на месте», пребывание на одной высоте, т. е. повторение звука. Поскольку развитие мелодической линии как таковой в этом случае почти сводится на нет (сама линия предельно пассивна), на первый план выступают выразительные возможности других элементов музыки: ритма, темпа, лада, гармонии и пр. Тем не менее существуют некоторые первичные выразительные возможности повторения звука. В медленном и притом более или менее равномерном движении повторение звука создает эмоциональное впечатление, лучше всего передаваемое словом м о н о т о н и я , буквальный смысл которого почти совпадает с описываемым явлением повторения звука (однотонность, однозвучность). Такого рода повторение встречается, например, в траурной музыке (вспомним начала известных траурных маршей из сонат Бетховена и Шопена, медленную часть 3-го квартета Чайков-

<стр. 66>

ского), в унылых и мрачных речитациях. Иногда подобная мелодическая неподвижность воплощает образ «неживого» существа (призрак Графини в 5-й картине «Пиковой дамы»). Наоборот, быстрая репетиция звука обычно создает впечатление энергии, как бы не находящей выхода во вне, т. е. в движении самой мелодической линии. В условиях минорного лада подобная репетиция нередко сочетает активность с элементом тревоги, настороженности, взволнованности и по эффекту приближается к тремолированию (вспомним первые три вариации из «32 вариаций» до минор Бетховена, а также предъикт перед побочной партией «Аппассионаты»). В мажоре включение в мелодию быстрой репетиции чаще служит воплощению радостного оживления, легкой подвижности:



Быстрая репетиция обильно применяется также во всевозможных «скороговорках», типичных для итальянской оперы.

Между двумя названными крайними случаями (медленное и быстрое повторение) существуют многочисленные другие. Повторение звука способно, например, выражать упорство, настойчивость, уверенность, может служить элементом «призывающей» или «провозглашающей» фанфары, в частности передавать ощущение «неотвратимости» (фанфара рока в 4-й симфонии Чайковского) или, наоборот, включаться в певучую лирическую мелодию, связанную с любованием звучностью одного тона и сопутствующими ему красочными сменами гармонии (ноктюрн «Грезы любви» № 3 Листа).

Наконец, повторение звука иногда очень ярко оттеняет последующее изменение высоты, особенно если это изменение оказывается в выгодных метроритмических условиях (направлено от слабого и краткого звука к сильному и долгому). Так, например, в начале 5-й симфонии Бетховена репетиция звука, с одной стороны, имеет самостоятельное выразительное значение, как элемент «мотива судьбы», с другой же стороны, она ярко оттеняет существенную для этого мотива утверждающую и «повелительную» интонацию нисходящей терции. Никакая иная форма затакта к четвертому звуку не могла бы здесь столь подчеркнуть значимость этой интонации.

Переходим ко второй важной предпосылке выразительности мелодической линии. Она основана на соотношении плав-

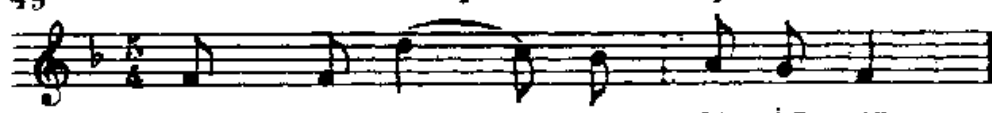
<стр. 67>

ного движения и широких ходов, скачков. Основой мелодической линии является поступенное движение, т. е. движение по смежным (в отношении высоты) тонам ладовой системы. Такое движение способно создавать впечатление непрерывности, плавности, а эти свойства, в свою очередь, являются важными сторонами певучести, мелодичности. Широкие ходы мелодии, скачки звучат обычно более напряженно, более резко выделяются в мелодической линии, являются моментами более индивидуализированной выразительности. Однако и здесь также иногда реализуется другая (вторичная) выразительная возможность. Широкий ход, особенно консонирующий, способен в некоторых условиях создавать впечатление простора, «воздуха», спокойного охвата большого «пространства»; ощущение же интонационного напряжения, обычно связанное с широким интервалом, может при этом отступать на второй план. И наоборот: поступенное движение с обилием повторений звуков (или возвратов к тем же звукам) может иногда создавать ощущение большой интенсивности мелодического движения, большой «плотности», «тесноты», а следовательно, и напряженности мелодического рисунка.

Мелодия (особенно певучая мелодия) обычно сочетает широкие ходы с уравнивающим их плавным движением, нередко полностью или частично заполняющим диапазон скачка:

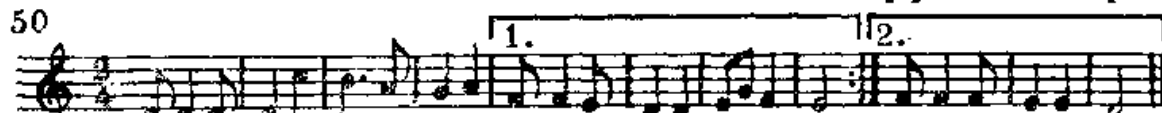


49 Украинская народная песня



пьють чу-ма-ки го-ріл-ку.

50 Уйгурский марш

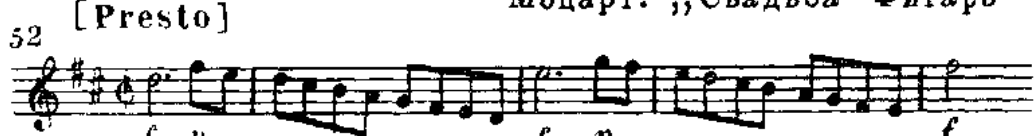


51 Вагнер. „Тристан и Изольда“
[Langsam und schmachtend]



Иногда (значительно реже), наоборот, широкий ход охватывает диапазон предшествующего плавного движения:

52 Моцарт. „Свадьба Фигаро“
[Presto]



53 Шопен. Концерт е-молл
[Larghetto]



В некоторых случаях обороты двух названных типов непосредственно сопоставляются, симметрично дополняя друг друга:

54 Умеренно Чайковский. „Сладкая греза“, ор. 39



При этом хотя чаще скачок воплощает момент напряжения, а плавное движение — момент разрядки (особенно ти-

пично в этом смысле соотношение восходящего скачка и последующего нисходящего плавного движения, примеры 46—50), но иногда реализуется упомянутая противоположная выразительная возможность. Так, в примере 55 очень «плотное» поступенное восходящее движение создает напряжение, а отвечающий ему квинтовый скачок вниз — разрядку:



Понятия скачка и плавного движения до некоторой степени относительны. По сравнению с движением по секундам взлет по аккордовым звукам (даже если каждый интервал — всего лишь малая терция) может приобрести значение скачка. Мотивы, подобные следующим, отчасти аналогичны скачку с заполнением:



И наоборот: движение по аккордовым звукам может восприниматься после большого скачка (превышающего октаву) как плавное заполнение охваченного скачком диапазона:



Иногда скачку предшествует некоторая подготовка, как бы «раскачка»: повторение одной интонации небольшого диапазона, фигуры типа группетто, трели и т. д. В некоторых случаях такие фигуры со скачком подобны метательному движению:

<стр. 70>



Нередко подготовка скачка, скачок и его заполнение образуют вместе более или менее длительную мелодическую фразу:



(см. также примеры 47 и 74).

Очень часто закономерность соотношения скачков и плавного движения проявляется более свободно и гибко. Заполнение скачка может следовать не сразу, а на некотором «расстоянии», в частности двум скачкам может отвечать одно общее заполнение. Так, в первом восьмитакте примера 60 первая половина (четырехтакт) содержит два восходящих скачка (кварттовый и квинтовый), каждый из которых подготавливается «раскачкой», а во второй половине дано общее поступенное нисходящее заполнение всего охваченного октавного диапазона:



Иногда понятие скачка с заполнением можно применить к движению не звуков мелодии, а целых мотивов, фраз. Например, наряду с восходящими и нисходящими секвенциями встречаются и такие, при которых за перемещением звена на большой интервал следует перемещение на меньший интервал в обратном направлении. Такова секвенция в связующей партии I части 5-й сонаты Бетховена. Интересен в этом от-

<стр. 71>

ношении следующий пример, где за скачком, образуемым сопоставлением двутактных звеньев, следуют «заполняющие» однитактные звенья:



Наконец, закономерность скачка и заполнения допускает и иное, гораздо более широкое и общее понимание. Понятие скачка, как отдельного хода мелодии, заменяется при таком новом понимании более общим понятием быстрого охвата широкого диапазона, независимо от того, охватывается ли диапазон одним скачком, движением по звукам аккорда или даже поступенным движением. Понятие же «заполнение скачка» заменяется соответственно понятием более медленного «освоения» — распевания охваченного широкого диапазона или его части. Сравнительно быстрый охват широкого диапазона обычно дает (почти независимо от способа охвата) ощущение большего простора, воздуха, большей разреженности рисунка, а пребывание (на протяжении такого же времени и такого же «количества звуков») в узком диапазоне — ощущение большей «плотности» рисунка.

В следующем примере после начальной фразы, быстро охватывающей широкий диапазон (с упомянутой в предыдущем параграфе секстовой основой) и содержащей скачок с частичным заполнением, следует фраза, распеваящая более узкий отрезок диапазона:



Иногда начальные мелодические построения широкого шпиазона повторяются, и лишь затем начинается плавное распевание:

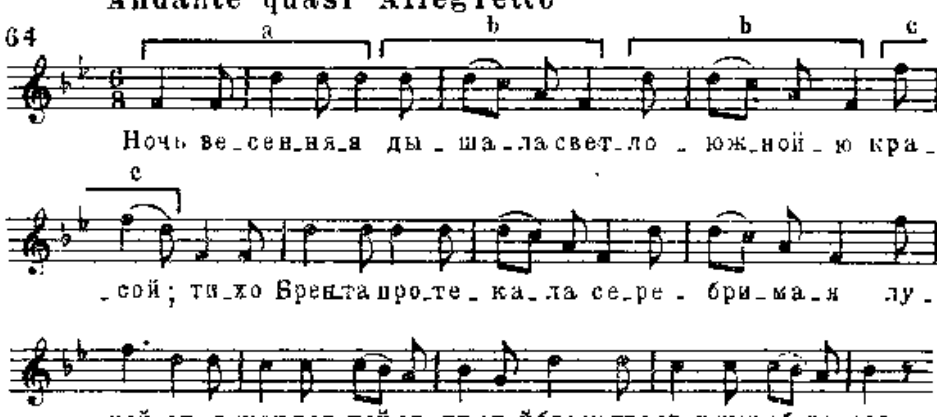
<стр. 72>

63 *Con moto* Глинка. „Где наша роза“



Где на - ша ро - за, дру - зья мо - я?
У - вя - ла ро - за, ди - та за - ри. Не го - во - ри:
„Вот жи - зни ра - дость“, ко - по - то - ри: „Так вя - жет мла - дость“,

64 *Andante quasi Allegretto* Глинка. „Венецианская ночь“



Ночь ве - сен - ня - я ды - ша - ла свет - ло - юж - ной - ю кра -
сой; ти - хо Врен - та про - те - ка - ла се - ре - бри - ма - я лу -
ной; от - ра - жен вол - ной ог - ни - стой блеск про - зрач - ных об - ла - ков

Закономерное соотношение скачков и плавных движений в тесном смысле, равно как и описанное только что закономерное чередование различных степеней «плотности» мелодического рисунка, — одно из важных условий пластичности, эластичности мелодической линии, ее сжатий и растяжений.

Существенное значение для выразительности мелодической линии имеет явление, которое естественно назвать мелодическим сопротивлением. Под этим термином имеются в виду отдельные ходы, шаги мелодии в направлении, противоположном общему направлению движения мелодии в данном отрывке. Сопротивление способно внести в мелодическую линию элемент борьбы, сделать линию более упругой и в то же время резче подчеркнуть ее основную направленность. Например, взволнованный характер следующей мелодии в значительной мере связан с тем, что общее нисходящее движение тактов 2—8 многократно прерывается яркими восходящими интонациями:

<стр. 73>

65 *Vivace* Шопен. Мазурка, оп. 59 № 3



С общим явлением мелодического сопротивления тесно связано частное явление мелодического торможения. Чтобы затормозить какое-либо движение, нужно, как известно, приложить силу, действующую в обратном направлении. Мелодическое торможение это и есть движение, противоположное основному направлению мелодии и примененное в ее конце с целью остановить, замкнуть, «закруглить» движение (см. пример 528).

И наконец, с основными предпосылками выразительности мелодической линии тесно связано явление так называемой *скрытой полифонии*. Выше упомянуто, что поступенное движение есть основа мелодической линии. Это обусловлено, в частности, тем акустико-психологическим фактом, что при движении по секундам последующий звук максимально быстро вытесняет из сознания воспринимающего след предыдущего звука, а это, в сочетании с высотной близостью (смежностью) тонов, обеспечивает впечатление как бы максимально полного (почти без «остатка», без «следа») *перелива* одного звука в другой. Наоборот, при мелодическом скачке может возникнуть некоторая иллюзия, будто предшествующий звук продолжает звучать вместе с последующим, т. е. будто мелодическая линия как бы расщепляется на две линии. Этому ощущению способствует и то, что скачок мелодии при прочих равных условиях обращает на себя большее внимание, чем поступенное движение, и поэтому звуки, образующие скачок (т. е. звук, покинутый скачком, и звук, взятый скачком), имеют тенденцию *выделяться* в мелодической линии. Учитывая же господствующую общую тенденцию к плавности, поступенности мелодического движения, в частности к разрешению ладовых и гармонических неустоев в смежные по высоте тона, можно сформулировать следующее положение: если скачком взят звук, смежный по высоте со звуком, недавно покинутым скачком, то эти два звука, образуют соединительную секундовую интонацию, спо-

<стр. 74>

собную стать исходным моментом дальнейшего развития скрытого голоса. Элементарная схема такого рода расщепления мелодической линии на два скрытых голоса такова:



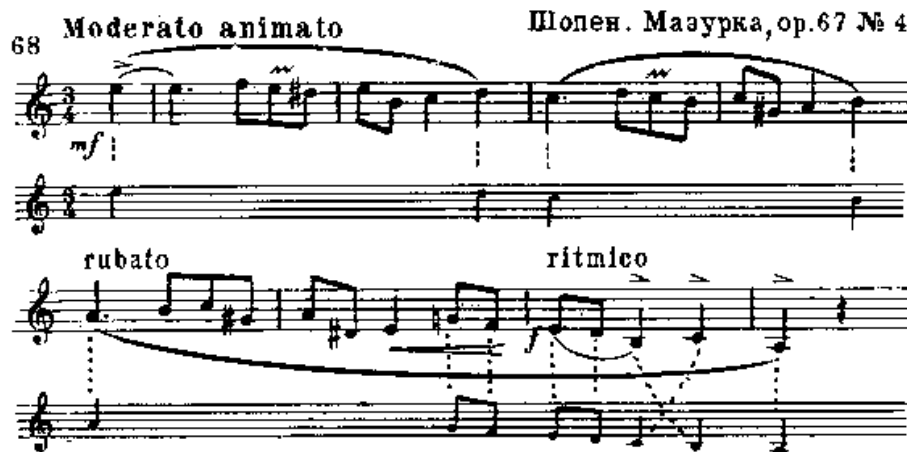
Различные варианты и усложнения этой схемы бесчисленны:



(см. также пример 58).

Существуют и другие факторы образования скрытого голоса (например, выделение метрически сильных долей), но рассмотренный выше — главный и вытекает из природы самой мелодической линии. Естественно, что в скрытом голосе поступенное движение, как правило, преобладает в еще большей степени, чем в реальном.

Скрытые голоса придают мелодической линии «объемность», рельефность. Они имеют большое значение для выразительности и логики мелодии. Те или иные элементы скрытого многоголосия присутствуют почти в любой художественно полноценной мелодии. При этом скрытые голоса свободно появляются и исчезают. Очень часто в мелодии имеется гаммообразный стержень — как бы «ствол», вокруг которого вьется мелодическая линия:



<стр. 75>

Наличие поступенного движения опорных точек мелодии — один из важных факторов, сообщающих мелодии естественность и логичность течения.

§ 5. Некоторые простейшие типы интонирования

Самый простой тип мелодического движения связан с использованием повторения звука и переходов к смежным ступеням звукоряда (гаммы). Такое движение, как уже упомянуто, производит, при прочих равных условиях, впечатление плавности. Однако дл и т е л ь н о е движение мелодии по ступеням гаммы в о д н о м н а п р а в л е н и и, особенно же вверх, не является простейшим и древнейшим типом интонирования: оно предполагает охват большого диапазона, а при движении вверх — также значительное напряжение голоса.

Наиболее элементарный тип интонирования — это так называемое опевание одного звука, т. е. его повторение и постоянное к нему возвращение после отклонения к другим (в простейшем случае смежным) тонам. В результате опевания центральный звук, будучи показан в непосредственной мелодической связи с окружающими его звуками, вступив с ними в определенные интонационные соотношения, становится обогащенным, более «содержательным». Кроме того, опеваемый звук превращается в о п о р н ы й, а смежные тоны — в т я г о т е ю щ и е к о п о р е. Таким образом на основе мелодического рисунка (и, конечно, соответственных ритмических отношений) в древности возник зародыш ладовой организации, создавалась как бы первичная ячейка, клетка такой организации. Иначе говоря, мелодические опоры (упоры, центры мелодического движения) стали превращаться в л а д о в ы е у с т о и. Однако при этом явление м е л о д и ч е с к и о п о р н о г о з в у к а продолжает сохранять и самостоятельное значение, независимое от ладового устоя.

Многие старинные напевы состоят преимущественно из опевания опорного тона. Поскольку же, как упомянуто, завершение мелодии естественно связывается с интонационным спадом, такие напевы часто содержат в конце — после опевания опорного звука — нисходящее движение, причем более низкий звук, заканчивающий напев, постепенно приобретает значение второй (конечной, завершающей) опоры. В средние века этот завершающий устой получил название ф и н а л и с. Верхний же устой, главенствующий, доминирующий в напеве, породил существующий и до настоящего времени термин д о м и н а н т а. Акустические предпосылки делают одним из наиболее естественных интервалов между верхним и нижним устоями квинту. Таким образом, «квинтовый остов» многих

<стр. 76>

ладов сформировался в тесной связи с описанным элементарным типом интонирования: утверждением и опеванием верхнего устоя с последующим спадом к нижнему.

Многие народные песни (русская, украинская и другие) начинаются непосредственно с высокого долгого звука (обычно это и есть квинта лада). Такую начальную вершину, из которой затем как бы изливается мелодия, естественно назвать в е р ш и н а - и с т о ч н и к. В тексте песен такой вершине нередко сопутствует восклицание («Эх», «Ох», «Ах», «Ой» и т. д.) :

69

Русская народная песня
(сб. Лопатина и Прокунина)



Близко примыкает к простому нисхождению от вершины-источника такой тип интонирования, при котором квинтовая вершина является не первым, а вторым звуком мелодии и берется восходящим скачком. Этот скачок как бы вводит в саму мелодию то усилие, которое необходимо, чтобы взять начальный высокий тон:

70

Залев

Русская народная песня
(сб. Линева)



К напряжению высокого начального звука присоединяется напряжение восходящего скачка, нередко охватывающего диапазон последующего нисхождения.

Скачок к вершине допускает варианты и усложнения, например «размах» перед скачком, т. е. ход в направлении, противоположном скачку:

71

Andante

Русская народная песня
(сб. Балакирева)



В некоторых случаях скачок берется не к квинтовой вершине, а к «опевающей» ее сверху VI ступени лада:

<стр. 77>

72

Andante

Русская народная песня
(сб. Лопатина и Прокунина)



Иногда «размах» перед скачком отличается большей сложностью и извилистостью:

73

Русская народная песня



В некоторых случаях даже тема крупного инструментального сочинения, особенно если она выдержана в народном духе, может ограничиться описанными простейшими типами интонирования — размахом и скачком к квинтовой вершине с последующим извилистым ниспадением к тонике:

74

Мясковский, 19-я симфония



В этом примере извилистое ниспадение на момент возвращается к квинтовой вершине, что

представляет собой род ее опевания перед окончательным (прямолинейным) спадом. Русские черты мелодии даны здесь в обобщенной форме, но тем не менее воспринимаются непосредственно. В главе III будет показано, что и ритмическая фигура 6-го такта весьма типична для широких напевных мелодий русского национального характера.

Мелодии, начинающиеся опеванием квинтовой вершины с последующим спадом к тонике (иногда и с начальным скачком к вершине), встречаются в профессиональной музыке (особенно русской) достаточно часто:



<стр. 78>



Все приведенные здесь начальные, «заглавные» фразы мелодии основаны на описанных простейших типах интонирования, корнящихся в народной мелодике.

Начало мелодии с долгой, протянутой вершины-источника стало одним из средств певучей мелодики (в вокальных и инструментальных сочинениях) в самых различных стилях. При этом вершина-источник может быть любым устоем лада, не только квинтовым (а нередко также неустоем):

Andante Чайковский. „Евгений Онегин“

78 Кто ты: мой ан-гел ли хра-ни-тель

79 **Allegro giusto** Чайковский. „Пиковая дама“

Так э-то прав-да! Со зло-де-ем

Шуман. Фантазия

80 **Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen**

<стр. 79>

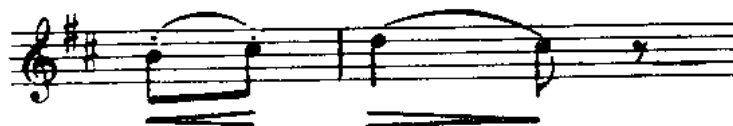
§ 6. Мелодическая волна. Волнообразное развитие мелодии. Мелодические вершины и их функции. Кульминация, ее различные типы

В § 4 было упомянуто о волнообразности мелодического развития. Сейчас мы рассмотрим этот вопрос подробнее.

Под мелодической волной понимается совокупность подъема и спада, воспринимаемая как единое целое. В частности, определенные типы мелодических волн представляют собой рассмотренные в § 4 примеры восходящих скачков с нисходящими заполнениями и поступенных восхождений с последующими нисходящими скачками (пример 54 содержит, таким образом, четыре мелодические волны).

Волна — это как бы естественная единица «мелодического дыхания». Она может быть очень краткой, состоять всего из нескольких звуков:

81 Чайковский. 6-я симфония, I ч.



Но она может отличаться и довольно значительной временной протяженностью, а также диапазоном:

Шопен Этюд, ор. 10 № 2

82 Allegro



<стр. 80>



Шопен. Этюд, ор. 10 № 1

83 Allegro



[Larghetto]

Шопен. Концерт e-moll

84





При этом не предполагается, что подъем обязательно состоит из сплошного восхождения (т. е. не содержит нисходящих интонаций и повторений звуков), а спад — из сплошного нисхождения. Речь идет о совокупности подъема в целом и спада в целом, что не исключает в каждой из этих ветвей отдельных интонаций противоположного направления.

Точно так же понятие волны не предполагает, что спад должен достичь обязательно той высоты, с которой начался

<стр. 81>

подъем: спад может закончиться и выше, и ниже этого звука (см. двутактные волны примера 54).

И наконец, мелодическая волна не является музыкально-синтаксическим понятием, подобным, например, понятию периода. Во-первых, мелодия далеко не всегда расчленяется на волны (подробнее — в главе VI). Во-вторых, если, например, под начальным периодом произведения имеется в виду построение, которое, как правило, в каждом случае отличается полной определенностью, то начальная волна мелодии может пониматься в различных — более узких и более широких значениях. В следующем примере начальной волной служат и первые пять звуков мелодии, и первый полутакт, и первый такт:



В вальсе из «Детского альбома» Чайковского мелодическую волну представляет собой и первый четырехтакт, и первый восьмитакт.

Поскольку волна содержит подъем и спад, она обязательно содержит и более или менее ясно выраженный переломный момент, т. е. вершину. В примере 87 для первой пятизвучной волны вершиной служил звук *ре*, для полутактовой волны — *си-бемоль*, для тактовой — тоже *си-бемоль*.

При волнообразном развитии мелодии вершины соседних волн, как правило, не совпадают. Нередко последовательность вершин ряда соседних волн сама образует волну, и, таким образом, несколько волн малой протяженности образуют одну волну большего масштаба.

В уже приведенном примере 54 демонстрировался такой тип волны: большая волна состоит из четырех меньших, причем первые две образуют восходящую секвенцию, а последние две — нисходящую. В следующем примере большая волна складывается из восьми меньших [1], причем каждая пара ноли образует секвенцию:

[1] Впрочем, шестой мотив (такт) представляет собой не волну, а только спад; ощущение волны все же возникает, ибо переход от окончания предыдущего такта к началу данного представляет собой подъем.

Чайковский. „Франческа да Римини“
88 [Andante cantabile non troppo]



<стр. 82>

Подобные волны секвентных нарастаний и спадов — в самых различных вариантах — характерны для мелодики некоторых композиторов XIX века, например Вагнера, Чайковского (см. также ниже пример 97). Кажущиеся весьма простыми по своим средствам, такие волны сложились, однако, на сравнительно высоком этапе развития музыкального мышления; старинным напевам, простейшим типам интонирования такие волны не свойственны [1].

[1] Не следует думать, что в примере 88 и ему подобных эффект нарастания связан исключительно с высотным подъемом. Обычно играют роль и другие факторы, в частности внутреннее преобразование самих секвенцируемых мотивов. Так, в примере 88 в первых двух мотивах вершина волны не подчеркнута (короткий звук на слабой доле), а в следующих — подчеркнута.

Встречается также обращенная мелодическая волна, т. е. совокупность спада и подъема. Однако значение такой волны много меньше, чем обычной, вследствие того, что завершение мелодической мысли, «мелодического дыхания» гораздо естественнее сочетается со спадом, нежели с подъемом. Обращенная волна несравненно чаще встречается поэтому в малых масштабах, где нет необходимости в прочном завершении, нежели в сколько-нибудь значительных (см., например, первые два двутакта финала 11-й сонаты Бетховена). В более крупных масштабах такая волна обычно содержит в конце некоторый спад, связанный с завершением построения, т. е. обращенная волна реализуется не в ее чистой форме (см., например, первые 16 тактов до-диез-минорного вальса Шопена: 9 тактов — спад; 4 такта — подъем; 3 такта — снова спад). И наконец, в тех случаях, когда обращенная волна реализуется в чистом виде на сравнительно большом протяжении, она все равно вос-

<стр. 83>

принимается, как конструкция менее устойчивая, менее завершенная, нежели обычная волна, и, как правило, не сохраняется при повторении построения (например, во втором предложении периода повторной структуры):



Вернемся к обычной волне. Весьма существен для выразительности кульминации подход к ней, ибо кульминация черпает свою энергию прежде всего в ведущем к ней движении.

Рассмотрим пути достижения кульминации. Существуют два противоположных случая: 1) кульминация достигается поступенным движением и 2) кульминация берется широким скачком. В первом случае есть, в свою очередь, две возможности далеко не равного значения. Поступенное движение к вершине может означать отсутствие препятствий, неосложненность пути, движение как бы по инерции, с наименьшим

приложением силы. Поэтому оно пригодно для спокойных мелодий и притом, главным образом, для местных вершин в небольших построениях (см. Вальс из Серенады для струнного оркестра Чайковского).

Несравненно большее значение имеет поступенный подход в музыке напряженной. Здесь кульминация завоевывается шаг за шагом, медленным нарастанием. Подъемы развиты, длительны, нередко осложнены повторениями звуков или возвратами (в чем сказывается «трудность» достижения кульминации); имеет значение и гармоническая насыщенность музыки. Такой подход часто встречается в симфонической музыке и особенно характерен для Чайковского и Вагнера [1]:

[1] Нет ничего удивительного в том, что поступенный подход встречается в столь различных случаях. Помимо разницы в конкретных условиях применения (что было только что показано), причина заключается в известной «нейтральности» самого принципа; наименее характерные средства обладают наибольшим кругом применения (к этому положению мы еще будем возвращаться).

<стр. 84>

Моцарт. „Реквием“
Lacrimosa

90 [Larghetto]



qua re sur get ex fa vil la

cresc.

ju di can dus ho mo re us

Чайковский. 5-я симфония, II ч

91 Poco più mosso (♩ = 69)



Чайковский. „Ночи безумные“

92 [Andante non troppo, un poco rubato]

Вкрад . чи . вым ше . по . том вы за . глу . ша . е . те
зву . ки днев . ны . е , не сно . сы . е , шум . пы . е . . .
В ти . ху . ю ночь вы мой сон от . го . ня . е . те ,
но . чи бес сон . ны . е , во . чн бе зум . ны . е !

(см. также первую тему заключительной партии 8-й сонаты Бетховена; прелюдию Шопена C-dur; такты 18—25 сонаты b-moll Листа и «Смерть Изольды» Вагнера, такты 47—61).

<стр. 85>

Кульминация, взятая скачком, наиболее типична для композиторов с мелодикой пластичной, изящной, упруго-подвижной, каковы Моцарт, Шопен. Если скачок в таких случаях производит впечатление «грациозного жеста», то сама вершина кажется яркой «вспышкой». В этом, а также в упругости, эластичности звучания скачка, часто ведущего к синкопе, основа экспрессии в данном случае. Заполнение скачка бывает — особенно у Шопена — извилисто-осложненным. Излюбленный интервал скачка — децима: она сочетает широту охваченного диапазона с изменением ладовой функцш звука (в отличие от октавного скачка) и мягкостью «растянутой терции» (см. пример 57).

Значительно реже встречаются скачки более острого характера:

[Molto allegro]

Шопен. Прелюдия f-moll, №17



В сравнении с поступенным подходом скачок дает эффект более прямой, но менее прочный и длительный. Поэтому даже Шопен, желая достичь большей напряженности, иногда отдает предпочтение поступенности: в скерцо b-moll певучая тема Des-dur достигает кульминации на звуке си-бемоль третьей октавы, взятой октавным скачком; в репризе же посту пенный подъем на протяжении 15 тактов приводит к кульминации полутонном ниже (си-дубль-бемоль), но значительно напряженнее звучащей. Первая кульминация смелее, романтичнее, но более преходяща по эффекту¹.

Существует и третий способ достижения вершины, промежуточный между первым и вторым: ряд уступов, цепь активных шагов. Мелодия образует ломаную линию, складывающуюся из отдельных

восходящих ступеней:

[1] Показательно в этом смысле и сравнение побочных партий в сонатах b-moll и h-moll. Для оживления в мечтательно-ноктюрновой теме сонаты h-moll достаточно скачка (правда, частично подготовленного поступенностью), тогда как бурное нарастание в сонате b-moll требует более длительного мелодического подъема.

Бетховен. 28-я соната, II ч.

94 *Vivace alla Marcia*



<стр. 86>

Мендельсон. Песня без слов, № 28

95 *Mit vieler Innigkeit vorzutragen*



(см. также: Бетховен. 5-я соната, II часть, такты 5—6).

Различие всех этих способов находит прямое отражение и в ритме. Поступенность связана с равномерностью или, во всяком случае, периодичностью фигур, скачок — с контрастом краткого нижнего и долгого, часто — синкопированного верхнего звука, уступы — с пунктирным или близким ему ритмом, который отчетливо отделяет одну ступень от другой и вместе с тем придает подъему энергию и остроту. Все это означает, что процесс достижения кульминации (равно как и сама кульминация) не есть лишь мелодико-линейное явление, не просто тот или иной изгиб рисунка, но нечто более общее — различный «характер» всего музыкального развития в широком смысле.

Весьма важен вопрос о местоположении вершины, т. е. временном соотношении подъема и спада. Следует отметить, что по отношению к малым волнам здесь нет какой-либо закономерности: вершина малой волны может почти одинаково часто приходиться и на начало волны, например на второй звук, если волна представляет собой скачок с заполнением, и на середину, и на конец; она может пасть на любой звук волны — от второго до предпоследнего. Но, переходя к рассмотрению групп все более протяженных волн, мы обнаружим, что постепенно вырисовывается определенная закономерность. Правда, и в протяженных волнах вершины могут занимать самые различные положения, но эти различные положения встречаются далеко не одинаково часто: чаще всего вершина находится в третьей четверти общего протяжения волны, т. е. в первой половине ее второй половины. Эта закономерность относится не только к местоположению вершины мелодической волны. Ее значение — гораздо более общее. Речь идет о положении точки наивысшего напряжения, кульминации в произведениях временных искусств (музыка, поэзия, театр, кино) или в их относительно законченных частях. Сущность этой закономерности состоит в том, что достаточная динамичность развития и вместе с тем у р а в н о в е ш е н н о с т ь ц е л о г о обычно требуют, с одной стороны, чтобы нарастание напряжения было более длительным, чем последующий спад, с другой стороны, чтобы преобладание длительности подъема над дли-

<стр. 87>

тельностью спада не было чрезмерным, т. е. чтобы кульминация не находилась слишком близко к концу всей «волны». Следует иметь в виду, что подъем, нарастание, как правило, способны больше захватить внимание воспринимающего, держать его в состоянии напряжения, нежели спад, успокоение. Поэтому, если спад длиннее нарастания или равен ему, возникает опасность ослабления интереса во второй половине волны, некоторой вялости общей конструкции. Отсюда и вытекает естественность преобладания подъема над спадом. Но если это преобладание будет чрезмерным, то не останется достаточно времени для соответственной разрядки напряжения и целое может произвести впечатление некоторой неуравновешенности, как бы внезапной обрванности после кульминации. Опыт и показывает, что «оптимальным» положением кульминации (с точки зрения сочетания динамичности и уравновешенности

конструкции) является положение в третьей четверти формы, независимо от того, идет ли речь специально о вершине протяженной мелодической волны или о кульминации более общей волны нарастания и спада напряжения в художественном целом.

Более точно это «оптимальное» положение кульминации определяется как положение в середине третьей четверти формы (т. е. после пяти восьмых всей формы), в идеале же имеется в виду так называемая точка «золотого сечения» (или «золотого деления»). Последняя делит целое на две такие части, что меньшая часть так относится к большей, как большая часть относится к целому*. Эстетический смысл пропорции золотого деления заключается, с одной стороны, в «экономии отношений» (из трех отношений между тремя различными величинами два отношения оказываются равными между собой), с другой стороны, в особом «уравновешенном неравенстве» (т. е. в таком неравенстве, при котором нельзя утверждать, ни что меньшая часть много меньше большей, ни что она много меньше большей). Эта пропорция известна с древности и применялась в архитектуре и скульптуре. Первая научная работа о применении за-

<стр. 88>

кона золотого деления к музыке принадлежит русскому музыковеду Э. Розенову и напечатана в 1904 году**.

К вопросу об общей кульминации и ее местоположении в музыкальном произведении мы будем возвращаться в последующих главах. Сейчас отметим, что совпадение вершины даже протяженной волны с точкой золотого сечения отнюдь не обязательно. Более того: существуют протяженные волны с вершиной в первой половине. Но подобные волны требуют особого умения композитора делать длительный спад достаточно интересным, содержательным, умения медленно «расходовать» энергию предшествующей кульминации и т. д. Вот примеры таких волн из произведений Рахманинова (в примере 96 подъем — 4 такта, спад — 12 тактов; в примере 97 подъем — 4 такта, спад — 9 тактов):

* 1 Обозначая целое через c , большую часть через x , меньшую соответственно через $c-x$, получим пропорцию $\frac{c-x}{x} = \frac{x}{c}$. Решая квадратное уравнение, обнаружим, что x несоизмерим с c : $x = -\frac{c}{2} \pm (\sqrt{5}-1) \cdot \frac{c}{2}$. Приблизненно $x = 0,62c$. Это значит, что для нахождения точки золотого деления какого-либо отрывка надо умножить число его тактов (если нет смен метра и темпа) на 0,62 и полученное число тактов отсчитать от начала. Точка золотого сечения восьмитакта приходится на первую долю 6-го такта, шестнадцатитакта — на первую долю 11-го такта.

** В этом и дальнейших исследованиях ряда авторов о золотом сечении в музыке показано, что независимо от вопроса о кульминации соотношение частей (пропорции) музыкального произведения нередко подчинено описанной закономерности (например, точка золотого сечения часто оказывается непосредственно перед репризой трехчастной или сонатной формы, даже если она при этом не совпадает с кульминацией).

96 [Allegro vivace] Рахманинов. 4-й концерт, I ч.



97 [Moderato] Рахманинов. 3-й концерт, I ч.



<стр. 89>

В примере 96 естественность длительного спада после короткого, стремительного подъема связана с торможением спада, т. е. с наличием восходящих интонаций в конце нисходящих двутактных фраз; в примере 97 — с интенсивными «опеваниями» отдельных звуков при спаде.

Очевидно, что чем ближе к началу мелодии находится вершина, тем меньше оснований видеть в ней кульминацию развития и тем больше она походит на вершину-источник (начальную вершину), о которой шла речь в § 5. Поскольку же вершина-источник, как сказано, не обязательно является первым звуком мелодии, а может быть взята скачком, которому нередко предшествует «размах» (иногда достаточно развитой), она, в свою очередь, приближается в подобных случаях к кульминации развития.

Другой тип совпадения кульминации развития с вершиной-источником возникает тогда, когда кульминация развития начинает новое музыкально-синтаксическое построение, для которого она и оказывается начальной вершиной. В следующем примере для 7-го такта служит кульминацией всего двенадцатитакта и одновременно вершиной-источником для второго шеститакта:

98 *Sostenuto*

Чайковский. „Пиковая дама“

Дай у-ме-реть, те-бя бла-го-слав-ля-я, а не кля-
-ня, мо-гу ли день про-жить, ког-да чу-
-жа-я ты для ме-ня! Я жил то-бой, од-но лишь
чув-ство и мысль у-пор-на-я од-на,

Подобное положение, естественно возникающее, когда кульминация начинает вторую половину построения, довольно характерно для Чайковского (см. также первый восьмитакт побочной партии 6-й симфонии). В большинстве же случаев, в частности при совпадении кульминации с точкой золотого деления обычного восьмитакта (сильная доля 6-го такта), кульминация не начинает какого-либо синтаксически самостоятельного построения, для которого она могла бы служить вершиной-источником:

99 [*Adagio grazioso*]

Бетховен. 16-я соната, II ч.

100 [*Largo appassionato*]

Бетховен. 2-я соната, II ч.

Понятие вершины относительно: вершина данного фрагмента мелодии может уступить вершине соседнего фрагмента; точно так же звук, который является вершиной данного небольшого построения, сплошь да рядом не имеет такого же значения для более крупной части. Отсюда возникает различие общих и местных кульминаций. Прежде всего очевидно, что в большой мелодической волне (и вообще в мелодии) наряду с главной кульминацией (вершиной) могут существовать местные (особенно очевидно это в том случае, когда большая волна состоит из ряда меньших).

Местные кульминации нередко образуют свою определенную, достаточно заметную линию («голос вершин»). Она особенно ясна при секундовых соотношениях (см. в финале 8-й сонаты Бетховена постепенное повышение от f_2 до c_3 в главной теме; и в I части 31-й сонаты связующую партию — такты 12—20 — переход от колебания $as-g-as$ к подъему, в последних тактах ускоряемому). Но и при отсутствии поступенной линии смена местных кульминаций может быть сильно подчеркнута (см. основную тему побочной партии 5-й

симфонии Чайковского — *Molto più tranquillo*, где каждое из четырех проведений отмечено вершинами cis_3 , fis_3 , снова cis_3 и, наконец, общей кульминацией a_3). Иногда среди местных вершин выделяется одна, приближающаяся по значению к главной и только ей уступающая — субкульминация или «предвершина» (см. Largo 7-й

<стр. 91>

сонаты Бетховена, такты 5 и 7; в коде этюда Шопена As-dur op. 25 № 1 звуки c_3 и f_3 , а также в примере 95 — сравнить звуки e_2 и g_2).

Если субкульминация предшествует общей вершине, то противоположна ей кульминация окончания, звучащая после общей вершины (иногда на значительном расстоянии от нее) и связанная как бы с последним «вздохом» мелодии перед ее завершением:



(см. также в примере 99 звук f_2 в конце и в примере 136 звук gis_2 в 3-м такте с конца).

Иногда кульминация окончания может даже превосходить по высоте главную кульминацию построения, но тем не менее «местный» характер кульминации окончания виден из всего контекста. В примере 101 главная кульминация — *соль* 2-го такта (это шестой такт восьмитакта), а *ля* 3-го такта, данное внутри общего спада, является лишь местной вершиной кульминацией окончания. Функция этой вершины близка функции торможения перед завершением (восходящая интонация *ми—ля* перед концом спада).

Развитие мелодии, как мы только что видели, часто бывает связано со сменой вершин, с повышением их высотного уровня и напряженности. Поэтому следует иметь в виду превышение кульминации, как важное средство для усиления выразительности музыки. Оно встречается внутри периода, когда второе предложение, мелодически сходное с первым, обладает, однако, более высокой вершиной. И эта вторая вершина, будучи кульминацией всего возникшего таким образом большого построения, приходится приблизительно на точку золотого сечения большого построения (например, на шестой такт восьмитакта):



(см. также прелюдию ля мажор Шопена и пример 60).

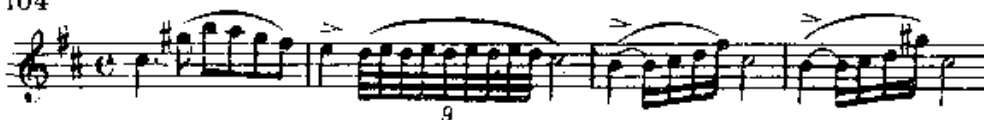
<стр. 92>

Но основной случай превышения кульминации — точное или почти точное повторение, на фоне которого рельефно выделяется новая вершина. Это превышение вовсе не Всегда должно быть большим; напротив, именно самое малое превосходство (на полутон или тон) оказывается особенно выразительным в лирической музыке: при минимальном расширении волны и при неизменности всего, за вычетом кульминации, создается впечатление бережного, осторожного углубления экспрессии, чем нередко пользуется в нежно-лирических мелодиях Чайковский:

Чайковский. „Франческа да Римини“
103 *Andante cantabile non troppo*



Чайковский. 5-я симфония, II ч.
104 *Moderato con anima*



Средство это может быть применено как по отношению к общей вершине данного построения, так и по отношению к местной; как при повторении построения непосредственно после его окончания, так и при повторении «на расстоянии» (например, в репризе трехчастной формы) ; наконец, превышение вершины может быть применено однократно или многократно:

105 *Allegretto* Верди. „Травиата“

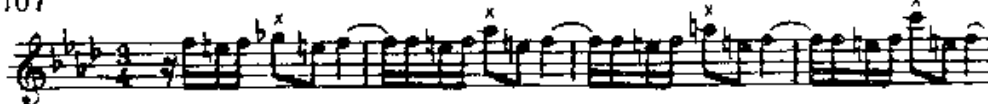


106 *Andante ma non troppo* Рахманинов. 1-й концерт, III ч.



<стр. 93>

Чайковский. Экспромт, op. 72
107



(см. также примеры 148, 151).

Вся сумма приведенных примеров показывает, что ладовое значение кульминационного звука мелодии может быть весьма различным. Однако в силу естественного взаимодействия элементов музыки этот звук часто бывает ладово-ярким неустоем, тяготеющим вниз и тем самым обуславливающим дальнейший спад мелодии. Особенно много случаев, где кульминационным звуком оказывается VI ступень лада (см. примеры 99, 100). Генетически это, вероятно, связано с упомянутыми в § 5 свойствами народной музыки многих стран: в основе диапазона напева лежит квинтовый остов, причем верхний устой «опевается» секстой—VI ступенью звукоряда, представляющей его вершину.

Кульминация на вводном тоне обладает специфической возможностью «чувствительной» или особо экспрессивной лирической выразительности из-за противоречия между восходящим тяготением вводного тона и кульминационным

положением звука, исключая дальнейшее восходящее движение:

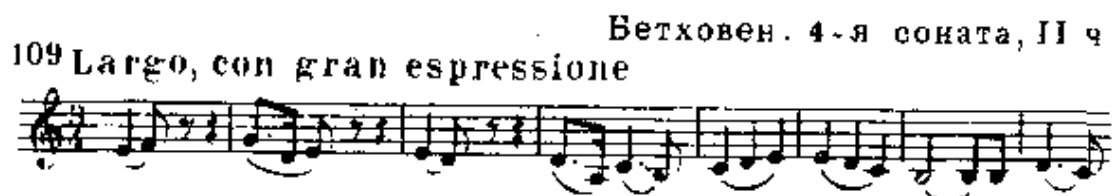


В некоторых случаях такая степень экспрессивности была бы неоправданна при первом изложении построения, но оправданна при втором как усиление выразительности (отсюда определенные случаи превышения вершины — общей или местной — на секунду: первый раз вершина на V или на VI ступени, второй раз на вводном тоне, см. пример 106).

До сих пор в этом параграфе рассматривались преимущественно те случаи, когда кульминацией — точкой наивысшего напряжения — служил самый высокий звук построения. Но иногда это не так, ибо кроме высоты звука имеет значение «ио метроритмический вес, его положение в мелодическом рисунке (способ, каким он достигнут) и многое другое. Мы уже видели, что в примере 101 местная «кульминация окон-

<стр. 94>

чания» была представлена более высоким звуком, чем общая кульминация. В следующем примере кульминацией также служит не наиболее высокий звук:



Как правило, вершина, достигнутая поступенным движением в реальном или скрытом голосе, имеет, при прочих равных условиях, больше шансов оказаться точкой наивысшего напряжения, нежели вершина, взятая отдельным изолированным скачком.

Вершина напряжения не всегда сосредоточена в одном звуке мелодии. Вершинными могут быть и малые интонации (пример 110) и более крупные построения.



Наконец, можно говорить о кульминационной области или зоне (см. 5-ю симфонию Бетховена, I часть, многократные «исступленные» повторения аккордов — II низкая и двойная доминанта в начале коды, такты 382—395; прощальную фразу Волховы «Полонили сердце...» в 7-й картине «Садко», 314; последние 4 такта «Немецкого вальса» из «Карнавала» Шумана).

§ 7. Типы мелодического движения

Мы ознакомились с основными элементами всякого мелодического движения — подъемом, ниспаданием и сохранением высоты, — а также с центральными моментами движения — вершинами и опорными точками. Теперь мы можем взглянуть на мелодию шире — можем исследовать закономерности мелодического движения, которые складываются

<стр. 95>

на основе тех же только что упомянутых основных элементов. Перемены направления, разнообразные изгибы линий, большая или меньшая интенсивность движения — все это имеет важное выразительное значение и играет первостепенную роль в создании определенного характера мелодии.

Ни одна из сторон музыки не отличается такой огромной свободой, как мелодия и, в частности, ее рисунок; в этой свободе — залог индивидуальности мелодии, неповторимой красоты, которая присуща любому из ее лучших образцов. Легко понять, что по этой же причине классификация типов мелодического движения не может быть столь же точной и категорической, как, например, в области гармонии или музыкального синтаксиса; претендующая на предельную точность систематика неминуемо привела бы к грубой схематизации. Здесь, напротив, требуется гибкость, а также признание легкой переходимости форм движения друг в друга и легкой их сочетаемости.

В основу классификации следует положить один определенный критерий: наличие или отсутствие целеустремленности в мелодии. Имеется в виду линейная устремленность; с нею связана большая или меньшая направленность мелодии к кульминации. В мелодиях одного рода активность проявляется по преимуществу в этой ярко выраженной направленности; мелодическая динамика связана с теми или иными путями достижения вершины и в значительной мере концентрируется в самой кульминации.

В мелодиях другого рода движение носит более спокойный, уравновешенный характер; кульминации выявлены в меньшей степени (или даже совсем неощутимы) и не имеют столь централизующего значения; мелодическая динамика носит более или менее «рассредоточенный» характер, т. е. равномернее распределена в мелодии.

С мелодий этого рода мы и начнем изложение.

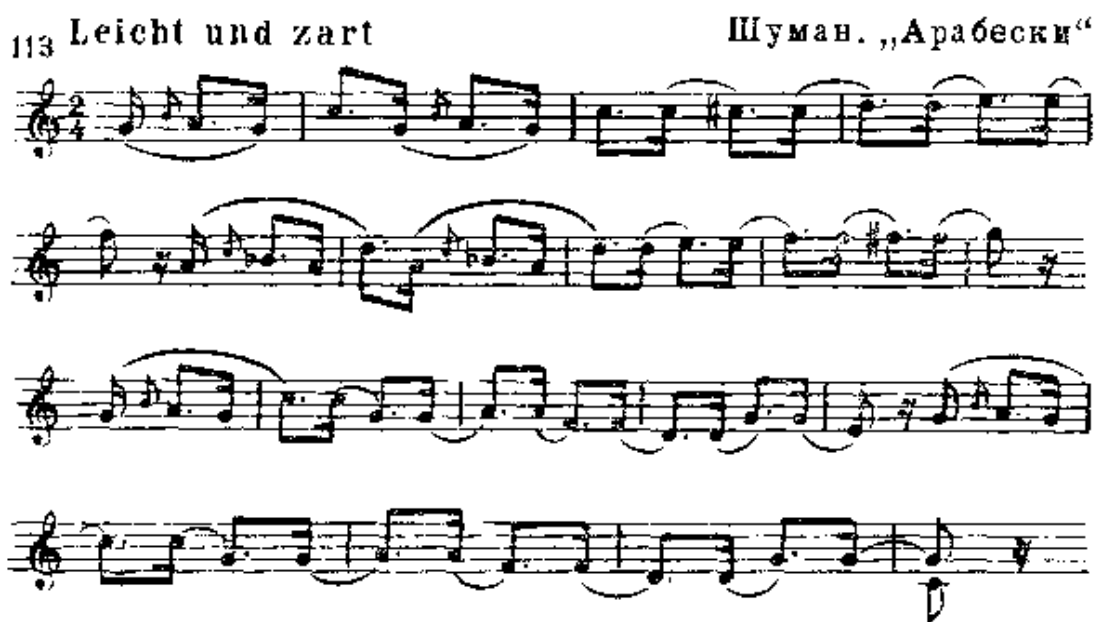
Очень многим мелодиям «рассредоточенного» типа присуще качество **уравновешенности**. Оно сказывается и в равнодлительности подъемов и спадов и в приблизительном равенстве их диапазона. Особенно уместно такое равновесие в мелодиях спокойного, даже пассивного характера:



<стр. 96>



Но и мелодии, где имеется активность, носящая, однако, соразмеренный характер, чуждый бурной порывистости, могут отличаться уравновешенностью профиля:



То же наблюдается иногда в танцевальных мелодиях (см. финал 21-й сонаты Бетховена, тему a-moll, 8 тактов, также тему «Забытого вальса» Листа).

Если равновесие рисунка основано на более или менее точном отражении фигур, то возникает симметрия мелодического рисунка^{**}. Она обращает на себя тем большее внимание, чем сложнее отражаемые фигуры. Обычный тип симметрии основан на противодвижении, т. е. (как и в имитации) на замене данного направления движения противоположным.

<стр. 97>

С подобного рода симметрией рисунка можно встретиться в народных песнях плясового и игрового характера. Если, например, в песне «Ах вы, сени» она довольно элементарна, то в приводимом примере поражает изощренностью и изяществом^{*}:

* В примере 112 первая половина представляет собой нисходящую секвенцию из восходящих мотивов, а вторая половина, наоборот, — восходящую секвенцию из нисходящих мотивов.

** В музыкально-теоретических работах термин «симметрия иногда применяется для обозначения простой повторности (aaa...) либо всякого взаимного соответствия частей. Подробнее об этом см. главу VII. Здесь же речь идет о симметрии в более тесном смысле.

Основные элементы рисунка: повторение начального звука, поступенный подъем, нисходящий скачок (первая половина напева); повторение начального звука, поступенный спад, восходящий скачок (вторая половина). Впечатление ответа усиливается благодаря обращению интервалов, охватывающих поступенное движение, и интервалов скачка (кварта—квинта, квинта—кварта).

характера**:



(см. также: Бетховен, 11-я соната, I часть, такты 4—7 от конца экспозиции; Шопен. Вальс оп. 18, вторая тема, As-dur; Шостакович. «Песня о встречном», первое предложение).

Нельзя, однако, утверждать, что симметрия рисунка несовместима с динамизмом мелодии. В прелюдии Шопена C-dur (первые 8 тактов) эмоционально насыщенная мелодия выполнена в виде волны с симметричными подъемом и спадом; заметим все же, что во втором предложении, значительно более динамичном, симметрия исчезает.

<стр. 99>

Примеры показывают, что симметрия свободная решительно преобладает над строгой. Добавим, что нередко встречается симметрия частичная, неполная, как, например, в следующей танцевально-игровой, близкой народной песне мелодии:



Преобладание свободной симметрии вполне естественно. Музыкальное искусство, развертываясь во времени, связано с движением вперед, с постоянным изменением и обновлением. Точная же симметрия означает, что после ее центра движение идет в обратном направлении, «вспять», т. е. в какой-то мере наперекор основной тенденции музыкального развития. Практически речь должна была бы идти о максимально строгом, зеркальном отражении упомянутого «ракоходного» типа, что и трудно осуществимо (в частности — потому, что симметрия чужда музыкальному метру и лишь в очень ограниченной степени присуща ритмическим рисункам) и может изменить отраженную часть мелодии до неузнаваемости; вот как звучит, например, такое обращение тем в фугах g-moll и es-moll из «X. Т. К.» Баха*:

** В примере 117 замечательная двоякая симметрия — в пределах четырех и восьми тактов.

* Тема фуги es-moll в возвратном движении приводится С. С. Скребковым в более свободном варианте (см. «Полифонический анализ». М., 1940, стр. 54). Характерно, что такие имитации и каноны считались трудными даже у старых контрапунктистов, обладавших огромной техникой; ограничивались поэтому преимущественно краткими темами.



<стр. 100>

Преобладание свободно трактованных закономерностей над строгими вообще нередко наблюдается в музыке; в особенности это относится к закономерностям временного порядка, связанным со структурой и формой. Подчинение музыки организующим закономерностям есть настолько же важный и непреложный факт, как и уклонение музыки от чрезмерно точного им следования. Это последнее нередко игнорировалось теоретиками, искавшими в музыке математически точное выражение тех или иных законов (например, пропорций в музыкальной форме)*.

Возвращаясь к мелодической симметрии, отметим некоторые характерные черты ее применения. Достаточно строгая симметрия встречается иногда в особых случаях экспрессии, выходящих за пределы обычного. Таково изображение механического движения в примере 116 или запечатление болезненного психического состояния** в характеристике Гришки Кутерьмы (примеры 121 — 122). В первом из приведенных ниже примеров мелодическая и гармоническая симметрия настолько точна, что может быть получена путем отражения нотной записи в зеркале; во втором примере сделана перестановка интонаций:



* То же можно сказать и о музыкальном строе. Практика профессиональной музыки (как установлено трудами Н. А. Гарбузова) основана на з о н н о м принципе, т. е. на возможности довольно значительных отклонений от Точной высоты звука.

** Здесь мы сталкиваемся с парадоксальным, на первый взгляд, положением: наиболее нормативный (в принципе) прием применен, чтобы отобразить нарушение нормы. Очевидно, это возможно именно из-за не соответствия т о ч н о й симметрии естественной направленности музыкального развития, о чем уже шла речь. Заметим, что формулы гармонических симметрии иногда применяются Римским-Корсаковым в фантастике (см., например, тему подводного царства в «Садко» перед [100]) и Чайковским в темах фатального характера (см., например, начало разработки 6-й симфонии).

122 **Allegro assai**



Римский-Корсаков чаще других композиторов обращался к мелодической симметрии; в этом можно видеть связь с

<стр. 101>

уравновешенными элементами в народной мелодике, а шире — с распространенным в народном искусстве орнаментом — узорной симметрией*.

Итак, одно из общих свойств мелодий первого типа (равновесие, симметрия) заключается в ясно выявленном взаимодействии элементов мелодической линии, в их большей или меньшей соразмерности.

Другое общее свойство относится не к взаимному отношению элементов, а к характеру движения мелодии. Как мы знаем, подъемы и спады обычно соединяются в одно целое мелодическими волнами. Поэтому мелодическое движение, к какому бы типу оно ни принадлежало, в той или иной мере оказывается волнообразным; «волнообразными» можно назвать линии едва ли не большинства мелодий. Но от этого свойства, присущего самым разнохарактерным мелодиям, надо отличать волнообразность в более тесном смысле слова. Волнообразна в тесном смысле слова или «волниста» та мелодия, которая представляет серию малых волн, мерное чередование небольших подъемов и спадов; такая волнистость есть, в основном, нецелестремленное движение, при котором мелодия более или менее держится избранного уровня, мало изменяет тесситуру. Эти черты можно видеть в большей части равновесных и симметричных мелодий, которые мы приводили (например, №№ 111, 114, 116)**.

Ритмика волнистых мелодий отличается чаще всего либо равномерностью, либо периодичностью рисунка. К волнистому типу относится большая часть мелодий спокойного характера, как, например, следующие***:

<стр. 102>



(см. также «Тему радости» 9-й симфонии, побочную тему 21-й сонаты Бетховена и первую тему баллады F-dur Шопена).

Плавные колыхания вальсовых мелодий бывают выражены не только в ритме, но и в рисунке (см.: Шуберт. Симфония h-moll, побочная партия; Лист. «Забытый вальс», а также пример 229).

Волнисты некоторые изобразительные мелодии, связанные с образами природы, в

* Строгая симметрия, выраженная как противодвижением, так и равным отражением, за последние десятилетия приобрела большую распространенность в музыке некоторых композиторов, особенно — использующих серийную систему.

** Те из уравновешенных мелодий, где нет повторно-волнообразного движения, сложены как одна большая волна (например, № 113).

*** В примере 123 интересно сочетание прямых и обращенных волн, симметричная волнообразность.

первую очередь, конечно, с образами водной стихии (см. тему моря из «Садко» Римского-Корсакова, а также «Баркаролу» из «Сказок Гофмана» Оффенбаха).

Особое выразительное значение имеет яркая волнистость в сопровождающих голосах — бросая свой отблеск на мелодию, она может служить средством большого лирического насыщения музыки (см. этюд Des-dur Листа, любовные сцены из «Ромео и Джульетты» Прокофьева — «Любовный танец» № 21, «Интерлюдия» № 43).

Разновидностью волнистого движения следует считать «парящее» движение (термин Э. Курта). Имеется в виду плавно изгибающаяся линия, стремящаяся удержаться, «застыть» на своей высоте или медленно, с большой постепенностью изменять уровень; мелодия и движется и как бы пребывает на месте. Велика роль регистра, общего звукового колорита и фактуры: парящее движение связано с относительно высоким регистром и прозрачным звучанием, выделяющимся обычно на фоне более густой звучности низкого регистра, — возникает впечатление светлой выси над некоей массивной основой. С характером движения и фактуры связано и впечатление «невесомости», линия кажется «лишенной тяжести», что и позволяет ей держаться на определенной высоте.

Мелодическое «парение» весьма характерно для музыки Баха. Такова, например, медленно опускающаяся вторая тема в фуге cis-moll («Х. Т. К.», I том) — ее первое проведение дано в высоком регистре, значительно отдалено от нижних голосов (см. такты 36—38).

Очень обычно парящее движение в интермедиях фуг, особенно в ритмически ровных, медленно восходящих или нисходящих секвенциях.

<стр. 103>

На новой основе возникает парящее движение в романтической и особенно импрессионистской музыке. Если в полифонии «парение» связано с большой ровностью движения и с большим расстоянием между верхними и нижними голосами, то здесь на первый план выходит соотношение мелодии и гармонии: мелодия воспринимается как нечто вытекающее из гармонического комплекса или, наоборот, растворяющееся в его колористически яркой звучности*:



(см. также Фантазию Шопена, такты 7—8).

Переход к движениям активного типа составляет кружение или вращательное движение. Его отличительные признаки — отсутствие ярко выраженного одностороннего или колебательного движения; линия описывает более или менее замкнутые и непрерывные кривые вокруг одного или нескольких мелодических центров. Отличие его от волнистости заключается и в большей интенсивности движения и в его нерасчлененности (подъемы и спады меньше дифференцированы, и внимание приковано не к их сменам, а к общему «непрекращающемуся» движению). При этом велика роль временных факторов: темп преимущественно быстрый, метр чаще всего нечетный (3,

* Уже у позднего Бетховена можно встретить парящее движение, более близкое к новому типу (см. сонату ор. 110, I часть, предъикт к коде, такты 22—17 от конца части).

5, 9, иногда — 6 долей в такте), что содействует непрерывности и «округлости» движения, ритм равномерный. Нередка метрическая перекрестность, также связанная и с непрерывностью (вуалирование цезур) и с кружением («вращение вокруг сильной доли», см. главу III, § 5, стр. 196).

Простейший случай представляет окружение одного мелодического упора близлежащими звуками; при этом возникает знакомое нам обыгрывание или опевание^{**}. В этом элемен-

<стр. 104>

тарном прототипе особенно легко показать роль темпа: певучая интонация при ускорении превращается в моторно-вращательную и наоборот:



Относительно редкие случаи медленного кружения позволяют трактовать его кантиленно (см. посмертный этюд Шопена f-moll) или же связаны с эффектом колыхания и близки волнообразности (см. «Колыбельную» Шопена, прелюдии Скрябина op. 2 № 2 и op. 11 № 12). В быстром же кружении выступает на первый план запечатление самого движения, по преимуществу в трех его взаимно родственных типах: танец (см.: Шопен. Вальс F-dur, 4 такта темы), скерцозность (см. скерцо из сонаты h-moll Шопена) и игра (пример 126).



(см. «Пляску скоморохов» из «Садко» Римского-Корсакова, такты 13—16 от начала и 4 такта до 219).

Воспроизведение типа движения возможно и в чисто изобразительном плане (см. пьесы типа «La Fileuse» — «Прялка», например, «Песня без слов» № 34 Мендельсона, пьесу «Волчок» Аренского, op. 30 № 2, эпизод народной суеты в опере Римского-Корсакова «Золотой петушок», 75).

Синтез быстровращательной моторики и выразительно-певучего мелоса очень труден, но все же возможен, как это смог доказать Шопен в этюде f-moll op. 25 № 2.

Во вращательном движении заключено потенциальное противоречие: общий характер движения нередко очень активен и даже энергичен^{*}, но в то же время это движение

<стр. 105>

^{**} Первый термин более уместен для музыки подвижной, второй — для кантиленной.

^{*} Активность его бывает настолько велика, что к музыке могут быть приложены такие термины, как «кипение», «бурление» и т. д. См. середину связующей партии в сонате h-moll Листа (такты 45—50 сонаты).

совершается как бы «на месте», и поэтому оно замкнуто и лишено «выхода». Чем интенсивнее вращательность, тем ощутимее это противоречие и, следовательно, потребность в его преодолении. В таких случаях вращательное движение накапливает энергию, выход же ее «наружу» достается на долю движений более целеустремленных, к разбору которых мы и переходим.

Основа всякой целеустремленной, направленной к вершине мелодии есть движение вперед, движение в одном определенном направлении — либо вверх, либо вниз, — т. е. движение поступательное. Его можно сравнить с прямой линией, в отличие от колебательности или замкнутой округленности движений, которые мы до сих пор изучали. Характер поступательного движения хорошо уясняется именно в его противопоставлении движению волнообразному (пример 127) или вращательному (пример 128):

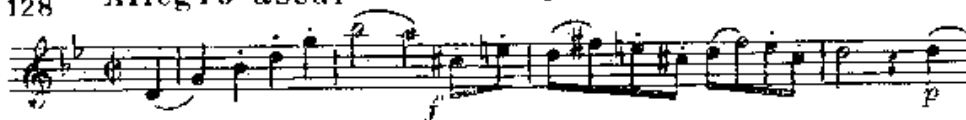
Лист. Этюд Des-dur

127 а) [Allegro affetuoso cantando]



128 Allegro assai

Моцарт. Симфония g-moll, IV ч.



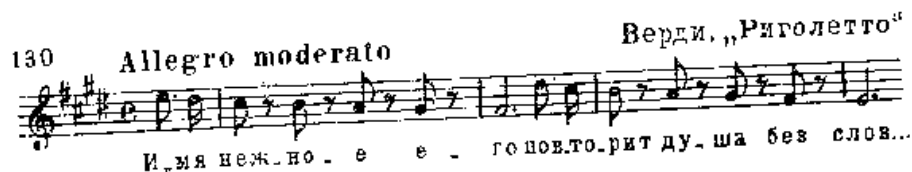
Примеры эти показывают, что поступательность пришла на смену волнообразности вместе с контрастом *dolce con grazia* первой части этюда и *impetuoso* середины; во втором случае противопоставлены два типа активности—устремленной и «бурлящей»*.

<стр. 106>

Поступательность сильно подчеркивает кульминацию как местную, так и общую. Активности движения обычно способствуют метр и ритм: дробностью подъема по сравнению с вершиной, венчающей этот подъем, тяжестью завершающего такта — иначе говоря, применением принципа «метроритмического согласования» (см. стр. 138).

Восходящая поступательность, естественно, обладает гораздо большими динамическими возможностями и потому встречается несравненно чаще нисходящей. Эта последняя либо связана с определенной экспрессией сумрачной окраски (см. пример 129, обратить внимание на вершину-источник при отсутствии кульминации, за вершающей поступательность), либо предстает в смягченном виде (см. пример 130, обратить внимание на умеренный темп и легкость звукоизвлечения):

* Противопоставляя поступательность волнообразности, следует иметь в виду, что поступательность сплошь да рядом участвует в создании широко развитых волн с ярко выраженной устремленностью подъема (см. примеры 82 и 83). Но в этом случае поступательность не является самостоятельным фактором, волна подчиняет ее себе.



Необычайно важная, как общий принцип целеустремленной мелодии, поступательность в своем чистом виде осуществима лишь на коротких протяжениях; трудно представить себе мелодию, которая длительно и в диапазоне нескольких октав развивалась бы исключительно в одном — восходящем или нисходящем — направлении; это противоречило бы естественному взаимодействию различных элементов мелодического движения, подорвало бы связь мелодии с речевым интонированием человека, сделало бы невозможным исполнение мелодии голосом и на некоторых инструментах.

Вот почему практическое применение поступательности выливается в иные формы. В одних случаях дается ряд кратких поступательных движений, например, в характере «тират», т. е. быстрых, стремительных разбегов — раскатов (см. 18-ю вариацию из «32 вариаций» Бетховена).

В других случаях поступательность усложняется; обнаженная «прямая линия» превращается в мелодию менее простого, интонационно обогащенного профиля, но сохраняет и даже усиливает основную тенденцию целеустремленности. Этот случай — основной, и к его изучению мы обратимся.

<стр. 107>

Мощное средство мелодической выразительности заключается в тесном и нередко динамическом взаимодействии противоположных по высоте устремлений. Напряженность и иногда даже конфликтность находит в мелодическом процессе свое выражение через борьбу, взаимопротиворечивое сочетание элементов восхождения и нисхождения.

Разумеется, не всякое сочетание этих элементов означает противоречие, борьбу, конфликт и т. д. Так, в кружений постоянно чередуются и сливаются интонации подъема и падения, не создавая «коллизий»-столкновений и образуя лишь «завитки» рисунка. Более того, взаимодействие подъемов и спадов имеет важное значение и в мелодиях ярко рассредоточенного типа. Таков сложноизвилистый рисунок протяжной русской песни, изобилующий поворотами, малыми и большими переменами в направлении мелодии. По народному выражению, записанному Е. Э. Линевой, «старинная песня как река льется — с излучинами да загонами»*. Это свободное волнообразное движение мелодии, не означая какой-либо конфликтности, противоречивости, связано с большим интонационным богатством при общей выдержанности, ровности настроения. Однако и народная песня иногда использует переломы рисунка для повышения напряженности мелодии. Так, в русской и украинской песне можно встретить следующий оборот:



* «Загон» — мыс при слиянии двух рек. См.: Е. Л и н е в а. Великорусские песни в народной гармонизации. СПб., 1904, стр. XXVII.

Он представляет усложнение простой гаммы (сохранившейся во втором голосе) :

132



посредством уклонения от простейшего пути. Такие уклонения от ясно выраженного основного направления очень важны для повышения выразительности мелодии**.

Эти переломы рисунка напоминают о явлении, уже знакомом нам, — мелодическом сопротивлении, т. е. противоречии отдельных интонаций общему ходу мелодии. Основной его смысл — создание мелодической динамики

<стр. 108>

и интонационного разнообразия. С наибольшей силой выявляется роль этого принципа в мелодиях драматического характера. В балладе g-moll Шопена к коде ведет нарастание на материале главной темы. Особую мощь придает ему внедрение четырех нисходящих (и притом — хореических, т. е. и метрически нисходящих) интонаций и их «преодоление»:



В теме Кармен мрачная мелодия медленно спускается тремя уступами от d_1 на октаву. Спуск этот затруднен, заторможен возвратами (b — e is, f — gis , es — fis); эти восходящие шаги к тому же направлены против нисходящего тяготения звуков b , f и es ; сам интервал увеличенной секунды составлен из звуков, не связанных между собой ладовым тяготением и как бы взаимоотталкивающихся; наконец, уклонения сделаны в последний момент перед конечными точками уступов — тетрахордов, что нередко встречается в подобных случаях и очень повышает экспрессию. На грани 5-го и 6-го тактов (в точке золотого сечения) происходит перелом от ниспадания к подъему, в какой-то мере подготовленный прежними восходящими «интонациями сопротивления». Принцип мелодического сопротивления, остро и последовательно примененный, позволяет создать сумрачно-грозную, подлинно трагическую тему:



И в мелодиях не драматических, но связанных с воплощением большой энергии, этот принцип очень существен:

** В данном примере именно в связи с уклонением возникает характерно народная интонация пентатонного типа.

Вагнер. „Лоэнгрин“



<стр. 109>



Роль «интонаций сопротивления» заключается также в концентрации мелодии: вводя противодвижение, они сдерживают мелодию, препятствуя слишком большому развитию ее диапазона (см. пример 134).

Функциональная роль таких интонаций разнообразна. Поставленные в начале, «интонации сопротивления» создают откат перед подъемом, размах перед броском и этим близки «метательному» движению:

Andante sostenuto

Лист. Соната h-moll



(см. также: Шопен. Ноктюрн H-dur op. 32 № 1, кульминация, 2 такта до речитатива).

Поставленные в конце, они выдерживают натиск предыдущих интонаций противоположного направления, тормозят, «осаживают» движение и завершают данный участок мелодии:

Бах. Соната для скрипки и клавира



138 Allegro

Моцарт. Соната для скрипки



<стр. 110>

Однако торможение может ознаменовать и конец всего произведения. Так, в увертюре к опере «Руслан и Людмила» Глинки преобладают яркие восходящие стремления, поэтому особое значение приобретает заключительная нисходящая тирата:

Торможение бывает также и восходящим.

[Andantino]

140 [Andantino] Визе. „Кармен“



Визе. „Кармен“

Как элемент мелодического сопротивления могут быть поняты и знакомые нам предфинальные взлеты, т. е. последние мелодические «вспышки» перед окончательным ниспаданием и успокоением (см. стр. 91); падение лишь оттеняется здесь эпизодическим, но нередко полным особой «прощальной» экспрессии подъемом (наподобие того, как в коды нередко вторгается элемент инородный и затем вытесняемый; см. пример 136, три последних такта).

Особый вид поступательности, осложненной сопротивлением, представляет с т у п е н ч а т о е движение. Если до сих пор мы наблюдали действие отдельных интонаций, то теперь переходим к системе интонаций. Ступенчатым мы назовем поступательное движение, осложненное систематически повторяемыми интонациями или шагами обратного направления. Основному направлению движения противоречит либо внутренняя направленность отдельных участков мелодии, либо движение при переходе от одного участка к другому.

Первый тип — сильный; здесь основные интонации сами движутся вопреки общей устремленности мелодии (см. первые 9 тактов фуги *cis-moll* Баха из I тома «Х. Т. К.» и первый восьмитакт главной партии 5-й симфонии Бетховена).

Едва ли не самая яркая из мелодий Д. Скарлатти, где «ступени» начинаются восходящими скачками, но в основном образуют ниспадающие ходы, близка этому типу:

<стр. 111>

141 [Presto]

141 [Presto]

p *cresc.* *a* *a*₁ *a*₂ *a*₃ *b* *dim.*

Более сложные образцы можно встретить и в музыке нового времени. В следующей порывистой

скрябинской мелодии настойчивое стремление к завоеванию все более высоких кульминаций воплощено в борьбе немногочисленных, но «ведущих» интонаций полетного характера с огромным количеством (20) нисходящих (также и по метру, т. е. хореических) и, в большинстве, оминоренных интонаций:



Во втором типе «сопротивление» вызывают не сами интонации, а обратные шаги, возникающие между ними; «уступы» или «зарубки» здесь особенно очевидны (см. финал 14-й сонаты Бетховена, главную партию, а также пример 40).

Близок ступенчатости, но отличается от нее меньшей расчлененностью, большей связностью участков мелодии другой вид поступательности; он осложнен вращением вокруг основных звуков — упоров. Этот синтез устремления вперед и кружения приводит к образованию непрерывно «катящейся» мелодии:

<стр. 112>



(см. также вторую тему заключительной партии 8-й сонаты Бетховена, такты 13—20 от конца экспозиции).

Элемент вращения нередко концентрируется в кратких интонациях группеттного или даже мордентного типа, дающих двустороннее или одностороннее обыгрывание основных звуков мелодии; движение приобретает «ввинчивающийся» характер, часто способствующий энергичным устремлениям (см. пример 55, а также «Rondo alla turca» Моцарта).

Можно сделать общий вывод: проникновение менее целеустремленных движений в более целеустремленные может способствовать усилению, а не ослаблению динамики, если это проникновение есть не что иное, как активизирующий элемент сопротивления.

Поступательность может осложняться не только противодвижениями: движению может противостоять и отсутствие движения, т. е. третий элемент мелодической линии, который мы до сих пор не принимали во внимание, — неизменность высоты. Тогда возникает новый вид движения — «отталкивание», движение, которое исходит из неизменной точки («трамплина»), постепенно удаляясь от нее. Другое возможное название этого движения — прогрессирующее отдаление. Основной его смысл — активно нарастающее, пружинно-упругое разворачивание, образующееся благодаря захвату все большего диапазона и расширению шагов мелодии.

Отталкивание характерно, прежде всего, для оживленно-подвижной музыки. Таковы, например,

многие моторные радостно светлые темы Д. Скарлатти*:



<стр. 113>



Сюда относится и танцевальная музыка, а также пассажи виртуозного, иногда изобразительного характера* (см. тему вальса из «Фауста» Гуно и концерт Es-dur Листа, вступление солиста).

Запечатление неуклонно нарастающей энергии — возможность, также прямо вытекающая из природы отталкивания (см. вступление сонаты fis-moll Шумана, такты 5—12 темы).

В полифонических темах принцип отталкивания существен, поскольку он — при отсутствии активизирующих средств гомофонной фактуры — помогает «мобилизовать» средства нарастания,

* В примере 145 основной рисунок отталкивания создается нижним голосом, в верхнем же голосе дублируется «элемент удаления». В примере 146 отталкивание — двойное: от нижнего звука *e* и от всей интонации размаха.

* Отталкивание со скачками все возрастающей трудности легко истолковать как виртуозный прием.

содержащиеся в самой мелодической линии.

<стр. 114>

Вместе с тем здесь он связан со скрытым двухголосием (движущийся голос на фоне повторяемого органного пункта) ; при этом собственно отталкивание может сочетаться и с противоположным ему «притяжением» (приближением — см. темы фуг c-moll, e-moll, прелюдии Cis-dur из I тома «Х. Т. К.», а также двухголосную инвенцию F-dur).

Отталкивание есть прием инструментального характера, мало вяжущийся с певучестью и лиризмом. В вокальной же музыке его можно встретить либо как прогрессирующее отдаление в более развитой и смягченной интонационной обстановке (отсутствие «обнаженного» отталкивания от одного звука — см. примеры 147, 148), либо в его элементарном виде, как чисто комический прием (см. пример 149):

147 $\text{♩} = 88$ Верди. „Отелло“

pp con espressione *p*

148 [Andante] Григ. „Первая встреча“

mf *p* *più sostenuto*

Мя-ну-ты у-по-е-нь-я, люб-ви и нас-ла-жен-ья.
-я, вас ни-ког-да мне не за-быть!

149 Ипполитов-Иванов. „Ася“

Си-жу в прохладном погребе у бо-ч-ки пол-ной ви-но-й.

(см. также последнюю картину «Хованщины», ариозо Марфы «Слышал ли ты вдали?»).

Опишем некоторые особые случаи. Отталкивание бывает иногда и нисходящим (см. пример 150). Одиночный звук — «трамплин» вырастает в интонацию, что либо сближает движение с «метательным» (см. пример 160), либо делает его более

<стр. 115>

плавным (см. пример 147). Чем более развита такая исходная интонация, тем ближе мелодия к принципу превышения кульминации (при неизменности остальных звуков, см. стр. 91). Увеличение размаха скачков к вершинам при возвращении мотива дает своего рода «отталкивание на расстоянии» (ср. вершины *e*, *eis*, *g* в примере 151):



Процесс прогрессирующего отдаления заключается во взаимодействии двух элементов — движущегося (собственно поступательного) и неизменного. Это есть простейший случай одного из общих принципов музыкального развития: рост одного элемента на фоне неизменяемости (полной или относительной) другого по типу $abab_1 ab_2$ или, наоборот, $aba_1b a_2b$. Динамические возможности этого принципа очень велики, потому что все возрастающие изменения b становятся особенно рельефными из-за стабильности, постоянства a . Таковы, например, нарастания, происходящие на фоне органных, пунктовых. Таковы и контрастные сопоставления двух тематических элементов, иногда приводящие к их взаимопроникновению:



(см. также: Бетховен. Соната Appassionata, I часть, такты 9—14, II часть, такты 9—16; Шопен. Мазурка op. 30 № 4, такты 21—28; Лист. Соната h-moll, реприза, предъикт к побочной партии, с такта 15 после Più mosso; Бизе. Увертюра к опере «Джамиле», такты 9—16).

<стр. 116>

Обращением принципа отталкивания является принцип «упора в одну точку» (один звук). Если отталкивание означало переход от одного звука к различным, то упор, наоборот, означает путь от различных звуков к единственному*. Динамическое значение принципа упора — единая направленность усилий, их концентрация, сосредоточение. В таком значении трактует упор, в частности, Бетховен в своих энергичных и драматических темах:



* Однако имеет значение и сам факт настойчивого повторения акцентируемого звука даже и в тех случаях, когда мелодия движется к этому звуку по одному и тому же пути, т. е. когда мотивы повторяются без существенных изменений (см. пример 153).

(см. главную партию финала 14-й сонаты Бетховена, упор в звуке gis_2 и cis_3).

Другая трактовка, основанная на впечатлениях «неизбежности», «неотвратимости», характерна для так называемых «тем судьбы» или близких им (см. тему фатума 4-й и 5-й симфоний Чайковского, а также тему этюда Шопена a-moll op. 25 № 11).

Немалое значение имеет гармоническая перекраска неизменного звука: она также подчеркивает путь развития «от различного к единому» (см.: Шопен. Ноктюрн Des-dur, 4 такта до второй репризы; Чайковский. 5-я симфония, I часть, такты 21—26).

Общему динамическому подъему иногда сопутствует сжатие, учащение упоров (см. такты 7—8 финала 14-й сонаты).

Отталкивание и упор не только противоположны, но и связаны между собой общностью сторон — движения и неизменности. В отталкивании есть элемент упора (постоянный возврат к неизменной отправной точке), а в упоре — элемент отталкивания (постоянный отход от «точки приложения сил»). Поэтому неудивительно, что имеются случаи переходные; такова, например, «тема судьбы» из оперы «Садко»^{**}:

<стр. 117>

Отталкивание есть движение одностороннее, косвенное. Ему родственно движение двустороннее, противоположное — «прогрессирующий размах» с раздвиганием обоих горизонтов — верхнего и нижнего. Здесь отсутствует сопротивление движению (нет неподвижной точки), но зато достигается эффект быстрого завоевания диапазона (см.: Шуман. «Chiarina»)*. Встречается и прогрессирующий размах, усиливаемый еще и восходящим перемещением скачков (пример 138).



*

Мы рассматривали каждый из типов мелодического движения самостоятельно. Но развитие мелодии сплошь да рядом требует смены движения; при этом переход одного типа в другой должен быть логичным, закономерным. Остановимся на некоторых наиболее характерных сменах. Они образуют связное, цельное, двухстадийное развитие, большей частью направленное к повышению активности^{**}. Преобладает определенное соотношение стадий: значение первой стадии — подготовляющее, значение второй — решающее (в широком смысле — предиктивное и иктовое). Подготовление заключается в накоплении энергии, еще не нашедшей выхода; решающая же стадия дает прорыв, сдвиг, появление нового, более активного качества. В свою очередь, накопление осуществляется различными средствами — движениями не устремленными или относительно менее устремленными: повторение звука на месте, кружение в разных масштабах — от трельности до энергичного вращения, волнообразность и раскачивание, далее — плавно выраженная поступательность и даже — отталкивание. Стадия прорыва осуществляется активно устремленной поступательностью в характере «взлета», «бурного влечения» и т. д., широким и ярким скачком, возникновением контрастных мелодических оборотов. На этой почве сложились прочные попарные объединения: повторение—сильный или умеренный сдвиг» (см. связу-

<стр. 118>

ющую партию 8-й сонаты Бетховена), «вращение — поступательность» (особенно частый случай! пример 155), «трель — взлет» (см.: Шопен. Этюд gis -moll op. 25), «раскачивание — взлет» (примеры 156, 157, см. Фантазию-экспромт Шопена и романс Грига «Весенний цветок»), реже — нисходящее активное развертывание мелодии (пример 158), плавный подъем, прерываемый большим скачком (пример 159), «отталкивание — новый элемент» (см. Appassionata, II часть, такты 9—16):

^{**} Первая половина темы построена по принципу отталкивания от звука c ; дойдя до вершины, мелодическое движение приобретает противоположный характер упора в тот же звук. В итоге звук c оказывается и началом и концом мелодии, что вполне гармонирует с ее смысловым значением.

* Связь двусторонне-прогрессирующего размаха со скрытой, полифонией еще очевиднее, чем при отталкивании. В принципе это тот же прием, что при двухголосном (мелодия—бас) раздвигании диапазона (как, например, в теме «32 вариаций» или первой теме заключительной партии сонаты Бетховена c -moll op. 13 — см. такты 22—32 от конца экспозиции).

^{**} О преобладании активных процессов развития в музыке речь пойдет в 1 главе III (§6. «Ритмическое развитие»).

155 [Molto vivace] Шопен. Вальс, ор. 64 №1

156 Майо. Бразильский танец

157 „Ça ira“

Ah! Ça i - ra, Ça i - ra, Ça i - ra, Le peuple en ce jour sans cesse re - pe - te

158 Держинский. „Тихий Дон“

159 Шопен. Соната b-moll

Указанными типами все разнообразие смен и переходов, разумеется, не исчерпывается. Так, например, переход от

<стр. 119>

более уравновешенного движения (в виде волны) к поступательно-восходящему может быть выполнен постепенно. В прелюдии Шопена E-dur первое предложение основано на равновесии подъема и спада, во втором предложении подъем превышает спад в отношении золотого деления, а в третьем предложении остается только подъем, спад совершенно вытеснен.

*

Анализ типов мелодического движения позволяет сделать некоторые выводы.

1. Мелодические движения не изолированы друг от друга. Они существуют в постоянном взаимодействии, взаимном осложнении. Напомним, например, что в примере 138 имелись и прогрессирующий размах, и перемещение восходящих скачков вверх, и частичное их заполнение, в конце играющее роль общего торможения; в примере 141 ступенчатое движение, где мотивы движутся вопреки основной направленности мелодии, усилено ямбическими скачками с прогрессирующим размахом.

2. Принципы развития внутри мелодической линии являются отражением общих принципов развития в музыкальном произведении. Это касается и самых простых явлений и более сложных. Мелодическая волна — прототип динамической волны большого масштаба, могущей охватить и целое произведение («Смерть Озе» Грига, вступление к опере «Тристан и Изольда» Вагнера, «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова). Мелодическое отталкивание, как мы уже видели, тесно связано с принципом развития одного элемента на фоне неизменности другого. Осложненная возвратами

поступательность есть явление, родственное восходящему динамическому развитию более или менее крупных масштабов, редко обходящемуся без временных спадов или иных препятствий.

3. Мелодическая линия тесно связана с другими средствами выражения. Так, для парящего движения важны регистровые и фактурные условия, для вращательного — ритм и метр, для тират — темп; ступенчатое движение обычно связано со стопами активного типа или острыми ритмическими фигурами; большой скачок часто направляется от краткого звука к долгому, притом синкопированному, тогда как постепенность тяготеет и к ритмической равномерности. Кульминация подчеркивается всевозможными нелинейными средствами; местонахождение кульминации в периоде подчинено общесинтаксическим закономерностям.

Не теряя из виду всех этих связей, мы подойдем в дальнейшем к целостному изучению мелодии.
<стр. 120>

§ 8. Анализы отдельных мелодий

1. БЕТХОВЕН. Соната c-moll op. 10 № I. Финал. Первые 8 тактов.



Это характерная для Бетховена активная, устремленная, динамичная и концентрированная по своей выразительности мелодия. Темп *Prestissimo* сразу указывает на огромную роль движения. Тема эта по своему общему типу занимает как бы промежуточное место между конфликтными, героико-драматическими и скерцозными (в широком смысле) темами Бетховена, воплощающими образы «свободной игры сил». Действительно, первое предложение содержит, правда в очень смягченной форме, контраст более активного и более певучего элементов, типичный для тем конфликтно-драматического характера. При этом контраст мелодических оборотов поддержан обычным сопоставлением унисонно-октавной и гармонической фактуры (в общих контурах предложения можно увидеть смягченное отражение контрастного начального четырехтакта I части этой сонаты). Однако во втором предложении контрастность не только не получает развития, но даже не воспроизводится: второй элемент полностью вытеснен, активное движение безраздельно господствует. Такое положение характерно как раз для активной темы ф и н а л а, где резкие контрасты, нередко свойственные теме I части, уже приведены к некоторому единству и поэтому лишь как бы напоминаются (в смягченной форме) и очень быстро преодолеваются. В то же время, поскольку в этой сонате нет скерцозной части, активная и подвижная тема финала, естественно, может вобрать в себя и некоторые черты скерцозности, выраженные в легкости и стремительности движения, в частности в боль-

<стр. 121>

шой роли staccato. Не случайно, тема эта напоминает по своему жанровому облику одновременно и тему бетховенского финала (квартет c-moll) и тему драматического скерцо (5-я симфония, все три примера — в одной тональности).

Разберем теперь последовательно логику развития мелодии от начала к концу.

Основной мотив метрически активен благодаря раздробленности затакта и собранности сильной доли (образуется ямбическая стопа с ярко выраженным напором к сильному времени; подробнее

о стопах см. главу III, § 3).

Развитие мелодической линии вначале основано на принципе «отталкивания», но не от какого-либо звука, а от интонации (*до—си—до*), благодаря чему возникает «раскачка» перед скачком. Сами скачки последовательно расширяются, и это создает возрастание активности.

В первых двух мотивах за скачками следует частичное заполнение — нисходящая секунда, ясно оттененная «стаккатной» репетицией предшествующего звука. В этих мотивах ощущаются скрытые неустойчивые интервалы тритона (*си—фа*) и уменьшенной септимы (*си—ля-бемоль*); поэтому заключительные звуки мотивов воспринимаются так же, как частичное разрешение этих интервалов. Таким образом, здесь активно используются («обыгрываются») важнейшие ладовые тяготения минора.

В третьем мотиве вместо ожидаемого секундового спада дано еще одно повторение того же звука (*до*),

сопровожаемое (как раз в точке золотого сечения четырехтакта, т. е. на сильной доле шестого полутакта)

неустойчивой гармонией двойной доминанты (аккорд с увеличенной секстой). Этот третий скачок создает

высшую из местных вершин — как бы субкульминацию четырехтакта, на которой, однако, нет остановки:

движение продолжается к звукам *ми-бемоль* и *фа*. Кульминацией в широком смысле здесь служит вся зона

от появления упомянутого аккорда до верхнего *фа* в мелодии, в более тесном смысле — интонация *ми-*

бемоль — ре — фа, в еще более тесном — только звук *фа*.

Остановка на *си* первой октавы, «ожидавшаяся» (по аналогии с начальными мотивами) на сильной доле 3-го такта, появляется лишь на сильной доле 4-го такта, и поэтому возникает соединительная интонация, связывающая сильные доли 3-го и 4-го тактов и завершающая предложение половинным кадансом. Заключительное звено этого предложения оказывается в результате описанного развития протяженнее начального, что дает структуру суммирования: 1 такт+1 такт + 2 такта, при мотивных соотношениях $a + a_1 + a_2b$. При этом в конце мелодия становится не только плавной, певучей (как уже сказано), но даже не-

<стр. 122>

сколько напоминает речитативные интонации той эпохи (ср. речитатив в главной партии репризы I части 5-й симфонии). Существенно, что изменение характера мелодии, ее новые свойства неожиданно появляются здесь в самом процессе естественного развития, а не в порядке простого сопоставления контрастирующих фраз (аналогичный, но более ярко выраженный пример певучего окончания предложения в скерцозной теме финала находим в сонате Бетховена D-dur op. 10 №3).

Второе предложение начинается квартой ниже первого. Это «отступление» создает предпосылку для подъема большей широты и размаха. Подъем достигает более высокой, чем в первом предложении, кульминации, и, следовательно, по охваченному диапазону второе предложение значительно превосходит первое. Само развитие ускорено: основной мотив проходит не три, а только два раза, т. е. «новое» появляется раньше. Суммирующая же фраза отличается большей активностью движения, связанной с большей простотой рисунка: эта фраза дает непрерывный подъем к кульминации (*ля-бемоль* второй октавы) и образует простую (без извилин) волну широкого диапазона с преобладанием подъема над спадом. Возникает активное завершение мелодии, не только противопоставляющее полный каданс половинному кадансу первого предложения, но и преодолевающее тот элемент смягченности, который ощущался в окончании первого четырехтакта. Характерно в связи с этим, что в конце второго предложения нет, в отличие от первого, аккордовой фактуры: обнаженное и устремленное мелодическое движение безраздельно господствует на протяжении всего четырехтакта. Не менее показательна и логика смен способов исполнения. Во внутренние противоречивых исходных мотивах (раскачка, скачок, репетиция звука, частичное заполнение скачка) сочетается legato и staccato; в конце первого предложения дана только legato (смягчение), в суммирующей же фразе второго предложения — только staccato (активность).

Отметим, наконец, что кульминации обоих предложений не подчеркнуты ритмически (а во втором предложении и метрически). Сосредоточение внимания на выдержанной кульминации чаще встречается в лирических мелодиях, где в выдержанный звук как бы вкладывается максимум эмоции, где он концентрирует в себе лирическую выразительность. Здесь же на первом плане не какой-либо отдельный момент движения, а само движение, устремленное, полное смелого порыва. В этой небольшой теме-мелодии раннего Бетховена ясно формируются, таким образом, черты его зрелого стиля.

<стр. 123>

2. БЕТХОВЕН. Соната В-dur, op. 22. Финал Первые 8 тактов.



Эта мелодия родственна по духу моцартовским мелодиям. (Такое родство еще встречается, как известно, в ранних произведениях Бетховена.) В частности, подобно многим мелодиям Моцарта, она сочетает подвижность (большая роль непрерывного движения шестнадцатыми в умеренном темпе) с лирической напевностью. Начинается мелодия двумя обращенными двутактными волнами, в каждой из которых господствует плавное движение. Вершина первой волны — VI ступень мажора, вершина второй — вводный тон, придающий мелодии (как это часто бывает при вершинном положении «того звука») оттенок чувствительности, который в данном случае (в условиях общей подвижности мелодии) сочетается с элементом моцартовской «галантности». Этому же сочетанию способствует окончание обеих волн восходящими хроматическими задержаниями, ставшими в XVIII веке средством особо изысканной галантно-чувствительной лирики (восходя-

<стр. 124>

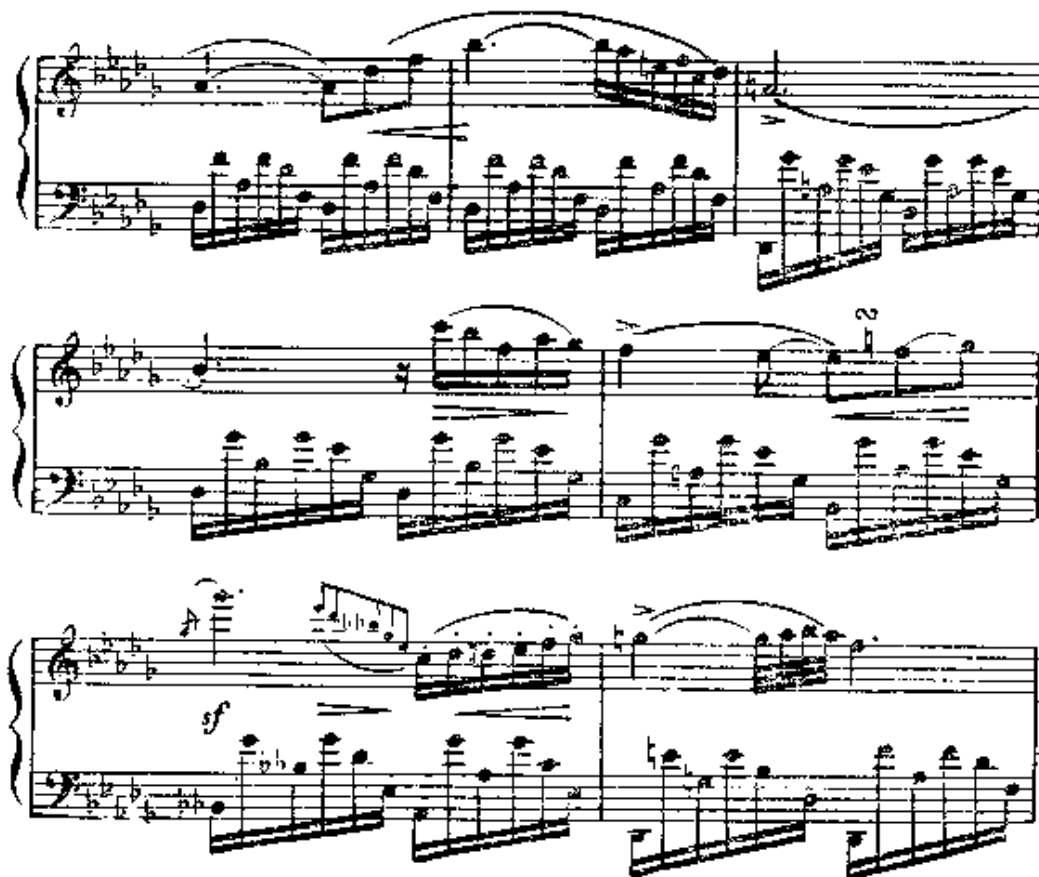
щие задержания исторически возникли позднее нисходящих, ибо разрешение напряжения естественнее связывается с нисходящим движением). Две обращенные волны охватывают сравнительно большой диапазон и создают гармонически симметричное замкнутое построение («вопрос — ответ» — TDDT). После этого следует (в «третьей четверти» формы) более оживленное движение, лишенное перерывов, остановок и вращающееся в сравнительно узком диапазоне. Но и эта наиболее подвижная («моторная») часть мелодии пронизана интонациями лирического характера: здесь секвенцируется и повторяется мотив нисходящего задержания, предшествуемого нисходящей квартой, — один из типичных мотивов лирической мелодики (см. выше пример 33). Ритмическая подвижность при отсутствии определенной (восходящей или нисходящей) направленности мелодии создает характерное противоречие, заставляющее ждать преодоления, выхода. Поэтому безостановочное кружение мелодии, как это нередко бывает, служит здесь преддверием к восхождению, начинающемуся в середине 6-го такта и снова охватывающему большой диапазон. В этом заключительном двутакте достигнута общая вершина (кульминация) построения и дается итог, резюме всего развития: восходящая гамма с обилием хроматизмов как бы обобщает аналогичное движение (восьмыми), завершавшее начальные волны, а заключительные четыре звука представляют собой расширение (как в смысле диапазона, так и в смысле длительности) лирического мотива, господствовавшего в тактах 5—6. Все перечисленные средства создают изящную и подвижную мелодию, полную тонкой лирической выразительности. Музыка дышит спокойствием и удовлетворенностью. В мелодической линии это выражено оживленным, но мягким движением, не

стремящимся уйти от первоначального уровня и потому не целеустремленным» а колебательно-волнообразным.

3. ШОПЕН. Ноктюрн Des-dur. Первый период



<стр. 125>



Мелодия отличается исключительной певучестью и широтой. Она идилична — светла, спокойна, мягка, уравновешенна — и в то же время очень гибка, эластична, полна жизни, лирического трепета.

В начале мелодии* господствует мажорная пентатоника, основная выразительная возможность которой — сочетание спокойствия и просветленности. Мягкости и гармонической наполненности мелодии способствует исключительно большая роль интервалов терции и сексты (явных и скрытых): скрытый интервал между первым и последним звуками начального двутактного мотива — секста (f_2 —

* В дальнейшем при ссылках на номера тактов не принимается во внимание вступительный такт, устанавливающий фактуру аккомпанемента.

as_1), а последовательность аккордовых звуков этого мотива ($f_2 — des_2 — f_1 — as_1$) также содержит ходы только на терции и сексту (замечательно, что и в гармонически фигурированном трезвучии сопровождения нот ходов на квинту и кварту: только сексты и терции, а также терции через октаву, т.е. децимы). Эта роль терций и секст сохраняется и в дальнейшем развитии; обратим внимание на линию аккордовых звуков в тактах 3—5 ($as_2—f_2—des_2—b_1$), на секстовый спад ($c_3—es_2$) мотива, начинающего вторую

<стр. 126>

часть мелодии (после паузы), на терцовую заключительную интонацию*.

В мелодической линии преобладает широкая волнистость, чередование спадов и подъемов большого диапазона. Широте дыхания способствует и длительное звучание в начале мелодии одной гармонии. Общая же уравновешенность мелодии достигается, помимо ее волнистости, также и тем, что она начинается и заканчивается звуком f_2 , находящимся почти точно в центре охваченного мелодией диапазона ($f_1—ges_3$)

Начиная с 3-го такта мелодия становится более лирически наполненной. Пентатонная основа обогащается

выразительными восходящими задержаниями, последнее из которых очень подчеркнуто: разрешение

наступает лишь в следующем такте, и, таким образом, обычное четырехтактное мелодическое построение,

естественно, растягивается здесь до пятитактного. В дальнейшем мелодия становится несколько более

взволнованной, пентатонная основа уже не сохраняется, а в конце появляется восходящая гамма с

преобладанием хроматизма (полутонов)**.

Активно развивается и линия вершин мелодии. Начинается мелодия с терцовой «вершины-источника» (f_2), далее появляется важная местная вершина на VI ступени гаммы (b_2); следующее построение начинается еще выше (на вводном тоне c_3), а общая кульминация дается на ges_3 (опять ладово-неустойчивый звук). Кульминация взята самым широким скачком в мелодии, за которым следует нисходящий пассаж мелкими нотами, что, как отмечено выше, характерно для Шопена***.

В целом образуется ряд волн: сперва две приблизительно равные по диапазону ($f_2—f_1$, $b_2—a_1$), далее более сжатая, предкульминационная ($c_3—es_2$), затем максимальная, кульминационная, охватывающая полторы октавы ($ges_3—c_2$), и, наконец, завершающая, дающая заключительное свертывание ($c_2—b_2$). В своем последнем «завитке» эта волна достигает звука b_2 , который раньше был вершиной первого подъема, и заканчивается, как упомянуто, на f_2 , служившем

<стр. 127>

исходной вершиной мелодии (таким образом, элемент свободной симметрии есть и в расположении вершин).

Весьма существенна для стиля лирических мелодий Шопена та свободная вариантность мотивов и построений, при которой элементы повторности вуалируются и возникает ощущение непринужденного, естественного и непрерывного течения мелодии, все время обновляемой, но сохраняющей при этом большое внутреннее единство. Вуалирование повторности здесь привело даже к тому, что восьмитакт гомофонного склада расчленяется не на два соответствующих друг другу чатырехтакта, а на пятитакт и трехтакт. И все же общее соответствие этих двух построений ощущается: длительное восходящее задержание (g) в 8-м такте мелодии явно отвечает длительному восходящему задержанию (a) в 4-м такте; вершина ges_3 7-го такта соответствует вершине b_2 3-го такта (в обоих случаях к вершине ведет затакт из двух восьмых, причем сама вершина длится в обоих случаях чуть больше, чем четверть с точкой, а после нее идет спад мелкими длительностями); начальному же двутактному нисхождению от f_2 к as_1 отвечает сжатый однократный спад на такой же интервал сексты ($c_3—es_2$). В то же время этот спад является свободным вариантом не только начального двутакта, но и заключительного мотива первого пятитакта мелодии:

* Во вступающей затем новой теме мягкая лирическая терцовость и секстовость принимает иную форму: «дуэтное» движение параллельными терциями и секстами.

** Эта несколько большая взволнованность мелодии сдерживается, однако, мерным сопровождением, плавным движением баса, сравнительно редкими сменами гармонии. К тому же доминантовая (т. е. наиболее устремленная) гармония появляется всего один раз — в кадансе.

*** Кульминация взята здесь октавным скачком, однако обычное перед таким скачком группетто («метательное движение») дано вокруг звука es_2 , и, таким образом, типичный для подобных кульминаций Шопена ход на дециму ощущается здесь как скрытый интервал ($es_2—ges_3$).

163



Таким образом, второе построение начинается со свободного видоизменения окончания первого, что дает большую текучесть, «цепляемость» построений. И наконец, трехтактное построение, следующее за начальным двутактом, также является его свободным вариантом. Изменения заключаются в обогащении, расширении и смягчении мелодико-ритмического рисунка: перед вершиной появляется затакт, в конце — метрически слабое окончание (задержание), самый же спад варьирован и сделан более извилистым. Отсутствие явных повторов, замаскированность сходств означает особенно-естественную продолжаемость мелодии, ее непрерывное движение к новому, интонационно ценному, обогащающему мелодию.

Все описанные средства и способствуют созданию той выразительности мелодии, которая была охарактеризована выше.

<стр. 128>

4. ЧАЙКОВСКИЙ. Романс «День ли царит», начальный период.

Чайковский. „День ли царит“.

164 [Allegro agitato]

День ли ца - рит, ти - ши . на ли нощ . на . я,
в снах ли бес . свя . з . ных, в жи . тей . ской борь . бе, -
всю . ду со мной, мо . ю жизнь на . пол . ня . я,
ду . ма все та же од . на ро . ко . ва . я:
все о те . бе, все о те . бе!
rit.
Все, все, все, все о те . бе!

Романс этот — светлый, радостно-взволнованный, восторженно-лирический.

Первый мотив опирается на звуки мажорного трезвучия и носит характер утверждения

(движение вниз к ритмически длительному основному тону)*. Второй мотив обогащает и расширяет первый посредством затакта в начале, задержания в конце и образует волну, достигающую более высокой вершины (VI ступень). Оба мотива остаются в пределах мажорной пентатоники (как и фигурация сопровождения). Суммирующая двутактная фраза начинается с еще более высокой вершины, выходит за рамки пентатоники, содержит полутоновые интонации, а в конце — отклонение в тональность II ступени. В целом происходит нарастание, расширение протяженности построений, количества звуков в них (в первом мотиве — четыре звука, во втором — семь, в суммирующей

<стр. 129>

фразе — десять). Нарастание осуществляется посредством звеньев, в которых преобладает нисходящее движение.

На следующем этапе развития (такты 5—8) сохраняется достигнутый двутактный масштаб построений. Общий диапазон не расширяется, происходит его интенсивное распевание, создающее, однако, ощущение продолжающегося нарастания. Появляется восходящая модулирующая секвенция, второе звено которой оказывается не в главной тональности, что повышает напряжение. В каждом звене в начале имеется вращение в пределах очень узкого диапазона (как подготовка, накопление энергии), а затем типичное для Чайковского прямолинейное восхождение (*fis—gis— $\dot{a}$ — $\dot{h}$* в первом звене, *ais— $\dot{h}$ — $\dot{e}$ — $\dot{dis}$* — во втором), обогащенное в конце нисходящим задержанием, опевающим и смягчающим вершину (задержания связаны как с лирическим характером мелодии в целом, так и со слабыми окончаниями соответственных строк стихотворного текста — «наполняя», «роковая»). Независимо от текста эти двутактные мотивы воспринимаются как лирические порывы, признания, уверения. То, что восходящая секвенция образована звеньями с восхождением в конце каждого из них, делает ощущение нарастания весьма непосредственным. А сочетание прямолинейного восхождения с предшествующим ему вращением в пределах узкого диапазона и с последующим нисходящим задержанием придает нарастанию напряженный, преодолевающий «препятствия» характер, вносит в единый мелодический образ черты внутреннего «борения» (эти черты имелись и в первом четырехтакте, где восхождение осуществлялось посредством нисхо-1-ящих звеньев).

Следующий этап развития опять находит новые ресурсы нарастания. Восхождение приводит к еще не затронутым ранее высоким звукам *fis*₂ и *gis*₂. Существенно при этом ежа-I не построений: именно так воспринимаются (в отличие от аналогичных начальных однотоновых мотивов) однотоновые мотивы (такты 9—10), следующие после двутактных фраз. Мотивы эти, воспроизводящие начальный мотив на большей высоте и на неустойчивых гармониях, звучат — в полном соответствии с текстом — как восторженные восклицания «Всё о тебе, всё о тебе!»). Здесь, однако, нарастание осуществляется вновь при помощи нисходящих звеньев, т.е. борьбе, преодолевая тенденцию отдельных мотивов, и это ощущается гораздо ярче, чем в начале мелодии (в силу ясной повторности коротких мотивов и сопоставления предшествующими «мотивами прямого подъема»). Заключительные долгие звуки мотивов приобретают здесь не меньшее значение, чем краткие начальные вершины, и образуют

<стр. 130>

поступенную линию скрытого голоса (*h—his*; этот хроматизм особенно выразителен), продолжающуюся в следующем такте уже в реальном голосе (*eis—dis— $\dot{e}$ — $\dot{fis}$*). Такт этот представляет дальнейший и предельный этап сжатия: вместо коротких мотивов — выделенные звуки, каждому из которых соответствует в сопровождении новая гармония, а в тексте слово-возглас «всё». И в то же время вместе со сжатием здесь уже воспринимается единая линия — прямолинейное восхождение крупными «весомыми» длительностями к общей кульминации на неустойчивом звуке (*fis*), за которой следует лишь завершающий спад (это прямолинейное восхождение как бы обнажает и сжато резюмирует восходящую тенденцию предшествующего развития). Таким образом, после однотоновых мотивов 9-го и 10-го тактов ощущается также и закругляющая трехтактная волна, содержащая последнее движение к кульминации, кульминацию и завершение.

Показательно, что кульминацией служит здесь не самый высокий звук (т.е. не краткое *gis* 10-го такта, взятое скачком), но длительный высокий звук (*fis* 12-го такта), достигнутый к тому же поступенным движением (последнее, как упомянуто, характерно для мелодики Чайковского, в отличие, например, от мелодики Шопена). Интересно также, что нарастания, расширяющие диапазон мелодии (такты 1 — 4 и 9—10), осуществляются здесь при помощи нисходящих звеньев, а нарастания, «осваивающие» уже охваченный диапазон (такты 5—8 и 11 — 12), — посредством более открытых и прямых восхождений. Чередование этих типов нарастаний (т.е. двух типов местных вершин: как исходных и конечных точек мелодических звеньев) сообщает мелодии особое разнообразие, живость, дополнительный интерес и позволяет на каждом этапе развития поддерживать соответственными

* Этот мотив (V—III—II—I ступень), сочетающий плавное нисхождение с опорой на трезвучие, характерен для лирической мелодики Чайковского: вспомним начало 1-го фортепианного концерта, побочную партию I части 3-й симфонии, заключительные фразы начального периода романса «Хотел бы в единое слово».

средствами высокий уровень лирической напряженности*.

Наконец, поучительно сравнить в некоторых отношениях стиль и характер рассмотренной мелодии с разобранный ранее начальной темой ноктюрна Шопена. Текучая и более спокойная мелодия Шопена, как упомянуто, вуалировала мотивную сходность, повторность. Более взволнованная мелодия Чайковского этого отнюдь не делает; ее расчлененность очень ясна, непрерывность же мелодического «тока» дости-

<стр. 131>

гается постоянно ощущаемым нарастанием, ярко выраженной динамической устремленностью мелодии к постепенно завоевываемой вершине, к кульминации. Другие различия связаны с инструментальной природой мелодии Шопена (охватывающей, в частности, более широкий диапазон как в целом, так и в отдельных волнах) и вокальной природой мелодии Чайковского, применяющей в связи с этим упомянутый особый принцип нарастания*.

*

Приступая к самостоятельному анализу мелодии, необходимо хорошо усвоить сведения об отдельных элементах мелодии— волне, вершине, мелодических упорах, скачках и плавном движении — и хорошо практически ориентироваться в разновидностях и индивидуальных оттенках этих явлений. Затем также основательно должны быть усвоены и закреплены практическими навыками сведения об основных типах мелодического движения. Уже в первоначальных практических занятиях должно быть обращено большое внимание на связь линейных явлений мелодии с другими, в первую очередь— ладовыми и ритмическими; в противном случае не сможет быть верно и полно раскрыто значение мелодических явлений, анализ приобретет односторонне-линейный характер, и переход к целостному (комплексному) разбору мелодий будет очень осложнен.

При разборе мелодии анализирующий нередко испытывает затруднение, теряясь среди множества явлений малого масштаба и не видя отправной точки для разбора. Обычная, нелегко избегаемая опасность мелодического анализа — погружение в мир миниатюрных мелодических явлений — мелких ходов, отдельных интервалов, — закрывающее черты ценного (и крайне томительное в слушании и чтении). С другой стороны, без учета деталей анализ мелодии очень проигрывает. Поэтому следует рекомендовать определенную последовательность: сперва уловить общий тип мелодического движения в более или менее крупных построениях, т. е. выявить основную закономерность этого движения; после этого обратить внимание на индивидуальные особенности, осложнения схемы и отклонения от нее. Такая детализация будет проходить уже на фоне предварительного обобщения и предохранит анализ от ненужной и громоздкой описательности.

Начинать анализы желательно с таких простых образцов, крупная закономерность очень ярко выявлена и сравни-

<стр. 132>

тельно менее осложнена. Таковы, например, тема *Largo appassionato* из сонаты Бетховена op. 2 № 2 (плавная мелодия, постепенно развертывающаяся от интонирования одного звука до кульминационного скачка в точке золотого сечения) или тема Фантазии-экспромта Шопена (взволнованно-порывистая мелодия, где широкого масштаба раскачивания составляют впечатление незавершенных устремлений и приводят к большому взлету). Полезны также сравнительные анализы различных проведений мелодии, где внимание может быть сосредоточено на основных отличиях, новых чертах (например, три куплета в романсе Полины из «Пиковой дамы»). Только при соблюдении надлежащей последовательности учащийся сможет с успехом перейти к разбору более сложных образцов, как проанализированная выше тема ноктюрна *Des-dur* Шопена.

* Описанное чередование типов нарастаний особенно существенно для такой вокальной мелодии, которая, как здесь, в первых же тактах охватывает широкий диапазон (октава). Дальнейшее расширение диапазона в каждой следующей фразе при таких условиях невозможно из-за ограниченности объема голоса, и поэтому важно уметь создавать ощущения нарастания другими средствами. Рассматриваемая мелодия может служить в этом отношении ярким примером.

* Сказанное не отрицает в то же время вокальных черт мелодии на Шопена (певучесть) и приемов развития инструментальных мелодий и романсе Чайковского (например, последовательное мотивное сжатие).

Напомним в заключение, что в анализе мелодии постоянно возникают вопросы, касающиеся разнообразных сочетаний как линейных явлений между собой, так и этих явлений с нелинейными. Предусмотреть заранее техническую их сторону и выразительный эффект невозможно. Поэтому в мелодическом анализе, как нигде, неприемлем схематический подход и необходимы такие качества, как гибкость и инициатива.

З а д а н и я

Проанализировать следующие мелодии, применяя сведения, изложенные в данной главе, и стремясь по возможности охватить мелодическое целое в его общем характере и развитии.

Русская народная песня «Подуй, подуй, непогодушка» из сборника Балакирева «40 русских народных песен».

Русская народная песня «Эх, не одна во поле дороженька» из сборника Лопатина и Прокунина.

Бетховен. Соната op. 22 B-dur, медленная часть, первые 12 тактов. Соната op. 31 № 1, медленная часть, первые 8 тактов.

Глинка. Романс «Я помню чудное мгновенье», первые 20 тактов мелодии.

Шопен. Ноктюрн E-dur op. 62 № 2, первые 16 тактов. Ноктюрн Es-dur op. 9 № 2, первые 4 такта. Фантазия-экспромт, первые 8 тактов темы. Вальс As-dur op. 64 № 3, первые 32 такта.

Штраус. Вальс «Весенние голоса», первая тема (32 такта).

Чайковский. 5-я симфония, II часть, 16 тактов главной темы. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», побочная партия (тема любви) в экспозиции и репризе. 2-й квартет, медленная часть, главная тема (проанализировать двенадцатитактный период и примыкающую к нему развивающую середину).

Римский-Корсаков. «Шехеразада», III часть, главная тема.

Рахманинов. 2-й концерт, финал, побочная партия. Романсы «Сирень», «Вокализ».

Скрябин. 2-я симфония, II часть, главная партия.

Прокофьев. 7-я симфония, I часть, побочная тема. «На страже мира». Колыбельная. Балет «Ромео и Джульетта», «Джульетта-девочка», As-dur'ный эпизод.

Шостакович. 8-я симфония, III часть, средний эпизод (24 такта). 11-я симфония, III часть, мелодия песни «Вы жертвою пали» и последующий авторский вариант этой мелодии.

ГЛАВА III

Метр и ритм

§ 1. Общее понятие о метре и ритме. Их взаимоотношение

Каждое музыкальное произведение, его часть, каждый отдельный звук имеют свою определенную продолжительность. Так же, как произведение скульптуры или его деталь немислимы вне пространства и вне пространственных закономерностей, так музыкальное произведение и составляющие его звуки немислимы вне времени и, следовательно, вне временных закономерностей. Музыка исполняется и воспринимается лишь в движении «от предыдущего к последующему», т. е. продвигаясь во времени. Отсюда ясно, насколько важно в музыкальной науке исследование законов и явлений временной области. Организация звуков музыкального произведения по времени и есть музыкальный ритм.

Ритмическая сторона музыки — одна из древнейших; она развивалась еще в эпохи, не знавшие высокоразвитого ладового мышления и мелодического рисунка. Ритм, как выразительное средство, воспринимается с особой непосредственностью и действует с огромной мощью¹. Именно в ритме проявляется теснейшая связь музыки с танцем. Периодическая же акцентуация сближает музыку с поэзией — с размеренным повторением ударных слогов в стихах.

Понятие ритма допускает различные истолкования. Само слово «ритм» — древнегреческого происхождения и означает в точном переводе «течение», а также — регулярно происходящее, упорядоченное движение. Эти, на первый взгляд, от-

¹ Если восприятие гармонии, например, требует известной тренированности слуха, то восприятие ритма дается слушателю гораздо легче. Удобовоспринимаемость ритма нередко служит в сложной по гармоническим средствам современной музыке смягчающим «противовесом».

Характерно, что композитор, всю жизнь работавший в области гармонии и колорита, — Римский-Корсаков признавал: «А все-таки... главное в музыке... ритм и только он один!» (см.: Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева, т. I. Л., 1958, стр. 184).

даленные значения, однако, вполне ассоциируются с представлением о ритме как основе движения в музыке, непрерывного изменения¹. В наиболее широком смысле ритм иногда понимают как принцип порядка, организованности в чередовании, во всяком движении. В таком толковании ритм может охватывать самые разнообразные закономерности и не представляет собою понятия, свойственного исключительно музыке: его видят, прежде всего, в закономерностях стиха, в движениях танца, затем — во внутренней логике произведений изобразительных искусств и даже — архитектуры; наконец, ритм усматривают и вне искусства — в явлениях действительности, особенно — звуковых (шумы природы). Столь широкие толкования ритма представляют интерес, поскольку они открывают путь для аналогии между музыкой и всем тем, что находится за ее пределами. Но для целей анализа нам необходима отчетливая конкретизация, которая и будет дана в дальнейшем.

Ритм, как временная закономерность, есть организация звуков по их длительностям. Такое понимание ритма в тесном смысле вполне правомерно с научной точки зрения, ибо временная организованность, движение во времени выражается прежде всего в определенных соотношениях длительностей; более сложные или широкие понимания ритма в конечном итоге опираются на эти соотношения. В то же время это понимание ритма практически удобно при освещении некоторых специальных вопросов.

Наименьшими ритмическими отношениями являются отношения соседних звуков по длительности. В более крупном плане возникают соотношения между небольшими построениями, более крупными частями, вплоть до соотношений между частями циклических произведений. Это значит, что закономерности масштабов, пропорций представляют собой ритм «в увеличении», ритм высшего порядка². Наиболее широкая трактовка ритма, как «упорядоченности» в движении, на практике соприкасается со своей противоположностью. Ритм иногда понимается, как налаженная правильность, как неизменный распорядок. Это значит, что «упорядоченность» толкуется простейшим образом — как повторность. Ритм в таком случае отождествляется с равномерностью, периодичностью³.

¹ Когда говорят: «эта музыка ритмична», то нередко подразумевают, что в ней имеется ярко выраженный «жизненный нерв».

² Можно говорить даже о ритме в концертной программе, имея в виду соотношения между отдельными произведениями — их соразмерность или несоразмерность, заметно влияющую на общий художественный эффект программы. Станиславский говорил о ритме спектакля, имея в виду соотношение отдельных его кусков.

³ Такой смысл придается, например, выражениям «ритмичный пульс», «ритмичное дыхание». Равным образом и в музыке «ритмичное исполнение» нередко понимается узко, как исполнение, которое достаточно четко дает почувствовать разницу сильных и слабых долей и не отстает от раз избранного темпа. Подобное исполнение правильнее было бы назвать метричным.

<стр. 135>

Такая трактовка, по существу, вводит нас в область метра.

Метр (в древнегреческом языке — мера) есть основа ритма, внутренне ему присущая, вне которой ритм — соотношение длительностей — либо не может восприниматься как таковой, либо, во всяком случае, становится смутен, аморфен, лишен качественной определенности. Иными словами, вне метра не возникает отчетливого ритмического ощущения. И только на основе восприятия метра (скажем, счета на четыре четверти) может любой музыкант, да и почти всякий музыкально развитый человек, знающий нотную грамоту, без особого труда воспринять, воспроизвести, запомнить и записать, например, следующую ритмическую фигуру:



В ней шесть звуков, и все они различны по длительности. Некоторые длительности отличаются друг от друга резко — в три раза и даже в восемь раз, некоторые не столь резко — в полтора раза и даже в один и одну треть раза. Ясно, что вне ощущения метрической пульсации невозможно запомнить на слух и затем точно воспроизвести столь разнообразные соотношения.

В этом смысле роль метрической организации для ритма подобна роли ладовой организации для мелодического рисунка, ибо способность человека узнавать и воспроизводить (прежде всего голосом) точные высотно-интервальные соотношения сформировалась лишь вместе с развитием музыки и ее ладовой основы. Одно из многих отличий ладовой основы от метра заключается здесь, однако, в том, что, сформировавшись, способность эта может проявляться и вне музыки, вне конкретного контекста: интервалы легко узнаются музыкантами и тренированными любителями на слух также и в изолированном виде, подобно тому, как звуки речи, исторически откristаллизовавшиеся лишь вместе с ней, могут воспроизводиться и узнаваться людьми, знающими данный язык, также и вне речевого контекста. Наоборот, определить на слух точное соотношение длительностей в изолированной паре звуков, взятой вне какого бы то ни было метроритмического контекста (например, определить, что один из звуков именно в один и одну треть раза, а не в пол-

<стр. 136>

тора раза, длиннее, чем другой) невозможно или чрезвычайно трудно¹.

Но в чем же проявляется конкретно метрическая организация ритма? Иными словами, каково более или менее точное научное определение метра, охватывающее всю область соответствующих явлений?

Музыкальный метр — это та сторона ритма, которая, во-первых, определяет ощущение некоей единой меры — временной доли, измеряющей длительности (иначе говоря, метр вводит в ритмические отношения соизмеряющее начало), во-вторых, создает объединение, группировку временных долей в более крупные цельности вокруг некоторых центральных, опорных моментов, так или иначе качественно выделяемых.

В образовании этих опорных моментов участвуют и ритмические остановки, и мелодические центры или вершины, и ладогармонические смены, и фактурные явления. Но наиболее отчетливая их выделяемость требует содействия громкостных акцентов, которые появляются, как правило, регулярно через определенное количество долей. Такая метрическая группировка, присущая классической музыке XVIII и XIX веков, носит, следовательно, равномерный и акцентно-динамический характер. В учебниках элементарной теории именно равномерная акцентировка нередко принимается за общий признак метра. Такое определение основано на отождествлении метра с его наиболее ярким, сильным проявлением.

Восходя от самых общих проявлений метра к наиболее конкретным, отчетливым, можно представить себе ряд градаций:

1. Возникновение самого мерила—членение времени в музыке на отдельные малые участки —

доли времени.

2. Группировка долей вокруг опорных моментов.

3. Образование сильных (тяжелых) долей, отмечаемых громкостными акцентами.

4. Равномерное чередование опорных долей, акцентов.

В зависимости от той или иной интенсивности проявления метра следует говорить о более свободной или более строгой метрике. Интенсивность эта велика, как уже упоминалось, в классической музыке, особенно там, где она соприкасается с моторными жанрами; то же можно сказать о жанрах бытовой музыки, более всего — о музыке танцевальной. Наоборот, в русской протяжной песне метрическая

¹ Это связано с тем, что само количество звуков и интервалов ладовой системы (как и звуков речи) строго фиксировано, тогда как длительности и соотношения длительностей могут быть бесконечно разнообразными.

<стр. 137>

группировка часто бывает неравномерной, менее ясно выраженной, и реализуется она не при столь большой роли громкостных акцентов. Еще менее ощутима она в одностольных лирических, свободно-импровизационного типа мелодиях некоторых народов Востока. В профессиональной музыке образцами свободной метрики могут служить речитативы без деления на такты, исполняемые *ad libitum*. У некоторых современных композиторов (Стравинский, Барток) встречается ясно выраженная акцентная, но при этом неравномерная метрика.

Каков бы ни был характер метрической группировки, ее значение прежде всего в том, что она всегда противостоит расплывчатости, трудной воспринимаемости в музыке. Ясная метрическая размеренность образует простейшую основу, **е д и н о о б р а з и е** которой позволяет создавать **р а з н о о б р а з н ы е** и сложные ритмические, мелодические, ладовые явления.

Поскольку лишь наличие какой-либо метрической организации придает отношениям длительностей музыкальных звуков полную качественную определенность, метр следует — в общетеоретическом плане — включать в понятие ритма. Но, как мы уже знаем, под ритмом в узком смысле имеют в виду только сами соотношения длительностей, независимо от той или иной их метрической группировки. С такой точки зрения все, касающееся протяженности, относят к ритму, а все, касающееся периодической размеренности времени и акцентности, — к метру. Поэтому для обозначения их совместного действия возникают объединяющие термины «метроритм», «метрико-ритмический»¹.

Простейшая и в высшей степени распространенная закономерность совместного действия метра и ритма заклю-

¹ Нередко возникает (и по-разному решается) вопрос, какое из двух понятий — метр или ритм — носит более общий характер, а какое — более частный. Ответ на этот вопрос должен быть неодинаков в зависимости от того, какое понимание ритма имеется и виду — широкое, объемлющее всю временную организацию музыки, или же узкое, подразумевающее соотношение звуков по длительностям.

Ритм, как совокупность всех специфических закономерностей музыкально-временной области, есть понятие общее, объединяющее и как таковое «вбирает в себя» понятие метра. По отношению же к ритму в узком смысле этот вопрос оказывается лишенным смысла, ибо здесь нет обычного логического соотношения общего и частного случая. Так, например, «общий» метр на три четверти допускает множество «частных» ритмических заполнений, и наоборот — какое-либо соотношение длительностей («ритм» в узком смысле) допускает разные «частные» метризации (т.е. ту или иную расстановку тактовых черт). Тесная связь метра и ритма проявляется и в таких терминах, как «сильное время», «слабое время», где первое слово относится к акцентности, а второе — к длительности.

<стр. 138>

чается в их параллелизме: **п р е о б л а д а н и ю в м е т р е с о п у т с т в у е т п р е о б л а д а н и е в р и т м е**. Это значит, что ударяемые («тяжелые») звуки бывают по преимуществу долгими, а неударяемые («легкие») — краткими.

Указанное совпадение можно объяснить так: легкие метрические доли относятся к тяжелым, как неустойчивость к устойчивости, опоре (можно говорить и о тяготении первых ко вторым); подобным же образом краткие звуки относятся к долгим, а ритмически раздробленные участки — к следующим за ними

слитным. Речь идет, следовательно, о координации метрической неустойчивости и «тоники» с ритмической. Сама же закономерность представляет основной принцип метроритмического согласования¹.

Преимущественная область его действия — гомофонная музыка. Он еще раз подтверждает неразрывную связь чисто временных и акцентных явлений — настолько тесную, что в практике анализа по большей части приходится говорить лишь об итоге их взаимодействия².

Принцип этот, как и многие другие музыкальные закономерности, следует понимать не в качестве общеобязательной нормы, но как преобладающую тенденцию.

Даже в гомофонной музыке имеются такие ее виды, для которых характерно закономерное нарушение принципа согласования. Это прежде всего относится к танцам, где долгий звук часто попадает на слабую долю, т. е. создает синкопу. Так, в значительной мере это относится к вальсу (см. стр. 195), а еще более — к мазурке, для которой такого рода нарушения (более долгие звуки на слабой доле при раздробленности первой доли) являются жанровым признаком. Вообще следует подчеркнуть, что нарушения принципа согласования обладают большими выразительными возможностями. О них пойдет речь в § 5.

Значение ритма и метра в выразительности музыки, как уже говорилось, исключительно велико. Поскольку ритмическое начало особенно тесно связано с движением, чередованием, постольку выразительность ритма ассоциируется с типом движений, присущих человеку, и с их эмоционально-психологической характеристикой. В наиболее общем виде — это активность и пассивность движения, выраженные в нем

1 Удобная мнемоническая формулировка этого принципа: «Что длиннее, то сильнее; что короче, то слабее».

2 Связь длительности и силы звука можно наблюдать и в музыкальной практике. Так, на фортепиано звук длится дольше, если он взят сильнее.

<стр. 139>

приливы и спады энергии. В зависимости от типа временных соотношений, от их оттенения акцентуацией — от сопоставления равных или неравных длительностей, крупных или мелких, от резкого или менее выраженного их неравенства, от острой или смягченной акцентировки — в зависимости от этого общие типы ритмической выразительности приобретают тот или иной конкретный облик: угловатость или закругленность, отчетливость или завуалированность, устремленность или заторможенность, покой или возбужденность и т. д. Как видно из этого примерного перечисления, выразительные возможности ритма не имеют прямой связи с определенной лирической окраской эмоции («радость», «скорбь» и т. п.); но зато они с большой силой характеризуют общединамические и моторные (т. е. связанные именно с типом движения) стороны эмоций.

§ 2. Предпосылки и основные проявления музыкального метра

Метр, как мы уже знаем, основан, во-первых, на периодической размеренности и, во-вторых, на более или менее отчетливой акцентуации. С этим связано два важных вопроса: о прообразах метра в реальной действительности и о его значении для музыкальной формы.

Явления подчеркнутой равномерности настолько просты и постоянны в жизни, что вопрос о том, не имеет ли метр корней во внемузыкальных фактах, возникает с неизбежностью. Ряд теоретиков (Г. Риман, Б. Яворский, Э. Курт, Г. Катуар) прямо связывали метр с человеческим шагом (равномерной ходьбой), дыханием, пульсацией. Бесспорно, что эти периодические явления сыграли известную роль как предпосылки для возникновения музыкальной метрики. Но о непосредственном их влиянии можно говорить лишь по отношению к жанрам, организующим движение, в первую очередь — по отношению к жанру марша. В других же случаях нет оснований видеть в музыкальном метре прямое отражение явлений жизненной периодичности. Об этом ясно свидетельствует история музыки: указанные периодические явления имелись во все времена существования музыки, но далеко не всегда получали отчетливое претворение в музыкальном искусстве. В зависимости от содержания, круга образов и характерных жанров метрическое начало либо проявлялось с полной ясностью (например, классическая музыка XVIII—XIX столетий, моторные жанры профессиональной и народной музыки, многие советские массовые песни), либо давало знать о себе в значительно меньшей ме-

<стр. 140>

ре (например, старинная полифоническая музыка, русская народная лирическая песня)¹.

Наряду с указанными явлениями периодичности существует и другой мощный, постоянно напоминающий о себе жизненный прообраз музыкального метра: это — человеческая речь с ее акцентностью, чередованием ударных и безударных слогов. Правда, в ней нет равномерной повторности, но зато очень важна ее

интонационно-звуковая природа, роднящая словесную речь с речью музыкальной; кроме того, не всякое проявление метра в музыке обязательно связано со строгой равномерностью. Повторность же, отсутствующая в бытовой речи, играет огромную роль в поэтическом языке, несомненно повлиявшем на выработку языка музыкального.

Принцип размеренности в высшей степени важен для музыкальной формы. Частая, малых масштабов периодичность сообщает музыке признаки простейшей, первичной организованности. Закономерность эта носит одновременно объединяющий и расчленяющий характер: своим постоянством, непрекращающимся действием она вносит в музыку общность, тогда как возможность отличать одну долю от другой указывает на внутреннюю расчлененность в пределах этой общности. Подобное сочетание цельности с внутренней дифференциацией создает идеальные условия для возникновения первичных структур музыкальной формы, для формирования музыкального синтаксиса. Метрические опорные пункты — сильные доли становятся очагами, центрами кристаллизации: вокруг них возникают наименьшие синтаксические единицы — мотивы, чаще всего связанные с одной сильной долей, и фразы, включающие две сильные доли (подробнее о них — в главе VIII). В более широком смысле можно сказать, что небольшие части музыкальной формы координируются в той или иной степени с тактовой системой. Выбор величины такта зависит и от общего характера музыки (например, широко певучего или оживленно-подвижного) и от типичной для данного произведения (или его части) величины построения.

Метра, как фактора выразительности, мы касались лишь в общем комплексе ритмических явлений. Сейчас добавим, что наибольшее выразительное значение имеет

¹ Нередко связь между трактовкой метрического начала и идейным содержанием музыки выступает с особой определенностью: Так, полнокровность западного классического искусства конца XVIII века, тесно связанного с народно-бытовыми жанрами, находила одно из своих выражений в ярком и сильном метре. Напротив, культовая музыка, отрешенная от жизни, не требовала или даже избегала полновесной метрической пульсации. Само собой разумеется, что неверным было бы обратное умозаключение — будто любая музыка, где нет отчетливой метрики, тем самым удаляется от реальных жизненных образов. Вопрос решается всем комплексом средств, куда метр входит лишь как один из компонентов.

<стр. 141>

сильно подчеркнутый метр; он является источником периодических импульсов, сообщающих музыке отпечаток энергии, действенности, дисциплинированной мощи. В большом значении метра для образно-жанрового облика музыки легко убедиться, изменив размер в данной теме при неприкосновенности всех других сторон¹.

Метр вносит размеренность, тесно взаимодействуя с другими факторами. Простейший вид такого взаимодействия можно видеть в обычном для музыки танца и марша типе аккомпанемента, где сильные доли представлены басовым голосом гармонии:



Идя от наиболее непосредственной по восприятию стороны к более «глубинной», можно сказать, что фактура аккомпанемента подчеркивает метр, а метр, в свою очередь, подчеркивает структуру гармонии. В результате тяжесть сильного момента, весомость гармонической вертикали, массивность низкого регистра объединяются, служа одной цели — ясности и четкости музыки.

Как уже упоминалось, метр проявляется то с большей строгостью, то с большей свободой. Строгая метрика характеризуется равномерностью в чередовании сильных и слабых полей. Свободная же метрика отличается либо отсутствием ясно выявленных сильных долей, либо неодинаковостью Расстояний между ними, т.е. неравенством тактов. Такая метрика присуща старинной музыке эпического или объективно-лирического склада (русская протяжная песня, древние культовые напевы), а также музыке свободно-импровизационного типа (многие речитативы, некоторые жанры восточной народной музыки, старинные импровизационные жанры клавирной и органной музыки — фантазии, токкаты, каприччио).

Но и при строгой метрике выявление сильных долей достигается вовсе не только прямой их акцентуацией. Сильные доли ощущаются и без специального «нажима» — благодаря равномерности чередования мотивов и ритмических фигур, посредством размещения важнейших гармонических моментов на первых долях тактов, наконец, с помощью ритмиче-

¹ Г. Э. Конюс показывал превращение темы финала Патетической сонаты Бетховена в испанский танец фанданго путем перемены размера *alla breve* на 3/8 при полном сохранении высоты и длительности звуков мелодии:



<стр. 142>

ских остановок, которые подчеркивают сильную долю по уже известному нам принципу метроритмического согласования ¹.

Отсюда следует, что и тактовая черта имеет более широкое значение, чем показ ударяемой доли. Она является г р а н ь ю , переломным моментом в ритмических и гармонических сменах с затакта на сильную долю; в других случаях она является показателем начала и конца построений ².

Отметим также практически-прикладное значение тактовых черт: они зрительно разграничивают нотную

запись на легко обозримые малые участки, что чрезвычайно облегчает исполнение, особенно ансамблевое

и оркестровое.

Такт и тактовая черта — весьма существенные элементы в структуре произведения. Но отсюда не следует, что будто такт можно уподобить «музыкальному слову», будто границы тактов всегда совпадают с границами музыкальных мыслей или их частей, а тактовые черты якобы всегда отделяют одно построение от другого. Если в одних случаях построения действительно целиком укладываются в рамки тактов и тактовые черты совпадают с цезурой, то в других случаях тактовые черты не разделяют построений, а, наоборот, указывают на связь между звуками, расположенными по обе стороны черты. Совпадение границ тактов с границами построений — очень важный, но все же частный случай, который нельзя возводить в степень всеобщего закона. Заметим в связи с этим, что учащиеся-исполнители, разучивая произведение по частям, сплошь да рядом останавливаются перед той или иной тактовой чертой как своего рода «передышкой», независимо от подлинных цезур; такая привычка в конце концов приводит к механической, неверной фразировке. К тому же результату способна привести и нередко встречающаяся в нотах расстановка лиг «от черты до черты», не отвечающая реальному расчленению.

При всем разнообразии внутритаковых структур в них можно различить два основных типа, глубоко различных по выразительным возможностям: четный и нечетный тип, т. е. в простейшем случае двудольный и трехдольный размеры. Четный тип проще, элементарнее; кроме того, в двудольном размере имеется полная внутренняя уравновешенность, поскольку одной сильной доле отвечает одна слабая. В силу

¹ Необязательность прямого акцентирования можно показать на примере органной музыки, где динамическое усиление отдельных звуков невозможно, а между тем различие сильных и слабых долей — если оно задумано композитором — вполне слышимо.

² Значение тактов и тактовых черт для музыкальной формы было издавна понято теоретиками и даже преувеличивалось ими. Так, «Полное руководство к сочинению музыки» И. Гунке (1801 — 1883) открывается словами: «Музыка изобретается и составляется по тактам».

<стр. 143>

этого двудольность отчетливее членит музыку и производит впечатление определенности граней, она как бы создает «углы», движение приобретает характер «квадратности». Напротив, трехдольность склонна к сглаживанию граней, плавности и большей непрерывности. Жанры, в которых с наибольшей силой выразились противоположные черты четности и нечетности метра, это — марш и вальс, т. е. основные моторные жанры, жанры движения. Если вальсу присущи характер скольжения и кружения,

интонационная плавность, особые «ритмы качания» (см. о них дальше), то маршу присущи характер поступательности, интонационная чеканность, пунктирный ритм. В более широком смысле «вальсовость» связывается (особенно — в русской музыке) с образно-эмоциональной сферой лирики, а «маршевость» — со сферой героики¹.

К двудольному размеру по своим свойствам примыкает четырехдольный, а к трехдольному — пятидольный. Сложные размеры, естественно, соединяют в себе свойства сочетающихся в них простых размеров. Так, в размере 6/8 ощущаются и ясная размеренность и плавная закругленность (вспомним многие баркаролы, сицилианы, колыбельные, лирико-повествовательные темы баллад Шопена). В некоторых сложных размерах, характерных для русской музыки (пяти-, семи-, одиннадцатидольных) сказывается метрическая п е р е м е н н о с т ь четных и нечетных элементов, связанная со свободой и широтой народной мелодики.

Внутритактовые соотношения отражают в миниатюре ту же картину: триольному движению присущ (при прочих равных условиях) в сравнении с дуольным движением более закругленный, плавный, труднее расчленимый характер.

Размеренность времени в музыке есть явление более широкое, чем тактовая акцентуация. С разной степенью ясности размеренность проявляется и в меньших и в больших, чем такт, масштабах. Действие метра не прекращается в н у т р и такта подобно тому, как большие длительности дробятся на малые, и подобно тому, как ритмические соотношения допускают образование мелких фигур,

аналогичных крупным (например, ). Каждая доля при соответствующем ее ритмическом дроблении уподобляется «микротакту», где можно различить более тяжелые и более легкие звуки.

¹ Речь идет о преимущественных, но не об исключительных связях. пример, советская лирическая песня часто сочетает лирические интонации с маршевым ритмом.

<стр. 144>

Внутри такта создается нередко целый ряд различных оттенков метрической акцентировки, свойственных даже самым мелким звуковым отношениям; метр, таким образом, может действовать повсюду внутри такта, может проникать в самые укромные уголки музыкальной мысли. Такая «внутридолевая» метрическая пульсация ощущается тем более, чем умереннее темп, чем отчетливее ритмические фигуры и мелодические интонации. В следующем примере она выявлена с прогрессирующей дробностью — сперва внутри четвертей, затем в пределах восьмых и даже шестнадцатых:

167 Бетховен. I-я соната, II ч.

a) [Adagio]

b)

в)

(см. также ноктюрн Шопена ор. 15 № 1, ср. такты 1—2 и 9—10).

Значение «микроакцентов» довольно существенно. От удачно найденных и подчеркнутых акцентов внутри такта нередко зависит выпуклость экспрессии в мелодии. Особое значение имеет внутридолевой метр в русской протяжной песне, где тактовый метр не играет существенной роли.

Метрическая пульсация может быть подмечена, с другой стороны, и в крупных масштабах, где такты относятся друг к другу как отдельные доли внутри такта. Это есть метр высшего порядка, и его проявлениями оказываются т я -

<стр. 145>

желые и легкие (сильные и слабые) такты. Метр высшего порядка возникает на основе простого, тактового метра, т.е. представляет собой явление второго порядка. Поэтому он, чтоб быть достоверным, явно воспринимаемым, требует серьезных «подтверждений» со стороны разных выразительных средств. К тому же, в отличие от простого метра, он не обозначается в потах. Вот почему столь важными становятся объективные признаки тяжелых тактов.

Особо тесной оказывается связь высшего метра с гармонией — со сменами функций. Планомерность, размеренность этих смен приводит к тому, что момент смены, наступления новой функции воспринимается как более весомый, «грузный»¹. Предыдущая функция есть подготовка смены (предыкт), тогда как новая функция имеет решающее значение для данного гармонического оборота, завершая его (икт), а завершение более убедительно на сильном моменте. Если гармонии длятся по целому такту, то гармонический икт будет способствовать образованию тяжелого такта. Если же смены гармонии осуществляются регулярно раз в два такта, то тяжелыми окажутся не только те такты, в которых гармонические обороты завершаются (т.е. появляются гармонические икты), но вообще все такты, в которых появляется новая гармония. Такты же, где продолжается звучание ранее взятой гармонии, будут легкими:

Шопен. Прелюдия A-dür, № 7

Andantino

168

Наиболее важная смена гармоний — кадансовая. Если любой гармонический икт мог придавать

тяжесть своему такту, то тем большую тяжесть может придавать заключительный аккорд каданса, который по существу является гармоническим иктом целого построения. Поэтому особая «грузность» часто наблюдается в такте, на который падает заключительный аккорд каданса²:

¹ В этом легко убедиться, проделав простой опыт: сыграем каданс I—IV—V—I сперва с сильной доли, а затем с затакта. Второй вариант, вероятно, покажется более удовлетворительным. Учащийся знает из курса гармонии, что тактовая черта обычно является показателем смены гармонии. В более крупном плане таким показателем окажется тактовая черта перед тяжелым тактом.

² Можно посоветовать следующий практический прием для проверки «акцентов высшего порядка»: сыграть анализируемый образец, слегка преувеличив акцентировку тяжелых тактов, а затем исполнить его с противоположной акцентировкой, сравнив степень естественности обоих вариантов. Менее естественным, конечно, окажется вариант с акцентировкой легких тактов.

<стр. 146>



Другой важный признак тяжелого такта — ритмическая остановки на сильной доле. Мы уже знаем о связи длительности с тяжестью (стр. 138). Понятно, что действие остановок сказывается тогда, когда они даны не во всех, а лишь в определенных тактах:



<стр. 147>



Гармонический и ритмический факторы соединяются в **з а д е р ж а н и я х**. Задержание вместе с разрешением воспринимаются как одно ритмическое целое, равносильное остановке (см. главу VI, стр. 349).

Diminuendo, ведущее к разрешению, ретроспективно оттеняет тяжесть первой доли такта; можно сказать, что **с и л ь н ы е** такты подчеркиваются **с л а б ы м и** окончаниями¹.

Как ясно из предыдущего, наибольшее значение имеют задержания в гармонически-иктовых тактах и, в особенности, в кадансах (так называемая «женская форма каденции», излюбленная венскими классиками, — см. пример 169).



Подчеркиванию тяжести такта нередко служат мелодические **в е р ш и н ы**; взятые на сильных долях, они как бы «притягивают» к себе тяжесть:



¹ О слабых окончаниях см. стр. 158. В более широком смысле не только задержания, но и любые слабые окончания, в том числе на неизменной гармонии, усиливают тяжесть такта (см. пример 173 и последний такт примера 170, а также «Песню о Родине» Дунаевского, арию Фигаро «Мальчик резвый» — такты 6—7 и 10—11).

<стр. 148>

Наоборот «пассивность» мелодии, отсутствие мелодического сдвига на сильной доле — подобно отсутствию гармонической смены — во многих случаях говорит о легкости такта (см. полную тему увертюры к «Руслану и Людмиле» и такты 4 и 8 в побочной теме сонаты Бетховена op. 2 №2). Ощущение «материальности», а, следовательно, и тяжести в музыке в большой степени связано с плотностью, насыщенностью изложения т.е. с такими качествами звучания, которые зависят от **ф а к т у р ы**. «Отяжелять» такт может, прежде всего, само появление новой фактуры (особенно же — если она плотнее предыдущей) или нового фактурного элемента:

Чайковский. „Евгений Онегин“



Аналогичное действие производит г л у б о к и й б а с , заметно повышающий грузность сильной доли:

Шуберт. Экспромт As-dur, op 90 № 4



<стр. 149>

То же можно сказать о компактном, сильно взятом аккорде, отсутствующем в легком такте¹ (см.: Верди. Вальс из оперы «Травиата», 4 такта темы в с-moll).

Все описанные явления объединены тем, что способны приковывать внимание к данному такту, придавая ему значение опорного, или поворотного, или даже решающего, «ключевого» момента.

Ощущение тяжести такта наиболее определено при совместном действии двух или нескольких факторов. Так, в примере 170, помимо основного в данном случае фактора — остановок, налицо местные мелодические вершины и гармонические икты (такты 2, 4, 6, 8); в примере 171 к остановке присоединяется факт ладовой новизны и высокой напряженности (звук *dis* в C-dur). Иногда совместное действие приводит к возникновению столь тяжелых тактов, что они выделяются не только по сравнению с легкими, но и «обычными» тяжелыми тактами; образуются «сверхтяжелые» такты, в чем сказывается дальнейшее действие метра высшего порядка. В примере 176 эти такты отмечены и сменой гармоний, и задержаниями, и кульминациями, и остановками:

Бетховен. 5-я соната, I ч.



Все нечетные такты здесь тяжелее четных (например, 2-й такт, где на сильной доле протянут звук из 1-го такта и нет смены гармонии, уступает 1-му и т. д.). Однако 3-й и 7-й такты превосходят по тяжести не только все легкие такты, но и относительно тяжелые — 1-й и 5-й.

Помимо всех указанных признаков, метр высшего поряд-

¹ Как видно из примера 175, действие баса или аккорда настолько значительно, что может даже «пересиливать» смену гармонии. Преобладающей, в сравнении с гармонией, силой иногда наделены и ритмические остановки благодаря своей наибольшей ощутимости.

<стр. 150>

ка не безразличен к условиям темпа и жанра. Быстрый темп, музыка моторного и, шире, энергичного характера обычно связаны с большей отчетливостью метрической пульсации; это же обстоятельство благоприятствует и ясности высшего метра, тогда как медленный темп, музыка лирического, певучего характера скорее тяготеют к смягчению или уравниванию тяжести тактов.

Роль метра высшего порядка значительна как для выразительности, так и для формообразования. Он вносит порой существенный корректив в элементарную акцентуацию, предохраняя ее от еже-тактовой механической повторности. Оттенение тяжелых и легких тактов имеет реальное значение для исполнительства. Так, в примере 176 одинаковая трактовка тяжести всех восьми тактов была бы грубо антихудожественной; значительно улучшилось бы впечатление, если отмечать лишь тяжелые — нечетные — такты. Однако надлежащий эффект достигается только преимущественным выделением особо тяжелых тактов — 3-го и 7-го, которые являются подлинными центрами музыкального развития. Это исполнение окажется и наиболее динамичным, ибо создаются нарастания от двух легких к третьему — тяжелому такту. Таков был и замысел Бетховена, что видно из знаков подъема и убывания звучности ¹.

¹ Приведем другой пример. Исполнение начала сонаты Бетховена оп. 53 с равномерной акцентировкой каждого такта в лучшем случае можно было бы признать примитивно-ученическим. Гораздо ближе к истине окажется сосредоточение тяжести в центре четырехтакта — на сильной доле 3-го такта. Исполнители иногда сознательно учитывают различия в тяжести тактов и их важность для художественной интерпретации. Так, известный венгерский педагог и композитор Лео Вайнер в своем издании сонат Бетховена указывает на необходимость верного метрического истолкования музыки и помечает легкие и тяжелые такты в *Allegro molto vivace* сонаты оп. 27 № 1 и в *Allegro molto* сонаты оп. 110. Об аналогичном указании Г. Г. Нейгауза см. на стр. 194.

В вокальной музыке роль метра высшего порядка иногда возрастает в связи со словесными ударениями. В романсе Глинки «В крови горит огонь желанья» на первый взгляд резко нарушены ударения в нечетных тактах («В крови», «Душа», «любай» и т. д.); однако в живом исполнении эти несоответствия исчезают, ибо акценты фактически слышатся лишь в тяжелых — четных тактах, что Глинка, несомненно, чувствовал (см. пример 42).

Обратный случай действительного (а не мнимого) расхождения между музыкальным и словесным метром — фраза Игоря из III действия оперы: «Владимир, сын! Что значит это?», где на тяжелый такт падает наименее поэтичное и не связанное с логическим ударением слово «это»:



<стр. 151>

Преодоление простейшей периодичности метра достигается не только ее разрежением, но и разнообразием месторасположения тяжелых тактов. Такие явления обычны, например, при масштабном развитии — суммировании, дроблении и т. д. В следующем примере подъем динамики и взволнованности связан с прогрессирующим дроблением, в конце замыкаемым (4, 4, 2, 2, 1, 1, 2); та же картина — в метре: сперва тяжелыми являются третьи такты в четырехтактах, а затем их чередование учащается вдвое (первые такты в двутактах) и еще раз вдвое (каждый одноктакт — такты 13 и 14 — воспринимается как тяжелый):

Шуберт. Экспромт As-dur, op. 90 № 4

178 **Trio**

<стр. 152>

Пример этот показателен для соотношений между общей метрической схемой и изменениями, которые вносит в нее конкретный музыкальный материал. Здесь действует общая схема хорей, где гармонии делятся по два такта; при этом (как указано на стр. 145) нечетные такты, вводящие гармонию, тяжелы, а четные такты, лишь продолжающие звучание той же гармонии, легки. Но поверх этой основной схемы накладывается другая, более топкая, обусловленная реальными особенностями музыкального развития: такты 3 и 7 (где гармонии сменяются и имеются задержания) безусловно превосходят по тяжести такты 1 и 5. Во втором дроблении (такты 13 и 14)—единственное место, где гармонии сменяются каждый такт. По основной хореической схеме 13-й такт тяжел, а 14-й легкий, что отчасти подтверждается гармонией (K₆₄ и D), однако по реальному звучанию (мелодически одинаковое с 13-м тактом напряженное задержание) он воспринимается как тяжелый такт, что и отвечает ходу развития — прогрессирующему сжатию.

Мы делаем вывод: значение высшего метра может заключаться и в подчеркивании хода развития при изменении масштабов.

Коррективы могут вноситься в простую акцентировку и другими путями. Так, в теме финала сонаты op. 53 Бетховена мелодия, сыгранная без аккомпанемента, обладает нечетными тяжелыми тактами:

Бетховен. 21-я соната

179 **[Allegretto moderato]**

Однако глубокий бас, взятый до вступления мелодии, снимает с нее тяжесть, перенося ее «на себя» (один раз в два такта). Благодаря этому мелодия звучит необычно легко («невесомо») и воздушно.

Формообразующее значение высшего метра сказывается более всего в том, что такты объединяются вокруг центрального — тяжелого, образуются более крупные группы (так называемые «такты высшего порядка»). Тем самым достигается особая цельность и широта.

§ 3. Стопы высшего порядка

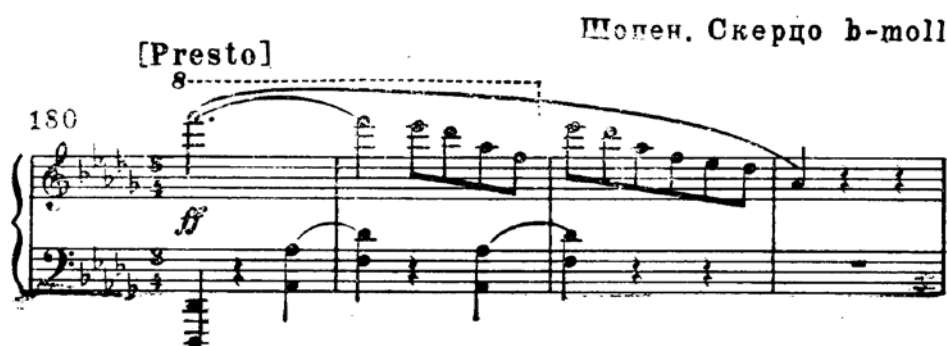
В большинстве наших примеров тяжелые такты были четными, в примерах 168 и 175 — нечетными. Это значит, что метрическое движение было в обоих случаях противоположным — либо от легкого такта к тяжелому, либо наоборот. Определенная метрическая направленность в музыке образует — по аналогии с поэзией — стопы. Направленность «легкое-тяжелое» создает ямб, а «тяжелое-легкое» — хорей. Такие стопы мы и обнаруживаем в области метра высшего порядка; назовем их «стопами высшего порядка».

<стр. 153>

Более детальная их классификация учитывает не только общую направленность метрического движения, но и количество тактов в стопе. В этом случае ямб и хорей остаются на долю двутактных стоп; трехтактные получают наименования — «дактиль» (— U U), амфибрахий (U — U) и «анapest» (U U —)¹; четырехтактные именуется пеоном — четырех видов, в зависимости от положения тяжелого такта: 1-й пеон (— U U U), 2-й пеон (U — U U), 3-й пеон (U U — U) и 4-й пеон (U U U —)².

Приведем образцы пеонов высшего порядка.

1-й пеон:



2-й пеон



¹ Роль трехдольных стоп высшего порядка очень невелика. Назовем характерный пример дактиля высшего порядка — трехтактный вариант скерцо из 9-й симфонии Бетховена, обозначенный как «Ritmo di tre battute». Образцы анапеста и амфибрахия в «Камаринской» Глинки см. в примере 186. Анапест с расширением тяжелого такта — в скерцо из 2-го квартета Чайковского.

² Для простоты мы условно приравниваем в этих схемах относительно тяжелый такт (как бы третья доля в такте высшего порядка) легкому такту.

<стр. 154>

3-й пеон:



(см. также пример 178).

4-й пеон



Распространенность стоп высшего порядка далеко не одинакова. Наиболее обычен среди них я м б (к которому, удвоив масштабы, можно присоединить и 3-й пеон, как движение от легкого двутакта к тяжелому). Преобладание ямба не случайно. Оно прежде всего объясняется особо тесной связью высшего метра с гармоническим движением типа «предыкт—икт», о чем уже была речь. Трактуют легкие моменты как метрически неустойчивые, а тяжелые как устойчивые, мы поймем, почему легкие такты преимущественно связываются с п о с л е д у ю щ и м и , а не предыдущими тяжелыми (подобно тому, как доминанта теснее свяжется с последующей тоникой, чем с предыдущей).

В более широком смысле ямба обладает преимуществом в динамической устремленности, и этот динамизм нужно рассматривать (наряду со сказанным на стр. 150), как одно из важнейших значений высшего метра. Ямбическая направ-

<стр. 155>

ленность более или менее крупного масштаба естественно связывается с процессом поступательного движения в музыке, как искусстве, развертывающемся во времени.

Метр высшего порядка значительно менее постоянен по действию и менее периодичен по регулярности возврата тяжелых моментов, нежели простой метр. Сравнительно долгая неизменность стопы встречается главным образом в моторных жанрах (марш, танец); но и здесь она рано или поздно может быть нарушена¹. Как мы видели, изменения в периодичности могут быть связаны с процессами масштабного развития (см. пример 178). В простейшем виде это можно наблюдать при суммировании типа «1, 1, 2». Процесс движения вперед, к объединению очень часто подчеркивается появлением единственного тяжелого такта в пределах суммирующего построения (см. пример 183).

Важно знать, что сходство небольших построений обычно нивелирует метр высшего порядка. Когда в этих построениях сходно все, то, следовательно, сходна и степень тяжести; поэтому в повторяющихся однотоковых мотивах стопа высшего порядка мало или вовсе не различима (см. в примерах 160 и 183 начальные мотивы), если только она не была ясно показана ранее и может поэтому сохраняться «по инерции».

Помимо учащения или разрежения тяжелых тактов, есть и иные формы изменчивости стоп, взаимно противоположные по художественному результату. Чаще встречается активизация, при которой тяжелый такт смещается «вправо», к концу построения, например, 3-й пеон переходит в 4-й:



В теме сегидильи из «Кармен» господствуют хореические стопы; но перед концом мелодия приостанавливается на звуке *fis*, метр высшего порядка ненадолго затушевывается, и вслед за этим моментом колебания весь куплет завершается

¹ Так, в марше из сонаты оп. 26 Бетховена первый период (16 тактов) вставляет 8 ямбов; но середина уже нарушает эту периодичность.

<стр. 156>

блестящим и задорным ямбическим взлетом, который звучит подобно капризной выходке:



Реже встречается смещение «влево». В следующем примере оно дается для образования интонаций певуче-лирического характера¹.



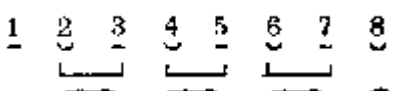
Таким образом, передвижка акцентов высшего порядка обладает реальным художественным значением.

Если в приведенных примерах смещения носили «индивидуальный» характер, связанный с особенностями данной темы, то наряду с такими отдельными случаями существует и определенная закономерность перехода хорея в ямб.

Принцип преимущественного тяготения легких моментов «вперед», к последующему выражается в своего рода «отслоении» легких тактов от предшествующих им тяжелых. В наиболее законченном процессе такого рода все легкие такты отслаиваются, оставляя начальный тяжелый такт в

¹ В трехтактных фразах «Камаринской» тяжелыми тактами являются последние, третьи (анapest). Но в репризе Глинка образует слабые окончания от вторых тактов к третьим и таким путем создает плавно-протяжные метрические волны (амфибрахий).

<стр. 157>

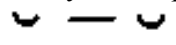
одионочество:  ¹. Стопа, по своим общим очертаниям хореическая, оказывается «взорванной» изнутри ямбическими тяготениями; постоянное вторжение легких моментов в последующие тяжелые (и, в частности, вторгающаяся каденция 8-го такта) придает данной структуре свойства непрерывности и большие динамические возможности, особенно использованные Бетховеном.

Построение, где внутри хорей все фразы являются ямбическими, Г. Л. Катуар назвал «трохеем второго рода»². Примеры активной его трактовки можно видеть в главной партии сонаты Бетховена оп. 10 № 1 (с 22-го такта), в «Ночной пьесе» № 3 Шумана (начальная тема), пример спокойно лирической трактовки — в скрипичном концерте Брамса (начальные 8 тактов).

Как бы разнообразны и во многих случаях существенны ни были функции метра и стоп высшего порядка, не следует преувеличивать их роль — она далеко не универсальна. Дифференциация тактов на тяжелые и легкие сплошь да рядом отсутствует³. Высшие проявления метра не обладают ни всеобщностью, ни крайней отчетливостью простого метра. Поэтому при определении их необходимы и осторожность и доказательность.

Понятие о тяжелых и легких тактах отсутствовало в теории музыки до появления трудов функциональной школы. Напротив, эта последняя (Риман, Праут, Катуар) абсолютизировала метр высшего порядка, т. е. усматривала его повсюду, что в анализе приводило к бесчисленным натяжкам.

Простая, тактовая метрика намного превосходит метрику междутактовую по ясности и распространенности. В такой же мере стопы высшего порядка уступают стопам простым, внутритаковым.

¹ Стрелки указывают на вторжение легких тактов в последующие тяжелые. Последний — восьмой такт вторгается в первый такт следующей части. Иногда восьмитакт завершен без вторгающейся каденции, и в этом случае образуется восходящая структура: 1+2+2 + 3 с амфибрахической фразой в конце (); см. вторую тему вальса Шопена оп. 34 № 3.

² Г. Катуар. Музыкальная форма, ч. I. М., 1934, стр. 37. «Трохей» — синоним хорей, «трохей первого рода» означает обычный хорей.

³ Сильные доли тяжелых тактов далеко не всегда разнятся от сильных долей легких тактов столь же явно, как дифференцируются доли в н у т р и такта. Кроме того, различные факторы, содействующие тяжести, нередко вступают в противоречие друг с другом, и в этих случаях установление стопы оказывается спорным или совсем неосновательным.

<стр. 158>

§ 4. Внутритаковые стопы

Направленность метрического движения в пределах простого метра — одно из важнейших структурных и выразительных явлений. Каждый размер используется в музыке по-разному; в его пределах складываются различные метрические структуры, зависящие от того, с какой доли такта начинается построение и на какой доле оно заканчивается. Простая стопа есть положение мотива относительно такта или, еще точнее, положение мотива (и вообще любого построения) по отношению к сильной доле. Так, в двудольном размере музыка может начинаться и с сильной доли, т. е. хореически:



и со слабой доли, т. е. ямбически (см.: Чайковский. 4-я симфония, III часть, трио, 4 такта).

Ямбическая и хореическая направленность простейшим образом осуществляется в с и л ь н ы х и с л а б ы х и н т о н а ц и я х, т. е. интонациях типа « —» или «». Особенно важное значение они приобретают, завершая построения; в этих случаях говорят о с и л ь н ы х и с л а б ы х

о к о н ч а н и я х ¹. Их различие широко используется в формообразовании малого масштаба: слабые окончания создают незавершенность или неполную завершенность (сравни несовершенный каданс), сильные же окончания — полную, максимальную в данных условиях завершенность (сравни совершенный каданс). Опираясь на те и другие, композитор может достигать различных оттенков законченности; особенно обычны два случая: 1) слабое окончание в серединном кадансе периода и сильное — в заключительном (см. первые 8 тактов финала 4-й сонаты Бетховена или тему h-moll в I части 7-й сонаты Бетховена) или же слабое окончание в заключительном кадансе основной части периода, а сильное — в конце расширения или дополнения (см. последние 4 такта темы вариаций из сонаты A-dur Моцарта) и 2) слабые окончания во всех построениях периода или -предложения, сильное окон-

¹ Они аналогичны мужским и женским рифмам в поэзии. Отсюда прежнее название «мужские и женские окончания».

<стр. 159>

чание в последнем (обычно — четвертом) построении (см. тему нокturna Шопена op. 9 № 2). Таким образом смена слабого окончания сильным создает особый прием завершения — метрическое завершение.

Не менее важна выразительная роль — сильные окончания способны давать эффект твердости, определенности, тогда как слабым свойственно смягчать и создавать различные атрибуты лирической мелодики. Это последнее присуще не только окончаниям, но и слабым интонациям вообще. Так создаются беспрестанно распространенные «интонации вдоха»; они, в сущности, представляют комплекс выразительных средств: метроритмических (хореическая интонация, часто — с ритмическим преобладанием сильного звука над слабым), мелодических (ниспадание, чаще всего — секундовое) и гармонических (очень обычные в этих случаях задержания¹). Экспрессия их колеблется в широких пределах — от спокойной нежности и томления до скорби и страдания. В музыке Чайковского мелодия либо сопровождение иногда представляют сплошные цепи хореических интонаций (начало 4-й картины «Пиковой дамы», центральный эпизод в финале сонаты G-dur, побочная партия «Ромео и Джульетты», середина романса «Погоди» и другие). Им родственны «мотивы томления» у Скрябина (например, начало разработки «Поэмы экстаза» — Moderato avec delice)².

Перейдем к характеристике стоп. В широком смысле следует считать всякую стопу, направленную от сильной доли к слабой хореической и от слабой доли к сильной ямбической — независимо от того, в каком размере они даны, и независимо от того, с какой именно слабой доли начинается ямбическая стопа:



Начало с сильной доли — основной признак хорей — влечет за собой важное выразительное и конструктивное последствие: твердость и определенность начала, ясность вступления. Хорей позволяет начать музыку сра-

¹ Слабые окончания, однако, могут создаваться и без задержаний в пределах одной гармонии (см. например, первые 4 такта 4-й сонаты Бетховена).

² Эффект «интонаций вдоха» настолько силен, что однажды послужил Прокофьеву для карикатурного воспроизведения интонаций плача в балете «Сказка о шуте» ([162]). В более позднюю эпоху Прокофьев вернулся к «цепи хореических интонаций» уже без шаржирования («Ромео и Джульетта» — «Ромео у Джульетты перед разлукой», вступление).

<стр. 160>

зу с полной силой и отчетливостью, вплоть до эффектов внезапного толчка (так называемое «ex abrupto»):

Гайдна. Симфония № 95, I ч.



(см. также начало увертюры к «Руслану и Людмиле»). Хореические мотивы поэтому особенно уместны там, где надо сразу приковать внимание слушателя, подчеркнуть решительный перелом в развитии мелодии или резкое вторжение нового.

С другой стороны, завершение хореической стопы на слабой доле означает метрическое нисхождение и позволяет больше или меньше выявить интонацию слабого окончания (см. начало 4-й сонаты Бетховена, а также начало Adagio из 3-й сонаты). Поэтому многие лирические мотивы хореичны.

В зависимости от творческой задачи композитор волен подчеркнуть либо ту, либо другую сторону хорея, либо их сочетание: импульс и его исчерпание, решительное начало и смягчающее продолжение. Поэтому, в частности, хорей способен вместить типичный классический контраст «сильного» и «слабого» элементов (см. начало 8-й сонаты Бетховена).

При хорее границы построений совпадают с границами тактов.

Основной признак ямба — метрическое восхождение — делает возможным напор, активное движение вперед, столь важное для музыки, как временного искусства. Подготовка и завершение, движение к цели и достижение, в моторной области — «размах и удар», разного рода «мотивы стремления», мотивы активных призывов и кличей — в эмоциональной области — таковы типичные выразительные возможности ямба (см. пример 113, а также начало финала 1-й сонаты Бетховена).

Очень существенны и конструктивные особенности обеих стоп. Определенность хореических вступлений помогает устанавливать грани формы; в частности, появление новой фактуры, означающее новую часть формы, происходит обычно на сильной доле.

Не менее важна роль хорея и ямба для расчлененности и непрерывности в музыке. Ощущение остановки в движении,

<стр. 161>

перерыва возникает в гораздо большей степени после сильной доли, нежели после слабой. Объясняется это опорным, метрически устойчивым значением сильных долей и противоположной — неустойчивой ролью слабых долей.

Ямбическое окончание создает временный перерыв движения (см.: Шуман. Первый восьмитакт в пьесе «Pierrot» из «Карнавала»). Хореическое же окончание, которое не доходит до сильной доли, дает почувствовать необходимость дальнейшего движения:



В результате хорея нередко благоприятствует связности или, по крайней мере, уменьшает расчлененность (см. пример 683).

При равномерном ритмическом движении хорея особенно способствует непрерывности (см. прелюдию Шопена gis-moll).

То же происходит, если на слабой доле даны краткие или ладово-неустойчивые звуки, тяготеющие в известной мере к последующей сильной доле (в хорей «просачиваются» изнутри ямбические тенденции):



Устойчивость окончаний ямба придает ему важное завершающее значение в форме. Поэтому заключительные части, дополнения, коды часто основаны на ямбических стопах, особенно — с длинными, нагнетательными затактами и краткими, акцентированными завершениями. Ямб в заключениях приводит к утверждению и неоднократному повторению устойчивости — «метрической тоники» — подобно тому, как в заключительных частях повторяющиеся кадансы утверждают гармоническую тонику:

<стр. 162>

Шопен. Этюд, оп. 25 № 3

[Allegro]

Чайковский. Концерт б-мажор, III ч.

[Allegro vivo]

Резюмируем и сравним основные возможности стоп.

Ямб порождает напор, но, образуя остановку на сильной доле — способен и тормозить движение; поэтому активность ямба, это, по преимуществу, расчлененная активность, активность прерывных импульсов, «толчков». Хорей дает твердость инициативы и вместе с тем смягчение концовок. Это последнее свойство в единичной стопе имеет обычно пассивный смысл, но связующее действие цепи хореических стоп может создавать почву для непрерывного динамического развития¹.

¹ Характерный пример: в «Х. Т. К.» большая часть прелюдий (34 из 48, а в I томе даже 18 из 24) хореична, и в очень многих из них господствует непрерывное движение. Напротив, большинство фуг (33) ямбично; гораздо большее их ритмическое разнообразие не допускает равномерной непрерывности (даже несмотря на дополняющую ритмику). Поэтому для поддержания внутренней активности столь желателен ямб. Он дает расчлененную активность, возобновляемую с каждым новым проведением темы.

<стр. 163>

Хорей дает определенность вступления, начальную опору; ямб дает определенность завершения, конечную опору; с другой стороны, в ямбических стопах большую роль играют моменты подгот о в л е н и я, а в хореических — моменты р а з р ы д к и. Ямб тяготеет к расчленяемости, хорей — к сочленяемости.

Само собой разумеется, что подчеркивание или, наоборот, вуалирование любой из этих возможностей зависит от конкретных условий каждого данного случая, от соотношения метра и ритма с другими сторонами.

Наша классификация стоп по направленности метрического развития была наиболее обобщенной из всех возможных и потому самой малочисленной. Если исходить из видоизмененного критерия — местонахождения сильной доли в мотиве, — то придется учесть и третий случай: сильная доля находится не в начале и не в конце, а в середине мотива. Если хорей был нисходящим, ямб —

восходящим типом, то данный случай окажется волнообразным. В нем не два, а три метрических момента: слабый, сильный, слабый (У—У); близкий ямбу наличием затакта, он отличается от ямба ясно выраженным слабым окончанием. Сочетание восхождения к сильной доле и спада после нее и образует метрическую волну:

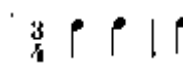


Все эти разновидности стоп называются амфибрахическими (в широком смысле). Сочетание устремления (к сильной доле) со смягчением (слабое окончание типа «вздоха») делает такие мотивы неоценимыми для лирической мелодии.

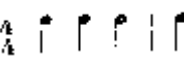
До сих пор мы не учитывали различия размера внутри стоп. Между тем, выразительные возможности стоп существенно изменяются в зависимости от строения тактов. Чтоб учесть эти различия, необходима более детальная классификация. Очевидно, что стоп существует столько же, сколько может быть различных тактовых положений мотива. Количество же основных стоп равно количеству долей в данном размере. Поэтому есть две двудольные стопы, три трехдольные и четыре четырехдольные. В этом случае названия «ямб» и «хорей» останутся только за двудольным размером. Нами имя трехдольных и

четырехдольных стоп нам уже известны. Напомним их: 1) дактиль (стопа хорейского типа ) , 2) амфибрахий (стопа волнового типа

<стр. 164>

) и 3) анапест (стопа ямбического типа ) . Общее название четырехдольных

стоп — пеоны; четыре вида пеонов различаются положением сильной доли: 1-й пеон () , 2-й

пеон () , 3-й пеон () , 4-й пеон () . Нумерация пеонов

отвечает на вопрос, которая по счету (от начала мотива) доля является сильной (первая от начала или вторая и т. д.).

Не меньшее значение для выразительных возможностей стоп, имеет их внутренняя ритмика, их ритмическое заполнение. Здесь действует известный нам принцип метроритмического согласования. Складываются три возможности: 1) ритм содействует метру, 2) ритм нейтрален и 3) ритм противодействует метру. В первом случае сильная доля дополнительно отяжеляется ритмом путем собирания в одну крупную длительность; затакт (в стопах ямбического типа¹), наоборот, ритмически раздроблен и поэтому облегчен. Эта возможность — основная, нормативная:



Во втором случае ритм не оттеняет метрического различия долей благодаря одинаковым длительностям. В третьем случае либо сильная доля не собрана в одну длительность (или даже раздроблена на мелкие длительности), либо затакт не раздроблен, либо имеет место и то и другое:



В первом случае ямбические стопы наиболее полно выявляют заложенные в них возможности активного движения, устремления. В хорейских же стопах ясно обрисовывается

¹ Выражениями «ямбические или хорейские стопы», «стопы ямбического (или хорейского) типа» мы будем пользоваться только тогда, когда имеются в виду стопы в

обобщенной их классификации.

<стр. 165>

и веское начало и мягкое завершение. В противоположном — третьем случае имеется некоторое смягчение. Но в «крайних» проявлениях, когда длительности в затакте п р е в ы ш а ю т длительности сильной доли (см. примеры 196 в, г), возникают с и н к о п ы , общая ритмика заостряется.

В свете сказанного можно теперь объяснить некоторые индивидуальные особенности стоп различных размеров.

В двудольном размере не часто встречается «чистый» я м б , где ритмически уравновешены затакт и сильная доля. Благодаря принципу согласования сильная доля имеет наклонность «раздуваться», а потому

тип $\frac{2}{4}$ оказывается более распространен, чем $\frac{3}{4}$. Но этот последний, связанный с равнодлительностью слабой и сильной долей, тотчас становится более естественным, как только затакт дробится:



(см. также: Чайковский. Скрипичный концерт, III часть, побочная партия, первые 4 такта).

Трехдольная стопа хореического типа — дактиль — в силу большей мягченности, округленности, присущей нечетным размерам, не выказывает такой твердости вступлений, как двудольный хорей. Зато в дактиле удлинено ниспадение к слабой доле, и потому слабое окончание выявлено особенно ярко:



По этой же причине впечатление незаконченности бывает сильнее, чем в двудольном хорее. Так, некоторые пьесы в «Карнавале» Шумана («Арлекин»), «Пляшущие буквы») кончаются, на первый взгляд, странно, как бы «повисая» на последней доле такта; это оправдано, поскольку пьесы входят в более крупное целое — сюиту и требуют немедленного перехода к следующим.

<стр. 166>

Старинный, догайдовский менуэт может служить образцом жанра, связанного с дактилической стопой.

Об а м ф и б р а х и и была речь как о стопе обобщенного типа. Амфибрахий в тесном смысле, т. е. трехдольный, довольно отчетливо делится на два вида в зависимости от ритмики сильной доли; их можно назвать активным и пассивным. В активном виде сильная доля собрана, и при энергичном затакте или в быстром темпе возникает характерная стопа ямбического типа (см. тему «Татарского полона» из «Сечи при Керженце» в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже»).

Пассивный вид, несколько менее частый (он меньше отвечает принципу согласования), имеет слабое окончание; его выразительность колеблется в пределах от мягкой певучести и волнообразности с «мотивами вздоха» — до спокойной пасторальности и скерцозно-скользящей легкости:



(см. также Серенату Рахманинова оп. 3, дополнение к главной теме — p, scherzando, и романс Прокофьева оп. 73 «Румяной зарею», первые 60 тактов).

Не следует, однако, представлять себе различие обоих видов слишком резким. При благоприятных

условиях мелодического рисунка, фактуры, темпа, акцентуации активные возможности проявляются и во втором виде:



В финале скрипичного концерта Бетховен, явно подчеркивая контраст обоих вариантов, применяет их в теме, сочетающей скерцозность с мягкой игривостью. Типичные для трехдольного амфибрахия жанры — гайдновский «менуэт с затактом», а позднее — скерцо; оба они при всей своей активности дают место как тому, так и другому виду. И наоборот,

<стр. 167>

первый вид в соответствующих условиях пригоден для музыки округленного, мягкого характера, особенно же для эффектов колыхания, качания (см. всевозможные баркаролы, гондольеры, также — тему подводного царства из оперы «Садко»).

Анапест — стопа сравнительно редкая, что объясняется трудностью согласования ритма и метра в ней: затакт вдвое «перетягивает» сильную долю:



что резко нарушает норму и образует довольно трудно воспринимаемые синкопы. И здесь, как в чистом ямбе (см. стр. 166), особенно желательно дробление, облегчение затакта¹:



Анапест принадлежит к стопам ярко выраженного ямбического типа. Чем длиннее состоящие из коротких звуков затакты мотивов, тем более устремленный характер носят при прочих равных условиях эти мотивы. Такие возможности анапеста реализуются по известным уже нам причинам, главным образом, в заключительных частях (см. примеры 192 и 193).

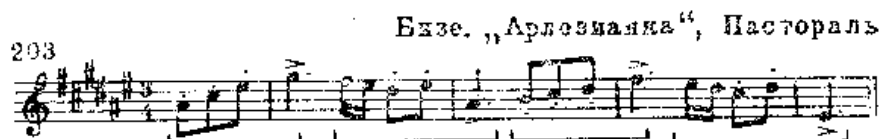
Помимо трех основных стоп, в трехдольном размере часто применяется стопа промежуточного типа,

где затакт и сильная доля равны по протяжению: $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{4}$ и т. д. Ее значение в том, что это — единственная нечетная стопа, уравнивающая обе части; отсюда вытекает ее название — равнодольная стопа. В ней сочетаются уравновешенность с присущей вообще трехдольному размеру мягкостью и с некоторым «сокрытием» метра благодаря неподчинению структуре такта². Все это делает ее очень уместной в спокойной танцевальной музыке:

¹ В большом масштабе см. скерцо b-moll Шопена, предъикт к репризе (такты 5—41 до репризы).

² Равнодольность членит такт не «на три», а пополам, что напоминает шестидольный размер.

<стр. 168>



Равнодольная стопа — типично метроритмическая основа мерных колыханий вальса:



Первый пеон вполне аналогичен хорею. Их различие — лишь в присутствии относительно сильной доли, что расширяет масштаб стопы. Из жанров, часто использующих 1-й пеон, укажем разновидности маршей в умеренном темпе — торжественные и траурные марши. Опорность хорея здесь очень уместна.

Второй пеон — чрезвычайно распространен. Он родствен трехдольному амфибрахию благодаря преобладанию сильной доли над слабой по протяженности (там — соотношение 1:2, здесь—1:3). Отсюда вытекает, что он в принципе обеспечивает метроритмическое согласование, с чем и связано большое

значение этой стопы. И здесь разграничиваются два вида — активный, «жесткий»:



206

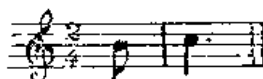
мягкий:



Распространенность 2-го пеона можно показать, например, на фортепианных сонатах Бетховена: свыше трети из их числа используют 2-й пеон для характерного «начального толчка».

По существу к этой же стопе принадлежат обычные в д в у д о л ь н о м размере рисунки типа:

207



Стопа 2-го пеона лежит в основе старинных танцев бурре и ригодон.

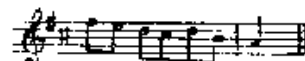
<стр. 169>

Третий пеон — уравновешенная стопа ямбического типа, часто применяется в размере alla breve. Размеренная активность— типичная для этой стопы возможность, реализуемая в жанре гавота¹.

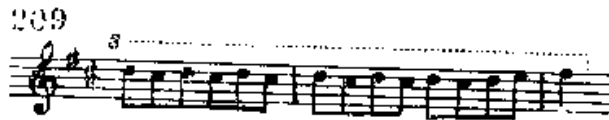
Четвертый пеон, по сравнению со всеми прочими, обладает наибольшими возможностями нагнетания, устремления. Он допускает аналогию с анапестом (по преобладанию легкой части над тяжелой). Но, во-первых, его легкая часть еще длиннее (там — соотношение 2:1, здесь — 3: 1), а потому нарастание к сильной доле (конечно, при условии ритмического дробления) может быть еще эффективнее². Во-вторых, активность, энергия напора легче согласуется с «квадратным» четырехдольным размером, чем с «неквадратным», смягченным трехдольным; этим объясняется большая распространенность 4-го пеона в сравнении с его трехдольным аналогом. Конечно, потенциальная динамика 4-го пеона может выказать себя до конца лишь в союзе с устремленной мелодией, с активным ритмом (см.: Бах. Тема фуги D-dur из I тома; Шопен. Фантазия f-moll, побочная партия; Римский-Корсаков. «Шехеразада», IV часть, связующая партия репризы,  4 такта; Рахманинов. 2-й концерт, I часть, главная партия в репризе; Лист. Заключительная партия сонаты h-moll).

Широко использован 4-й пеон в увертюре к «Руслану», музыка которой, по словам композитора, «летит на всех парусах», сперва во вступительной теме — в разбегах струнных, отвечающих тяжким ударам в 1-м пеоне; затем — в стремительных мотивах каденционного:

208



и кульминационного:



разделов главной партии; далее в нагнетательном предъикте к репризе; и, наконец, в коде, где стремительность ритма соединяется со стремительностью восходящих гамм, бегущих к тонике.

К 4-му пеону относятся и аналогичные явления, выраженные в двудольном размере вдвое меньшими длительностями

¹ Сочетание активности и размеренности, подвижности и уравновешенности характерно для моторной стороны музыки Прокофьева. Именно поэтому гавот оказался одним из излюбленных его жанров.

² Для лучшей реализации активных возможностей стоп с длинными затактами недостаточно «долевого» дробления (♩ ♩ ♩ | ♩) — требуется степень дробления, достигающая длительностей более кратких, чем сильная часть (♩. ♩. ♩. ♩. | ♩) и т. п.

<стр. 170>

(см. главную партию 5-й симфонии и эпизод c-moll из финала 21-й сонаты Бетховена).

Интересно сравнить различные типы активности, осуществляемые с помощью двух стоп, имеющих противоположное соотношение легкой и тяжелой частей — 2-го и 4-го пеонов. Оба они способны развивать значительную, но неодинаковую по характеру динамику. Тип длинного затакта (4-й пеон) означает преобладание активного процесса нарастания метроритмического подъема. Тип длительного и мощного упора (2-й пеон) означает преобладание результативного эффекта — сильного импульса, толчка.

В четырехдольном размере (подобно равнодольной стопе) существуют и промежуточные стопы. Их можно обозначить цифровыми соотношениями затакта и сильной части: 3:5, 5:3, 7:1. Первые две стопы представляют наименьшее отклонение от равенства в ту или другую сторону, причем образуются соотношения «золотого деления» ¹ (см.: Бетховен. 5-я соната, III часть, 8 тактов и пример 231).

Стопа 7:1 интересна как крайнее выражение ямбических тенденций. Возможности нагнетания из-за резкого соотношения предъикта к икту в ней исключительно велики:

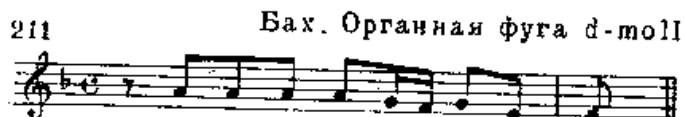


(см. заключительную партию финала 14-й сонаты Бетховена).

Значение ямбических стоп с длительными восхождениями от затакта к сильной доле существенно в полифонической музыке, особенно — в случаях ритмически равномерного движения, которое нуждается в факторах внутренней активности. Но в более широком смысле здесь играет роль одна общая особенность полифонической музыки: в ней господствует «горизонтальный» тип мышления и потому метроритмическая динамика не может быть поддержана всей мощью вертикалей, гомофонным аккомпанементом. Она заключена прежде всего во внутренних ресурсах самого полифонического голоса. Одной из компенсаций в этих условиях и становится активность стопы в мелодии. Приведем примеры различных вариантов такой сугубой ямбичности: соотношения 5:1 (см.: Бах. Тема фуги B-dur из I тома «Х. Т. К.»), 7:1 (примеры 211 и 212), 11:1 (см.: Бах. Тема прелюдии e-moll из II тома «Х. Т. К.»), 15:1 (см.: Бах. Тема прелюдии c-moll из II тома «Х. Т. К.»):

¹ Стопа 3:5 встречается чаще, чем 5:3, так как не включает в состав затакта относительно сильную долю с присущим ей некоторым акцентом. О значении такого «невключения акцента» см. далее (стр. 176).

<стр. 171>



Связь между горизонтально-мелодическим развитием и потребностью в активизирующей метроритмической устремленности видна и в русской народно-плясовой музыке, где нередко встречаются соотношения такого типа:



Определение стопы и ее роли не представляет затруднений, если налицо членение на однотоктные мотивы. Между тем оно далеко не всегда имеет место; обнаружить стопы, однако, вполне возможно и в более крупных построениях: двутактных и т. д. В очень многих случаях характерные выразительные возможности стоп при этом ясно сохраняются. Так, в Adagio из сонаты Бетховена op. 2 № 1 пассивный вид амфибрахия и связанная с ним мягкость очевидны, несмотря на отсутствие однотоктного членения. В ямбических стопах с длинными затактами такое укрупнение бывает связано с процессом суммирования, и в этом случае предъиктовый напор к сильной доле еще более возрастает (см. в примерах 192, 193 и 274 вторые их половины).

Будем называть стопы в нерасчлененных двутактах (наиболее важный случай) сдвоенными стопами¹.

Существенные отклонения от эффектов, присущих одноактным стопам, наступают тогда, когда длинное построение сохраняет облик той или иной стопы лишь по крайним своим пределам, по своим внешним рамкам (начало всего построения с такой-то доли такта и через несколько тактов окончание всего построения на такой-то доле); вну-

¹ Учащийся, разумеется, не должен смешивать сдвоенные стопы со стопами высшего порядка, обнимающими также два такта. Сдвоенные те же простые стопы с теми же критериями их определения.

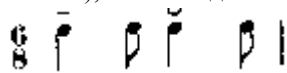
<стр. 172>

три же метрическая структура смещается. Чем длиннее построение, тем больше вероятия, что в его пределах могут произойти внутренние сдвиги стопы (к изменяемости стоп мы вернемся).

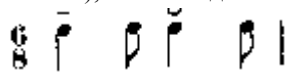
Явлению сдвоенных стоп близки стопы в сложных размерах. К ним можно подходить в двух планах — более крупном и малом, в зависимости от темпа и от характера мелодии: сложная стопа либо понимается как сцепление двух или нескольких простых (например, в размере 6/8 два дактиля



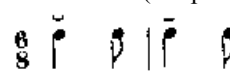
), либо сводится к одной простой стопе (например, в размере 6/8 —



хорей в случае:



или ямб в случае:



В следующих произведениях целесообразно членение на простые стопы (что, конечно, не исключает возможности укрупненной трактовки): в прелюдии Шопена g-moll — анапест¹, в «Утренней серенаде» Шуберта — амфибрахий.

В других случаях целесообразнее трактовать стопу как цельную и простую — в примере 214, а также в теме фуги из сонаты Бетховена op. 110 — ямб, в прелюдии Скрябина op. 11 № 5 D-dur — 3-й пеон:

214 Обер. „Фенелла“. Тарантелла

The image shows a musical score for a piece titled 'Обер. „Фенелла“. Тарантелла' (Overture 'Fenella'. Tarantella). The score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, also in treble clef with the same key signature and time signature. The notation includes various note values and rests, typical of a Tarantella's lively tempo.

¹ Кроме начального затакта.

народной музыке пятисложными построениями текста, где главный акцент падает на средний третий слог («красна девица», «добрый молодец»), т. е. образуется последовательность 2+3. В музыке она обычно записывается хореически, с акцентом в середине такта и, значительно реже, ямбически:

215

Вородин. „Песня темного леса“

И над ве дру гом во те .
mf cresc.

ша - ла - ся, кро - вью ве, дру - га у - па - ва - ла - ся
f

Наиболее частый случай изменения — переход от хореической (в широком смысле) стопы к ямбической. Он вполне логичен: хорей обеспечивает ясность начала, тогда как потребность дальнейшей активизации влечет за собой ямб¹. Можно говорить об определенном принципе: «хореически начинать, ямбически продолжать». Переход хорея

в ямб практически означает появление затактов, отсутствовавших в начале:



(см. также начало финала 5-й симфонии Бетховена и начало II части 8-й сонаты Бетховена).

И при наличии затакта с самого начала иногда наблюдается его последовательный рост, означающий все большую интенсивность мелодического процесса. В Adagio из сонаты Бетховена op. 2 № 1 начальный затакт равен четверти; следующий затакт вырастает в три восьмых; в начале второго предложения (такт 4) он уже равняется семи шестнадцатым; наконец, затакт перед репризой (такт 31) разросся до максимальных размеров — он занимает пять восьмых, т. е. весь такт, кроме сильной доли.

Возникновение и рост нагнетательного затакта могут быть отражением и более значительных процессов общего динамического развития. В финале 6-й симфонии Чайковского основная тема вначале не имеет затакта. Он появляется перед вторым предложением, разрастается перед репризой и, особенно, ее вторым предложением. В последний раз он звучит в самом сильном — предкодовом проведении; уступая предыдущему проведению по длительности разбега, он зато интонируется повторно (четырежды) и с гораздо большей мощью.

Примером исключительной последовательности в развитии стопы может служить тема Adagio из сонаты Бетховена op. 27 № 1: на протяжении четырех тактов возникает и постепенно разрастается затакт; последовательно сменяются дактиль, амфибрахий, равнодольная стопа и анапест, т. е. почти все возможные трехдольные стопы; в этом отражен

<стр. 175>

процесс роста мелодии, «набирания сил» в ней. Другой подобный случай — в этюде-картине Рахманинова Es-dur op. 33 № 7, где нарастающие звучания колокольного перезвона переданы развитием стопы от хорея через три постепенно активизирующиеся стадии — к 4-му пеону.

Значительно реже встречается обратная смена ямбической стопы хореической. В тематическом зерне сонаты op. 57 (первые 4 такта) это, естественно, связано с контрастом двух элементов, с «торможением» во втором из них.

Речь шла об изменениях стопы в процессе развития. Но различные стопы могут совмещаться и одновременно — в разных голосах. В музыке полифонического характера это обычно при сочетании разных тем; в примере 218 созвучат анапест и амфибрахий¹:



В музыке гомофонной различие может возникать между мелодией и сопровождением; так, в легкой сонате C-dur Моцарта (такты 5—8) гаммообразные раскаты хореической мелодии подкрепляются ямбическими «толчками» аккомпанемента, совмещаются 1-й и 2-й пеоны.

Метрический контраст мелодии и сопровождения характерен для многих тем Скрябина; активизирующая, «взвинчивающая» роль сопровождения или же его мелодическая значительность выражены в его ямбичности, иногда подчеркнутой даже посредством особой группировки²:



¹ Контраст в одновременности опять-таки возможен и для стоп высшего порядка. Так, в финале «Бабочек» Шумана устремленная основная тема звучит в ямбе, тогда как тема грузного танца «Гросфатер» звучит в хорее.

² Ямбическая группировка, показывающая строение мотива, а не строение такта, стала появляться с конца XIX века. Ее примеры в мелодическом голосе — см. «Античный менуэт» Равеля, такты 5—7, «Мимолетность» XVIII Прокофьева.

<стр. 176>

Но чаще приходится встречаться с противоположным соотношением хореически вступающего сопровождения при ямбическом вступлении мелодии (см.: Моцарт. Ария Фигаро, такты 26—31 и пример 179).

В связи с ямбическими стопами нам приходилось касаться роли затакта. Сейчас необходимо уделить природе затакта и некоторым особым случаям его применения дополнительное внимание. Затакт — явление ярко предъиктового, подготовляющего характера. Но тип предъиктовости может быть разнообразен: краткий толчок (например, в активной разновидности 2-го леона с однозвучным затактом или, в некоторых старинных танцах — аллеманде, куранте, — с предъемным затактом), прыжок к намеченной цели (если имеется значительный интервальный скачок к сильной доле), разбег, динамически нарастающее движение типа «тираты». Всем сказанным объясняется то, что затакты целеустремленного характера как бы «избегают» начинаться с относительно сильных долей.

Целеустремленность затакта чувствуется особенно ясно тогда, когда он не отяжелен изложением. Поэтому затакты, особенно начальные, сплошь да рядом даются в облегченной фактуре или же только мелодически, без сопровождения. В этом сказывается единство действия различных элементов: «легкое» в метроритмическом смысле должно звучать легко и по изложению. В более широком смысле здесь проявляется преимущественная связь мелодии и сопровождения с различными метрическими тенденциями. Мелодия — свободное, интенсивно развивающееся начало в музыке; в ней, постоянно изменяющейся и обновляемой, более всего ощутимо движение вперед. Поэтому ей относительно ближе тенденции ямбического характера. Напротив, аккомпанемент скорее воплощает в себе постоянство и устойчивость. Естественна поэтому его связь с конструктивно более отчетливыми и опорными тенденциями хореического характера¹.

Возвращаясь к вопросу о связи затакта с типом фактуры, отметим, что в случаях фактурной полноты затакт (если это позволяет его величина) нередко выписывается композитором как начало такта, т. е. как бы с сильной доли, хотя главный акцент слышится в середине такта (см. «Смерть Озе» Грига).

¹ К вопросу о противоречиях ямбического и хореического начал и их значении для музыкальной формы и экспрессии мы обратимся в главе VI.

<стр. 177>

В применении начальных затактов имеются два противоположных случая неравного значения. При ясно выраженной в целом ямбической стопе первый затакт нередко опускается. Благодаря усечению начального затакта стопа кажется хореической; но при повторении затакт иногда появляется (см. скерцо из 18-й сонаты Бетховена, такты 1 и 4).

Известный нам принцип «хореически начинать, ямбически продолжать» вполне объясняет смысл данного явления.

Обратный, более редкий случай — присоединение затакта «извне» там, где композитор желает создать лишь однократный начальный импульс, не подкрепляемый далее. Такой «приставной затакт» создает иллюзию ямбической стопы. Дается он всегда одногласно (см. начала трио в менуэте 1-й сонаты и в скерцо 2-й сонаты Бетховена).

Роль вступления минимальных размеров приставной затакт играет во многих произведениях Шопена, где автор хочет предварить «суть дела» кратчайшим подготовлением: в этюдах, где с первого же момента возникает непрекращающееся быстрое движение, во многих мазурках и некоторых вальсах, где как бы дается время для подготовки к танцу¹.

Правильно понять значение стоп в музыке можно лишь в координации с другими выразительными средствами. В процессе изложения много раз указывалось на различные шпы связей; кратко резюмируем некоторые из них². Активная сторона хорея (характер начала) выявляется совместно « фактурой, динамическими оттенками. Противоположная сторона связана с мелодическим ниспадением, гармонической разрядкой, общим убыванием звучности (например, в слабых окончаниях). Ямбический напор создается в единстве с мелодической поступательностью, иногда очень остро выраженной, с гармонической устремленностью (особенно — в заключительных частях).

Приведем для иллюстрации два примера. В финале 21-й сонаты Бетховена первый эпизод (a-moll) изложен в двудольном ямбе (или, в пересчете на восьмые, — 3-м пеоне). Живость движения сочетается с уравновешенностью (равнодлительность слабой и сильной части). Аналогичная картина — в мелодическом рисунке, совмещающем поступательность со взаимным равновесием подъемов и спадов.

¹ В мазурках и вальсах природа этого явления особенно явна, когда «оттягивает» первый звук мелодии на одну четверть «влево» для образования затакта (см., например, мазурку op. 17 № 3 или op. 33 № 2).

² О связях метра с ритмом здесь не будет говориться, поскольку предполагается, что стопы уже рассматриваются в их ритмической оформленности.

<стр. 178>

Второй эпизод, более напряженный, делает «шаг вперед» как в отношении стопы (4-й пеон после 3-го), так и в мелодическом рисунке, более активном.

Вторая тема баллады Шопена As-dur связана с эффектом легких, плавных и изящных колыханий. В основе ее лежит амфибрахическая фигура , важность которой подчеркнута вступительным построением. Контраст слабых и сильных долей сглажен фактурой (аккорд на слабой доле, унисон на сильной) и нюансом > ¹. Тональность темы колеблется между F-dur и C-dur, попеременно сменяющимися. Границы построений намечены эскизно и также обнаруживают двойственность, колебания. Наконец, легкие отталкивания от звука «стержня» c в среднем голосе тоже носят характер «раскачиваний».

Возникает целый «комплекс балансирования», сливающий воедино средства метроритма, гармонии, синтаксиса и изложения; этим достигается исключительно большая определенность художественного результата.

В определении стоп учащийся встречается с рядом трудностей. Поэтому следует учесть методические указания, которые будут сейчас изложены:

1) Членение на стопы недопустимо в отрыве от реальной цезурности; по мере возможности должна учитываться и исполнительская фразировка. В противном случае суждения о выразительном значении стопы не будут верными.

2) Начинать анализ, простых стоп желательно с однотоковых примеров.

3) Следует иметь в виду определенную зависимость между стопами тактовыми и высшими. Стопы высшего порядка наиболее ясны при отсутствии членения по отдельным тактам; однотоковость, как мы уже знаем, способна нивелировать различия в тяжести тактов. Напротив, простые стопы наиболее очевидны при однотоковом членении. Поэтому там, где ясны простые стопы, нередко менее ясны стопы высшего порядка и наоборот.

4) Нужно внимательно относиться к переходу одной стопы в другую или же к колебаниям между ними, например к элементам какой-либо одной стопы при общих внешних очертаниях, указывающих другую стопу. Так, в рефрене «Рондо Фарлафа» общие очертания хореичны, но внутри хореических восьмитактов

сильно выражены активизирующие отрывисто-толчкообразные ямбические фигуры .

¹ О связи амфибрахия с эффектами колыханий было сказано на стр. 167.

<стр. 179>

5) На сильных долях часто встречаются паузы. Это далеко не всегда означает, что мотив и, следовательно, стопа начинаются со следующей, слабой доли. Пауза на сильной доле в мелодии часто сама является своеобразной формой хореического начала и обладает особой выразительностью «говорящей паузы»; момент вступления мотива в таких случаях бывает показан на сильной доле аккомпанементом (см. вальс cis-moll Шопена, такты 3—4 и 7—8; хор «Пойте песни славы» из «Князя Игоря»).

Если для хорей существенно вступление с сильной доли, то для ямба существенно приведение к сильной доле. Поэтому, чтоб избежать ошибок, нужно руководствоваться следующим критерием: завершается ли данное построение на сильной доле или же оно завершается до сильной доли (перед тактовой чертой). В этом последнем случае мы имеем дело с хореической стопой¹. В пользу хореичности говорит и упорядоченная повторность начальных пауз.

б) Синкопа, сколь бы сильна она ни была, не меняет стопы, ибо акцент, вносимый ею, имеет не метрическую, а иную — чисто динамическую природу. Так, например, в менуэте из фортепианной сонаты Грига стопу следует определить как дактиль, но отнюдь не как амфибрахий. Значительно осторожнее надо подходить к «синкопам высшего порядка», т. е. подчеркнутым акцентам на легких тактах. Однако и здесь можно видеть случаи, где основная стопа сохраняется вопреки таким попыткам ее нарушения (см. связующую партию в I части 8-й сонаты Бетховена).

Завершая раздел, посвященный стопам, следует сказать несколько слов о проблеме хореизма и ямбизма в музыкальной науке и исполнительстве.

Традиционная школа в теории музыки ограничивала свои задачи поисками конструктивной определенности, ясности очертаний и в связи с этим держалась по преимуществу хореических взглядов в понимании музыкальной формы и в практике ее расчленения. В крупном масштабе это давало мало расхождений с истиной; но в меньшем масштабе ориентация на тактовую черту, как грань между построениями, нередко искажала картину².

¹ Следует, вместе с тем, иметь в виду, что в процессе дальнейшей активизации ложный ямб» может превратиться в действительный, если построение завершится на сильной доле (сравнить в балладе Шопена g-moll начало связующей партии — Agitato — и ее продолжение, такты 1—2 и 3—5).

Реализация ямбических потенций при начальной паузе возможна и «на расстоянии», т. е. в другой части формы (сравнить главную и заключительную партии в финале «Аппассионаты»).

² Характерно, что затакт в этих условиях не находил надлежащего объяснения и оказывался в учебниках элементарной теории своего рода «инородным телом» — явлением, стоящим особняком.

Пример ясности, связанной с хореической точкой зрения, можно видеть в обычной группировке с сильной доли.

<стр. 180>

Ямбический принцип структуры был оценен функциональной школой и принят ею за основу в понимании метрической структуры музыки. Однако односторонность взглядов здесь сказалась резко, и неверным тактовым членениям традиционной школы Риман и его последователи противопоставили еще более неверные ямбические членения¹.

Причина ориентации традиционной школы на хореичность заключалась не только в большей простоте разграничений по тактовым чертам. Традиционная школа опиралась на устойчивое, конструктивно-статическое понимание музыкальной формы, а оно, как мы знаем, легче связывается с хореическим началом. Функциональная же школа в большей мере стремилась отразить элемент движения в форме; в малых масштабах он был найден этой школой в ямбе.

Учение о стопах может существовать лишь при условии, что признается различие стоп. Этого, однако, не было ни в одной, ни в другой школе. Поэтому там и не было понятия стоп — был лишь такт, как хореическая единица формы или мотив в своем якобы единственно нормальном (ямбическом) положении.

¹ Вообще же с ямбизмом связано и внимание функциональной школы к вопросам расчленения музыки в небольших масштабах (напомним о расчленяющей тенденции ямба). Нужно признать, что в ряде случаев ямбическая трактовка проливает свет на вопросы цезурности, помогает верно уловить тематические очертания. Так, в эпилоге увертюры Бетховена «Эгмонт» мы слышим несколько странное (с точки зрения хореической) мелодическое последование:



остинатно повторяемое для нарастания. Но стоит лишь понять его ямбически — в типичной для многих код стопе 4-го пеоны, — как перед нами предстанет простая секвенция, подтверждаемая дальнейшим полифоническим варьированием:

длительностей, определенным образом акцентированных (т. е. метризованных и звучащих в некоторых темповых рамках). Эти сочетания обладают большей или меньшей характерностью; они узнаются и запоминаются легче, чем многие другие выразительные средства музыки. Значение ритмических рисунков в музыке связано прежде всего с прямоот, непосредственностью их воздействия на слушателя. Они входят в число важнейших отличительных признаков того или иного жанра. Они принимают существенное участие в создании выразительного облика темы: в музыкально-изобразительной области их роль тоже велика. Ритмические рисунки в большей степени способствуют единству произведения или его части¹.

Наиболее простой рисунок основан на чередовании звуков одинаковой длительности; это — равномерность. Ее выразительные возможности настолько широки, что включают прямо противоположные типы музыки. В медленном темпе равномерность часто служит для передачи глубокого спокойствия, вплоть до бесстрастия или отрешенности от обычных человеческих чувств (см. хорал из ноктюрна Шопена ор. 37 № 1; тему Звездочета из «Золотого петушка»).

Но в быстром темпе и на большом протяжении равномерность служит для передачи энергичного движения, нередко обладающего большой динамической «зарядкой». Это можно видеть в бесчисленных произведениях моторных жанров — этюдах, токкатах, «perpetuum mobile».

Общее, что имеется в этих противоположных случаях, — ровность настроения, выдержанность характера или, во всяком случае, отсутствие резких колебаний.

Столь большая емкость равномерного движения по его выразительным возможностям — не случайна. Мы встретились здесь с одним из основных принципов применения музыкальных средств: чем характернее по своему облику данное средство, тем определеннее круг его применения; наоборот, чем более общий

¹ Отметим, в частности, что при развитии темы ее характерный ритмический рисунок часто сохраняется (это типично, например, для тематического развития у Чайковского), и поэтому развивающаяся часть воспринимается, как тесно спаянная с самой темой, как ее дальнейшее продолжение.

<стр. 183>

характер оно носит, тем менее специфичен и тем более широк круг его применения.

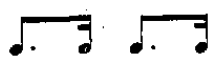
С этим связано и другое положение: высокохарактерное средство легче может «отстоять свое лицо» во взаимодействии с другими сторонами; менее характерное средство легче подчинится влиянию других средств.

Равномерное движение уступает по характерности всем прочим ритмическим рисункам, ибо в нем отсутствует важнейшее для понятия «характерность» качество: столкновение различных элементов. Именно поэтому оно может применяться для диаметрально противоположных целей; именно поэтому равномерность до такой степени подчиняется действию другого средства — темпа.

Ритмические рисунки, основанные на неравенстве, на сочетании различных длительностей, можно разделить на две категории: «квадратные» и «неквадратные»¹. Квадратными мы будем считать рисунки, где сочетание длительностей образует цифру 4 или же более высокую степень числа 2. Они связаны с движениями определенного, более или менее резкого, угловатого характера. Неквадратными будем считать рисунки, где сумма длительностей нечетна; в значительной степени к ним относятся и четные рисунки, кратные цифре 3 (6, 12). Они связаны с большей сглаженностью граней, смягченностью характера, непрерывностью движения.

Наиболее лаконичная — двузвучная — фигура из числа квадратных — пунктирный ритм². Чеканность и острота его общеизвестны. Причина такого его действия в том, что короткий и легкий звук оттеняет непосредственно за ним следующий долгий и акцентированный звук; при лом контраст «слабо-краткого» и «сильно-долгого» звуков чается в общих рамках квадратности (четыре шестнадцатых). Тройное ритмическое превосходство сильного звука над слабым создает остроту звучания.

Механизм действия пунктирного ритма легче представить себе не в виде обычной нотной записи

 , а противоположным образом:  (тактовые

¹ Эти определения близки тем, которые были даны на стр. 143 для характеристики тактов («четный» и «нечетный»). Но выражение «квадратный» больше передает характер соответствующего движения.

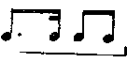
² Название его, как известно, происходит от нотной записи («нота с точкой»). Но оно оправдывает себя и с точки зрения выразительной: прерывистость музыки, связанной с этим ритмом, вызывает ассоциацию с линией, начертанной пунктиром.

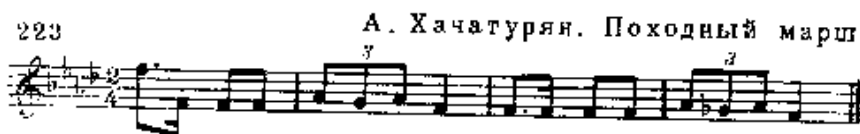
<стр. 184>

черты условно обозначают акцентированные звуки). Становится ясным, что пунктирная фигурка — ямбическая (точнее — 2-й пеон в миниатюре), со всеми вытекающими последствиями: ямбический толчок, сжатый до очень короткого протяжения, звучит с особенной отчетливостью и энергией¹. Если пунктирными фигурами подчеркиваются основные (сильные и относительно сильные) доли или, более того, все доли такта, то эти выразительные качества выступают с наибольшей, силой. Возникает непрерывная активная пульсация. Вот почему пунктирный ритм есть излюбленный ритм марша:



Но основать весь марш или маршевую песню на одном ритме невозможно. Пунктирный ритм сочетается в марше с другими активными ритмами. Сверх того, он противопоставляется иногда — с целью оттенения — менее активным ритмам, например равномерности, с которой он сцепляется в характерную

фигуру  , или триолям, на фоне которых он выделяется с особой остротой:



Роль пунктирных фигур неодинакова в различных мелодических (и фактурных) условиях. Будучи связаны с восходящими ходами, они активизируют мелодические движения:



Повторяя одинаковые по высоте звуки, эти фигуры выделяют самый ритм как таковой (эпизод B-dur в разработке увертюры «Князя Игоря»). Наконец, предваряя в затакте

¹ Сила пунктирного ритма в том и заключается, что принцип метроритмического согласования выявлен в крайне сжатом виде: вместо такта сконцентрирован в одной доле.

<стр. 185>

акцентируемый звук, они способны даже несколько смягчать мелодические ходы, особенно, скачки (Чайковский. «Сладкая греза»).

Для надлежащего эффекта необходимо точное выполнение пунктирных фигур исполнителями. В практике часто встречается его смягчение (примерно 1:2 вместо 1:3), что терпимо, а иногда даже желательно в певучей, лирической музыке, но отнюдь не в музыке моторного характера.

Можно встретить пунктирный ритм, выписанный в увеличении. При достаточно быстром движении эффект его обычен (см. пример 210).

Дальнейшее заострение достигается применением двойного пунктирного ритма, где ритмическое превосходство акцентируемого звука достигает семикратности, а в «теме самоутверждения» из «Поэмы экстаза» (с иной орфографией) оно одиннадцатикратно. Сфера его применения — от патетической декламационности до нервной импульсивности¹.

Изменение темповых условий не может иметь для пунктирного ритма решающего значения, как для равномерности, но все же различие оттенков экспрессии существенно. В медленном движении пунктирность обычна для музыки торжественно-строгой, величаво-дисциплинированной. В старинной музыке — у Баха, Генделя — мы часто встречаемся с таким *maestoso* (см., например, прелюдию g-moll из II тома «Х.Т. К.»).

Пунктирному ритму родствен другой, также широко распространенный в музыке моторной и отчасти за ее пределами. Фигуры этого ритма основаны, так же как пунктирные, на противопоставлении «слабо-краткого» элемента «сильно-долгому». Но они складываются не из двух, а и из трех звуков, и, соответственно, «слабо-краткий» элемент здесь представлен не одним, а двумя звуками. Преобладавая ритмически над каждым из слабых звуков, сильный звук уравнивает по длительности их сумму. Поэтому

наиболее важный вариант этого ритма —  может быть назван «ритм суммирования». Наличие ритмического равновесия также отличает его от пунктирности. В силу этого данный ритм, не уступая пунктирному в отчетливости, в способности «скандировать» тактовые доли, все же вызывает меньшую остроту.

Другой вариант этого ритма, основанный на том же про-

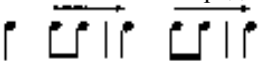
¹ Некоторое заострение достигается и в пределах простого пунктирного ритма заменой «точки» при ноте паузой (см. пример 224).

<стр. 186>

типовом постановлении двух метроритмических элементов, располагает их в обратном порядке:

 . Поскольку «сильно-долгий» звук здесь предшествует двум «слабо-кратким», естественно назвать данный вариант «ритмом дробления».

Восходящая метрическая направленность ритма суммирования означает его ямбичность, так же как нисходящая направленность ритма дробления говорит о его хореичности. В первом случае преобладает устремленность, а во втором — отчеканивание сильных долей. Разграничение этих ритмов, впрочем, нередко носит условный характер, так как «слабократкие» звуки ритма дробления могут обнаруживать тяготение «вперед», т. е. отслаиваются от предшествующей сильной доли и приближают тем самым рисунок к ритму

суммирования: .

Оба варианта представляют квадратный ритм в наиболее чистой его форме. Это явствует как из четности соотношений, так и из равновесия частей¹. Это вытекает также из связи данных рисунков со структурой квадратных размеров — двудольного и четырехдольного: наиболее естественное, нормативное выражение квадратного метра в ритме достигается тогда, когда тяжелая доля оттеняется равновеликой по

длительности парой легких звуков: .

Оба варианта основаны на принципе метроритмического согласования. От него отступает третий

вариант  . Суммирующая длительность здесь находится на слабой доле, а это значит, что ритм звучит несколько синкопированно²:

¹ Ритмы суммирования и дробления — единственные полностью четные, ибо только в них четность не нарушена ни в целом (общей длительности), ни в обеих частях (в отличие от пунктирности, четной лишь в целом). Они также единственные, где сочетаются две части, неравные по тяжести, но равные по протяженности.

² Теоретически возможен и четвертый вариант, где крупная длительность дана в затакте, а продукты ее дробления — на сильной доле:  . Но степень несоответствия принципу метроритмического согласования оказывается настолько большой, что этот ритм почти неосуществим.

<стр. 187>



Этот ритм при быстром движении встречается в русской народно-плясовой музыке бойкого, задорного характера; его народное название — «пляска в три ноги» (см. «Камаринскую» в сб. Линевой). Более уравновешенные квадратные ритмы также очень характерны для народно-плясовой музыки; их название — «пляска в две ноги».

Все эти ритмы применяются в более широком диапазоне длительности, чем пунктирный: от самых

мелких фигурок в быстром движении — вроде  — до медленных и спокойных смен

типа  или  ¹. В оживленном движении они пригодны для длительных

повторений оstinatного характера. Это встречается особенно часто в музыке изобразительной (см., например, «Сечу при Керженце» — один из примеров применения квадратных ритмов в быстром движении как «ритмов скачки»).

Ритм суммирования играет особую роль в музыкальной форме. Его восходящая ямбическая направленность — при соответствующих условиях компактной фактуры, достаточной громкости звучания и акцентуации — часто используется для создания начальных «толчков», импульсов (см. начало симфонии «Юпитер» Моцарта, финала 5-й симфонии Бетховена). С другой стороны, момент суммирования, объединяя и приостанавливая движение, обладает значительной завершающей силой. Поэтому ритм суммирования еще чаще применяется как заключительная «формула трех ударов»:



¹ Ритм дробления при крупных длительностях нередко содействует эффектам пассивности, торможения. Л. Бусслер указывает в учебнике «Строгий стиль», что в контрапункте строгого

стиля фигуры  . надлежит устранять, предпочитая им фигуры  , более отвечающие покойному, статическому характеру музыки строгого стиля.

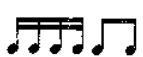
<стр. 188>

В этом виде она становится своего рода ритмическим кадансом (нередко соединяясь и с гармоническим кадансом по типу, например, $S_1D_1|T_2$ или $T_{(64)}D_1|T_2$ ¹, и с мелодическими завершающими формулами):

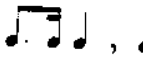
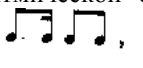


Тот факт, что одни и те же или близко родственные приемы могут играть противоположную формообразующую роль, не случаен. Явление это, установленное Б. В. Асафьевым, говорит о большой гибкости элементов музыкальной формы.

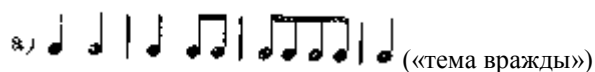
Мы рассматривали ритмы, прямо или косвенно связанные с «квадратным» характером движения. Разнообразие в их применении достигается разными способами: раздроблением обеих частей фигуры

(например,  взамен ), употреблением то в меньшем, то в большем ритмическом масштабе

(например, , , , , всевозможными сочетаниями — друг с другом (например,

, с уравновешивающей ритмической остановкой (например, , , и, особенно, с равномерным ритмом (например, , ). Последние два вида сочетаний вносят моменты «передышек»; вместе с тем остановки и равномерность служат фоном, оттеняющим большую остроту квадратных ритмов.

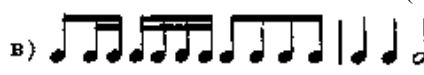
О том, как широко и настойчиво могут применяться все такого рода «составные» ритмы и комбинации, свидетельствует ритмика многих произведений Прокофьева, часто склонного к «прямолинейным» рисункам. Приведем несколько ритмических схем со сменами заострения и выравнивания, заимствованных из одного произведения — «Ромео и Джульетта»:



¹ Цифры означают число тактовых долей.

<стр. 189>

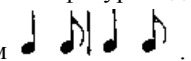
б)  («Маски»)

в)  («Жульетта-девочка»)

г)  («Танец антильских девушек»¹).

Мы видим здесь равномерность, оживляемую дроблением некоторых долей, для чего и используются квадратные рисунки.

Перейдем к ритмическим фигурам неквадратного типа. Здесь имеется одна основная фигура в двух

вариантах — более активном, ямбическом  и более мягком, хореическом . И, конечно, конкретная их выразительность зависит от сочетания с другими факторами, в первую очередь — темпом и степенью акцентировки (а также характером мелодического рисунка). В быстром движении и при подчеркнутых сильных долях они сближаются с пунктирным ритмом, являясь как бы его смягченным вариантом. Такими они выступают в танцах типа лезгинки и тарантеллы, в колонном марше. Их своеобразие поэтому больше раскрывается в умеренном и медленном движении при волнообразности мелодического рисунка. Здесь становится вполне ощутимой та плавность и округленность, какую они способны создавать. Образы покоя и даже безмятежности, ровной и сдержанной повествовательности часто обнаруживают подобие ритмическую основу (например, начальная тема баллады F-dur Шопена, упоминавшаяся уже вторая тема баллады As-dur, побочная тема баллады f-moll). По тем же причинам этими ритмами пользуется музыка пасторального характера:



¹ Учащемуся полезно разобраться в ритмическом строении марша из оперы «Любовь к трем апельсинам».

<стр. 190>

Эффекты качаний, колыханий делают данный ритм основным в жанрах баркарол и колыбельных; он настолько близок музыке такого рода, что иногда получает даже общее название, как «ритм качания», «ритм колыхания»¹ (см. Баркаролу из «Сказок Гофмана» Оффенбаха и пример 371).

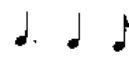
Но меньшее значение он имеет для вальса, как в моторном смысле (балансирование и плавное кружение), так и в лирико-кантленном (создание пластичной мелодии):



(см. вальс Шопена ор. 64 № 1, середину).

Наконец, в чисто лирической музыке он становится основой для интонаций «зовов», ласковых восклицаний и т. д. (см. пример 402).

Мы видим, что выразительные возможности «ритма качания» очень велики; по своему диапазону, а также по своему потенциальному значению для эмоциональной области они едва ли не превосходят возможности квадратных ритмов. Дальнейшее расширение его возможностей происходит, как и в квадратных ритмах, благодаря разного рода сочетаниям и усложнениям. Таковы сочетания с уравнивающей

остановкой (, или, наоборот, , с равномерным ритмом ( или

Таковы заострения ритма путем дробления слабой части (или пунктирования), либо путем пунктирования. В умеренном движении речь должна идти, собственно, не о заострении, но

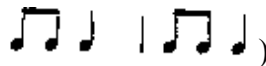
¹ Потенциально присущая трехдольности мягкость и округленность усугубляется при повторности; не случайно это находит отражение и в выборе излюбленного размера — 6/8, уже «заранее» объединяющего ритмические фигуры попарно. Периодичность нерезких движений (на соответствующей мелодической основе) и есть колебательность.

<стр. 191>

только о приобретении гибкости, упругости или изящной эластичности¹ (см.: Р. Штраус. Вальс из «Кавалера роз»; Шуберт—Лист. «Soirées de Vienne», 4-я тетрадь, 1-я тема; см. также пример 198).

Подобно тому, как ритмы суммирования и дробления можно было счесть за основные двух-, четырехдольные ритмы, лучше всего выражающие природу этих размеров, «ритм качания» следует расценивать как основной трехдольный ритм. Выразить трехдольный (и шестидольный) размер в ритме можно проще всего и естественнее всего такой двузвучной формулой, которая выражает типичное для трехдольности двойное ритмическое преобладание тяжелого момента над легким. Тем самым становится еще яснее большая роль этого ритма в музыке.

Мы встречались уже с нарушением принципа метроритмического согласования (например, в ритме типа:



Все такого рода случаи относятся к области синкоп, к изучению которых мы и переходим.

Обычный внешний признак синкопы состоит в том, что звук, взятый на более слабой доле такта, продолжает слышаться на следующей более сильной доле или, во всяком случае, длится дольше, чем звук предшествующей сильной доли. Результатом этого оказывается большая длительность долго протянутого звука, привлекающая к нему и большую тяжесть. Таким образом в такте появляется непредусмотренное его структурой ударение, которое может быть очень сильным. Такие метрические акценты называют эпизодическими или динамическими. Существование в пределах такта акцентов, различных по своему происхождению — нормативных и нарушающих норму, — воспринимается как известное противоречие, как борьба между «метрическим консонансом» и «метрическим диссонансом». Отсюда и проистекает важнейшее выразительное качество синкопы — обострение, некоторая «встряска», даже — «взрывчатость». Нарушение обычного распорядка вызывает обратную реакцию — стремление восстановить норму, что также повышает ритмическую динамику.

Необходимо ясно представлять себе, что синкопа не смещает сильную долю — последняя остается на своем месте. Сущность синкопы заключается лишь в известном «соперничестве» с сильной долей, но отнюдь не в ее перемещении. В противном случае, — если бы борьба эпизодического акцента с метрическим закончилась победой первого, — он сам превратился бы в метрический акцент, и синкопа не существовала бы.

¹ Любопытна в этом смысле ремарка Р. Штрауса, относящаяся к теме вальса из «Кавалера роз»: «Все затакты у струнных — в сладостном венском глиссандо» («in dem süßlichen Wienerglissando»).

<стр. 192>

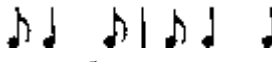
Поскольку синкопа, посягая на сильную долю, как бы пытается «оттянуть» ее с заданного местоположения, возникает впечатление упругости, которое напоминает действие пружины, сжатой и стремящейся развернуться:



«Развертывание», т. е. восстановление нарушенной нормы, дано в виде непрерывно-равномерного движения.

Обостряющее действие синкопы — наиболее обычное, но не единственно присущее ей. В определенных условиях она выполняет противоположную роль — служит целям смягчения. Это возможно тогда, когда противоречие эпизодического акцента метрическому скрадывается, маскируется. С этой целью основные — метрические — акценты отводятся на второй план или временно совсем не интонируются. Остаются лишь звуки эпизодических акцентов, которые составляют непрерывную (в нотной записи слиговываемую) цепь¹; в этой цепи могут участвовать все голоса, и в таком случае противоречия мелодии и аккомпанемента, обычные для обостряющих синкоп, исчезают. Внешними условиями, которые благоприятствуют смягчающему синкопированию, являются: умеренность динамики и темпа, отсутствие подчеркнутой акцентуации. Поскольку сильные доли в мелодии или даже во всех голосах не слышны, создается впечатление, будто музыка «минует» сильные доли, проникает сквозь них и мелодия, приобретает свободно парящий характер, независимый от метрической тяжести (см.: Бетховен. 28-я соната, такты 28—32, и романс Глинки «Я помню чудное мгновенье», такты 5—6 темы).

Смягчающей функции синкоп близка другая — связующая функция. Маскировка основных долей такта уменьшает расчлененность, делает цезуру менее заметной. Здесь можно выделить три основных случая. К первому относятся уже упоминавшиеся непрерывные цепи синкоп. Можно показать,

¹ В этом смысле очень различна заостряющая роль синкоп с повторной мелодико-ритмической фигурой типа  (как, например, во вступлении к Краковяку из «Ивана Сусанина») и значительно более умеренное по остроте действие синкоп, лигуемых через тактовую черту (как в основной теме того же Краковяка).

<стр. 193>

что при отсутствии синкоп мелодия распадалась бы на отдельные мелкие мотивы¹:



В другом случае происходит оттягивание начального звука темы (или части формы) на одну долю «влево», т. е. туда, где могла быть расчленяющая остановка. И здесь легко показать гораздо большую расчлененность при уничтожении синкопы²:



см. также: Бетховен. «Тема радости» из финала 9-й симфонии, грань третьей четверти и репризы).

¹ Показательно сравнение двух вариантов одной и той же темы в финале концерта C-dur Бетховена (побочная тема): в оркестровом проведении ответный четырехтакт членится на однотактные мотивы, а затем — даже на полутактные (обозначенные лигами); в фортепианном

же проведении ответный четырехтакт сделан как цепь синкоп и совершенно слитен.

² В примере 232 Шопен прибегает к знакомому уже нам типу «приставного затакта».

Заметим, что применение синкопы в какой-либо определенной роли вовсе не исключает в каждом данном конкретном случае иных сторон ее действия. Таковы —одновременность смягчения и связывания, наблюдаемая в примере 232, где помимо связности очень ощутимо упругое действие синкоп.

<стр. 194>

К третьему случаю относится подчеркивание кульминаций посредством синкоп. Синкопа одновременно и увеличивает напряжение кульминационного звука, и тесно связывает обе части, на грани которых она находится,— подъем и спад. Мы уже знаем (стр. 179), что синкопа может проявлять себя и в условиях метра высшего порядка. Это происходит в тех случаях, когда динамический акцент попадает на сильную долю легкого такта. Такое явление наблюдается, например, в коде II части 31-й сонаты Бетховена. Г. Г. Нейгауз указывает, что здесь сильные аккорды находятся «на слабой части двутакта» (см.: «Советская музыка», 1963, № 4, стр. 68).

Обратимся к некоторым особым видам синкопированного ритма, которые тесно связаны с нарушением принципа метроритмического согласования.

Если пунктирный ритм являлся одним из простейших представителей метроритмической нормы, то

его «обращение» —  — оказывается о с т р о синкопированным. Сильный звук здесь краток, а слабый долгов, вследствие чего он и приобретает некоторую тяжесть. Необычность задержки движения на самом слабом моменте производит впечатление, отраженное в иногда применяемом для этой фигуры названии — «хромающий ритм». Его возможности довольно разнообразны. Соединенный с интонацией нисходящего задержания, он становится основой «интонаций вдоха» особо экспрессивного значения (см.: Бетховен. 3-я симфония, II часть, такты 3 и 11). Наоборот, в обстановке оживленного движения, светлого колорита он создает интонации, по своей легкости напоминающие форшлаг (Моцарт. Побочная партия 7-й сонаты С-dur¹). Не во всех национальных музыкальных культурах этот ритм используется как нарушающий норму: он очень обычен в венгерских городских народных песнях, где, по-видимому, связан с особенностями речевой ритмики, а также в музыке некоторых народов Востока. Возможно, что соотношение двух звуков этого ритма воспринимается как своеобразная норма — каждый из звуков по-своему з н а ч и т е л е н , один — как сильный, другой — как долгий. С этой точки зрения легко понять, почему данный ритм в условиях медленного движения применяется (наряду с пунктирным) в музыке торжественно-величавого характера.

Если только что рассмотренный ритм можно сравнивать с пунктирным, то другой вид синкопирования допускает сравнение с ритмами наиболее квадратного типа. Его принцип: сильные или относительно сильные доли дробятся мель-

¹ Ссылки на номера сонат Моцарта даны по изд. Музгиза.

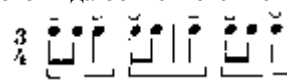
<стр. 195>

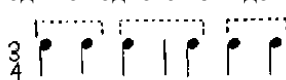
че, чем слабые. Здесь нет обычного проявления синкопы, о котором уже шла речь, и поэтому ритмы этого рода можно назвать косвенно-синкопированными¹. Такие фигуры, как, например,



, совмещают ритмическую уравновешенность при дроблении с отступлением от метроритмического согласования. Поэтому они очень уместны там, где требуется легкое обострение квадратного по общему типу движения, т. е. в некоторых ганцах; особенно характерны такие фигуры для польки с ее лукавым задором и бойкостью.

В заключение рассмотрим типы ритмических рисунков, тесно соприкасающихся с синкопой, но имеющих и независимое от нее значение. В основе их лежит противоречие между величиной такта и величиной мотива или, шире, между строением того и другого. Мотив, в котором число долей не отвечает числу долей такта, вносит в такт элементы своего собственного расчленения и своей акцентировки; отсюда и происходит противоречие основного и эпизодического метра. Те и другие акценты «перекрещиваются», чем и объясняется название данного явления — «перекрестные ударения» и «перекрестные мотивы». Наиболее простой их вид — внедрение двудольных мотивов в трехдольные такты. Простота этого вида объясняется тем, что три двудольных мотива умещаются в

двух трехдольных тактах, например, . Особенно распространена подобная перекрестность в в а л ь с е . Она, возможно, происходит от одного из видов вальсовых «па», построенных на

двудольном переступании с левой ноги на правую: . Но ее значение более широко:

двудольные мотивы (или даже просто звуки двудольной длительности), занимая каждый раз новое положение по отношению к тактовой черте (начало на сильной доле, ко-

¹ К их числу принадлежал уже знакомый нам хореический ритм 

<стр. 196>

нец на ней, отсутствие ее — см. схему), как бы вращаются вокруг тактовой черты, ассоциируясь с моторной основой вальса — кружением.

В вальсах и близких ему танцах можно различить два случая перекрестности. В одном из них ясно выступает синкопический элемент перекрестности:

Шабрие. Равсодия „Эспанья“

233



(см. трио вальса из 5-й симфонии Чайковского и пьесу «Декабрь»).

В другом случае перекрестность, как и всякая синкопа, вносит не столько обострение, сколько связность. Расчлененность ослабляется вследствие того, что мотивы, всякий раз перемещаясь относительно такта, не создают постоянных точек членения; это обнаруживается более всего при равномерном движении (см.: Шопен. Вальс F-dur; И. Штраус. Вальс «Весенние голоса»).

Особенно широко применял двудольную перекрестность в вальсе Чайковский. Строя мелодию крупными длительностями (половинные как бы в размере 3/2), чередуя их с более оживленными плавными непрерывными движениями, сочетая двудольные мотивы с четырехдольными, он достигал большой мелодической широты и певучести, придавая мелодии «парящий» характер, независимость от «метрической тяжести»¹, от следования метру сопровождения (см. пьесу «Декабрь» Чайковского и вальс op. 40), создавал мелодии большого дыхания и динамического напряжения:

¹ Сравним этот прием с родственным типом синкопирования, показанным на стр. 192 (см.: Бетховен. 28-я соната).

<стр. 197>

Чайковский. „Спящая красавица“

234



Динамизации музыкальной мысли при перекрестности способствует не только само нарушение метра, но и нередко сжатие длительности мотивов. В главной партии 3-й симфонии Бетховена (см. такты 15—18 второго предложения) оно действует с огромной силой, будучи соединено с мелодическим «разгоном» и мощным *sforzando*; в концерте Шопена e-moll двудольные мотивы обнажают маршеобразный характер основной трехдольной темы.

Из других танцев, где находит применение перекрестность, укажем испанское фанданго, где

встречаются фигуры типа $\frac{3}{8}$ .

Очень характерна перекрестность для скерцозной музыки, которая вообще охотно использует всякого рода нарушения и неожиданности; вот пример такой «игры несоответствиями»:



(см. также 10-ю сонату Бетховена, III часть).

Скерцозная трактовка перекрестности иногда ощутима и V. вальсе (см. трио вальса из 5-й симфонии Чайковского).

Перекрестность не ограничивается рассмотренным случаем — наиболее простым и частым. Познакомимся с более

¹ В примере 165 характер фанданго достигается именно благодаря смещениям двудольных мотивов.

<стр. 198>

сложными случаями, которые принадлежат послебетховенскому периоду; они основаны на соотношениях, труднее соизмеримых с данными тактами. Образцом пятидольности на фоне размера обычного типа может служить конец вступления ко 2-му вальсу Шопена; образцы семидольности — в указанных ниже примерах ¹:



Л. Николаев. Соната для скрипки
и фортепиано, III ч.



Р. Штраус. „Тиль Уленшпигель“



Еще сложнее структура предъиктовых пассажей в примерах 239, 240, она основана на чередованиях 6 + 7:

¹ В примере 236 интересно смысловое значение «метрических шатаний»; в примере 237 ощущается связь с неквадратной народно-плясовой музыкой ориентального типа; в примере 238 характер скерцозен («Lustige Streiche»).

<стр. 199>

Шопен. Баллада *f-moll*, op. 52



Лист. Соната *b-moll*



Приведем образец меняющейся перекрестности (с планомерно нарастающими мотивами 4, 5, 6, 7 и 8 восьмых) в современной музыке (см.: Хиндемит. «Klaviermusik», op. 37, I часть, рондо).

В танцевальных жанрах 20—30-х годов XX столетия, частично связанных с ритмами негритянской и латиноамериканской музыки, очень обычна перекрестность, противоположная вальсовой,— внедрение трехдольных мотивов в двудольный или четырехдольный размер¹. Она отличается большой остротой, так как, во-первых, не укладывается (как это было в вальсе) в четное число тактов² и, во-вторых, не только вступает в противоречие с величиной такта в целом, но и

¹ Изредка можно встретить трехдольную перекрестность и за пределами этих жанров. Дадим пример напряженно-динамического ее истолкования:

Аренский. Ария Заремы из музыки к „Бахчисарайскому фонтану“ (Кода)



² Для укладки целого числа (четырёх-) трехдольных мотивов здесь требуются 3 такта.

<стр. 200>

гораздо больше нарушает структуру такта благодаря несовпадениям с отдельными его долями:



Примеры танцевальной музыки



Если в такого рода музыке используются синкопически-обостряющие возможности перекрестности, то в ряде образцов особенно ясно сказывается ее связующее действие. Это происходит тогда, когда несоответствие мотивов тактовому размеру используется для построения непрерывно звучащих пассажей, нередко — виртуозного характера. Отдельные образцы этого рода встречались еще у Баха (см. такты 20— 21 до конца «Хроматической фантазии») и Бетховена; систематически же стали применять этот прием Шопен и Лист, создававшие таким путем то колористически-переливчатый, то стихийно нарастающий поток звуков (см.: Шопен. Вальс F-dur, а также примеры 239, 240 Лист. «Погребальное шествие», предъикт к репризе главной темы).

Шопен Этюд, ор. 25 № 8



§ 6. Ритмическое развитие

Значение и конкретные формы ритмического развития изучены музыкальной наукой в очень малой степени, а потому в этой области еще трудно дать законченное системати-

<стр. 201>

ческое изложение. Вопросы ритмического развития уже затрагивались нами, например, когда речь шла об изменяемости стоп — простых и высших, о постепенном развитии затактовых частей, о приеме метрического завершения.

Процессы ритмического развития протекают обычно в тесной связи с неритмическими явлениями; в

силу такой разносторонности о развитии ритма говорить труднее, чем об отдельных ритмических явлениях.

Всякое — следовательно, и ритмическое — развитие основано на изменении и обновлении. Поэтому особенно важную роль играет здесь сочетание *различных* элементов. В процессах ритмического развития сменяются долгота и краткость, равномерность и неравномерность, острота и мягкость, покой и его нарушение, квадратность и неквадратность, метроритмическое согласование и отступление от него, нормативность и синкопированность, широта и ограниченность временного масштаба, слитность и расчлененность.

В гомофонном складе ритмическое развитие наблюдается главным образом в мелодии, как наиболее гибкой и изменяемой стороне музыки.

Сопровождающие элементы фактуры гораздо стабильнее¹. Но зато если уж ритмика аккомпанемента изменяется, то перемены оказываются очень отчетливыми (ср. три проведения главной темы в финале сонаты Шопена *h-moll*).

Закономерности различных сторон музыки нередко обладают общностью или, по крайней мере, допускают сближения, аналогии. Это относится и к ритмическому развитию, имеющему общие черты с мелодическим. Предпосылка такого сближения — эффекты длительностей, с одной стороны, и регистров, высотностей — с другой: отношение долгих звуков к кратким напоминает отношение низких звуков к высоким. Поэтому и ритмическое развитие, заключающееся в сжатии, укорочении длительностей, можно сравнить с восходящим мелодическим развитием, и равным образом ритмическое расширение — с нисходящим развитием. Ритмическое учащение и мелодический подъем по большей части связаны с ростом активности, ритмическое замедление и мелодический спад — с успокоением. Мы знаем о противоположных возможностях мелодии, значительно менее распространенных; о нисходящих нарастаниях и восходящих ослаблениях; они связаны с вмешательством иного фактора — регистров с их массивностью, густотой звучания и, наоборот, легкостью, Разреженностью. И в ритме оказывается налицо противоположная возможность: преимущество в весомости и значи-

¹ Сравним это со сказанным на стр. 176 о динамической роли ямба для мелодии и стабилизирующей роли хорея для сопровождения.

<стр. 202>

тельности у более долгих звуков в сравнении с краткими; это связано с вмешательством метрического фактора, наделяющего (по «принципу согласования») долгие звуки тяжестью и снимающего весомость с кратких звуков. Поэтому ритмическое замедление или укрупнение иногда приносит с собой большую значительность, масштабность, тогда как ритмическое дробление или ускорение может означать угасание, распыление¹.

Так, проведение тем в увеличении (например, в финале 1-й симфонии и в I части 2-й симфонии Бородина) иногда придает им большую значительность, величавость. Мелодические пассажи мелкими нотами, столь характерные для музыки Шопена (например, в 4-м такте репризы *Largo* из сонаты *h-moll*), композитор обычно обозначает как превосходные степени утончения, прозрачности и т. д. (*dolcissimo*, *leggerissimo*, *delicatissimo*). Аналогичную роль может выполнять и ускорение темпа при неизменных стоимостях звуков. Так, впечатление угасания и исчезновения в коде ноктюрна Шопена *op. 55 № 1 f-moll* достигнуто сочетанием *accelerando*, *diminuendo* и мелодического восхождения к четвертой октаве.

От чего зависит осуществление какой-либо из двух противоположных тенденций? От взаимодействия с другими элементами — от мелодического и ладового «наполнения» ритмических фигур, общей скорости движения и громкости звучания.

Отнюдь не исключено и совместное проявление обеих возможностей: так, нарастания делаются обычно на быстрых последовательностях, тогда как кульминация — наиболее значительный момент — чаще всего требует большей протяженности звука (см. побочную партию финала сонаты Бетховена *op. 27 № 2 cismoll* и такты 12—20 главной партии в 6-й симфонии Чайковского).

Расширяя понятие кульминации от одного звука до мотива или целой зоны, можно еще больше убедиться в активизирующем действии как нарастаний на ритмических ускорениях, так и вершин на ритмических растяжениях. (В крупном плане см. репризу в I части 6-й симфонии Чайковского — бурный эпизод в уменьшенном ладу, где преобладает быстрое движение, и замедленную кульминационную зону с характерным обозначением *Largamente*.)

¹ Проводя аналогию между мелодическим и ритмическим развитием, надо помнить, что неравноправие противоположных возможностей резче выражено в мелодии, чем в ритме: например, нисходящие нарастания встречаются значительно реже, чем поднимающие динамический тонус замедления.

<стр. 203>

Родство между явлениями ритмического и мелодического развития можно показать и на противопоставлении скачков поступенности, чему соответствует противопоставление ритмически контрастных и ритмически ровных движений; можно провести аналогию между заполнением скачка и ритмическим закруглением после острых ритмов.

Покажем теперь на нескольких примерах, как связаны с ритмическим развитием некоторые другие стороны музыкального языка.

Тематическое развитие нередко выражается в том, что вычленяются и учащаются наиболее выразительные ритмические узоры, и в результате повышается интенсивность экспрессии (см., например, главные партии в сонатах Бетховена *op. 2 № 1 f-moll* и *op. 2 № 3 C-dur*, побочную партию сонаты *op. 2 № 2 A-dur*, в которой учащаются интонации протяжных задержаний, контрастно предваренные быстрыми мелизмами).

Тесно связаны с ритмическим развитием масштабно-тематические структуры, которые представляют своего рода ритм крупного плана; среди них более всего важно суммирование, ибо оно непосредственно демонстрирует явления роста, восходящую направленность развития. Особенно характерен переход от энергичных или острых начальных толчков к непрерывному движению, где густые цепи звуков с равномерно стремительностью мчатся к последнему упору. «Выпрямление» ритма не означает успокоения, но показывает, что натиск дал результаты и мы окунаемся в гущу действия (см. главные партии финала сонаты Моцарта *Es-dur*, I части сонаты *op. 13 c-moll* и финала сонаты *op. 101* Бетховена, первые периоды экспромта *As-dur* и фантазии-экспромта Шопена, *Allegro tempestuoso* в разработке «Прелюдов» Листа, первое предложение главной партии в 6-й симфонии Чайковского, танец балерины с корнет-а-пистоном из «Петрушки» Стравинского).

Совершенно очевидна тесная связь ритмического развития с процессами варьирования. О них еще будет речь, а сейчас отметим лишь, что ритмическое варьирование может способствовать росту динамики в обоих противоположных случаях—и при укрупнении ритмических фигур (что приводит к их упрощению), и при измельчании (что приводит к их усложнению). В первом случае музыке придается более лапидарный оттенок, особенно уместный при торжественном проведении темы, ее «провозглашении»; во втором случае растет активная подвижность. То и другое может даже совместиться в одновременности: так, в финале сонаты *b-moll* Шопена мелодические интонации главной темы при первом ее проведении почти «растворены» в непрерывном шестидоль-

<стр. 204>

ном движении восьмых, тождественном с ритмом сопровождающего басового голоса. При последнем же, кульминационном проведении мелодия, освободившись от соседства с фигурацией, выступает в своем простом и сильном ямбическом облике, тогда как сопровождающий голос, как бы стремясь наверстать утерянную мелодией быструю подвижность, создает учащенную вдвое (шестнадцатые) энергичную волнообразность¹.

Уже из того, что было до сих пор показано, читатель может прийти к определенному выводу: ритмическое развитие по большей части направлено к активизации. То же наблюдается и в других областях музыки: активно превосходящее развитие мелодии внутри волны обычно длительнее и шире по диапазону, чем разрядка — ниспадение; прямая волна, накапливающая динамику и ведущая через подъем к кульминации, несравненно обычнее волны обращенной; кульминация чаще подчеркивается посредством *crescendo* и *accelerando*, чем посредством *diminuendo* и *ritenuto*; структура суммирования, связанная с появлением новых ценных выразительных элементов, имеет гораздо большее значение и встречается гораздо чаще, чем структура дробления, связанная обычно с «рассеиванием» или использованием ранее накопленного материала; роль сокращений периода несравнима с ролью расширений; при неравенстве частей двухчастной формы обычно преобладает последующая — вторая часть; то же в большой мере относится к соотношению куплетов в строфической форме и эпизодов в рондо; формы с динамически восходящими репризами имеют первостепенное значение по сравнению с формами, имеющими репризы динамически нисходящие; наконец, в циклах заметно преобладание частей быстрых, т. е. более активных, над медленными. Как ни разнообразны все эти случаи, их роднит общая черта: преобладание активных, положительных, созидательных процессов развития в классической музыке над процессами пассивными, растрачивающими, идущими «под гору». Такой принцип предпочтения активности сказывается и в ритме.

Покажем еще несколько типов и средств ритмической активизации.

Для развертывания ритмической «деятельности» имеет большое значение первый, начальный момент произведения или какой-либо части. Если он сам по себе активен и притом ясно отделен от последующего развития, то играет роль ритмического толчка, импульса. Импульсом может быть любое явление, отвечающее этим двум условиям,— одиночное

¹ Хороший образец ритмического упрощения, примененный для образования триумфальной кульминации,— последнее проведение темы финала сюиты Б. Шехтера «Туркмения».

<стр. 205>

или групповое, предельно краткое или несколько более развернутое: один сильно и отрывисто взятый аккорд (соната ср. 10 № 1 с-moll, заключительная партия 5-й симфонии Бетховена — такты 30—31 до конца экспозиции, «Попутная песня» Глинки), два аккорда (3-я симфония Бетховена, 1-е скерцо Шопена), серия аккордов (начало сонаты ор. 7, финал сонаты ор. 57 Бетховена, финалы сонаты h-moll Шопена, 4-й симфонии Чайковского, начало увертюры к «Руслану и Людмиле» — знаменитые «удары кулака», прелюдия b-moll Шопена); один мощный унисон (финал 3-й симфонии Бетховена, начало 2-й симфонии Бородина), энергичный, например фанфарный, мотив (финал 5-й симфонии Шостаковича), активный ритмический рисунок (марш из «Любви к трем апельсинам» Прокофьева в фортепианной редакции); периодичности активных мотивов — небольшие (финал 7-й симфонии, скерцо 9-й симфонии Бетховена) или более крупные (начало разработки 6-й симфонии Чайковского), в частности периодичности ямбических (главная партия 1-й и 5-й симфоний, соната ор. 2 № 2 Бетховена¹) или амфибрахических мотивов с резким акцентом на сильной доле (скерцо 7-й симфонии Бетховена). Начальным толчком может быть тема фуги целиком (Бах. «Х. Т. К.», I том — D-dur, E-dur) или ее активное начало (II том — F-dur). В одних случаях импульс выделен во вступление, в других же он находится внутри самой темы.

Само собой разумеется, что далеко не всякое развитие требует начального толчка. Не менее важен тип развития, начинающегося либо исподволь (9-я симфония Бетховена), либо сразу, но без особого импульса, вводящего «in medias res» — в самую суть вещей (6-я симфония, сонаты Бетховена ор. 2 № 1, ор. 10 № 3, ор. 53, бесчисленные образцы лирической музыки).

Обратимся к разнообразным случаям ритмической активизации. Ее причиной может стать подчеркнутое внедрение нового элемента; вспомним знаменитые синкопы в главной теме 3-й симфонии Бетховена, расшатывающие (совместно с ладово-конфликтным элементом *cis*) наладившееся уже тематическое развитие. Активная ритмика, сперва появившись в одном каком-либо голосе, затем захватывает новые слои фактуры (в финале сонаты ор. 2 № 1 Бетховена три-ольное кружение в первой побочной теме из верхнего голоса проникает в нижний. В 5-й симфонии Чайковского сопровождающий контрапункт шестнадцатых в местной репризе главной темы перебрасывается в среднюю часть главной партии,

¹ Вспомним, что было сказано на стр. 162 о характере толчка, присущем ямбическим мотивам.

<стр. 206>

где он принимает характер стремительного напора). Повторение какой-либо фразы сопровождается заострением ритма (побочная партия финала 14-й сонаты — сравнить такты 1—2 и 5—8). Ритмически активный элемент, развиваясь, вытесняет менее активные (соната Бетховена ор. 10 № 3, «промежуточная тема» h-moll, где первоначальное более певучее движение мелодии вытесняется бегом восьмых, который, в свою очередь, принимает более устремленный облик с помощью ямбической стопы 7:1 и масштабного дробления). Ритмически тормозящее начало преодолевается, вытесняется (вступление к «Евгению Онегину» — приостанавливающий всякий раз мелодию кадансовый оборот начиная с 9-го такта «уходит с пути» и возвращается лишь в качестве завершающего элемента после того, как обширное мелодическое развитие выполнило свою задачу; 6-я симфония Чайковского, III часть, тема марша, где интонации в тактах 7—8 движутся как бы нехотя, задерживаемые хорейскими окончаниями, а в тактах 9—10 возникает ничем не воспрепятственное движение).

В процессах ритмической активизации вырисовываются не только отдельные характерные типы, но и закономерности более широкого порядка. Таковы некоторые смены, переходы одного ритмического движения в другое. Один из них — переход прерывности в непрерывность, раздельности в слитность. Как мы уже знаем (стр. 203), он очень часто связывается с масштабным развитием, с суммированием. Однако закономерность эта носит в целом более общий характер и способна проявить себя независимо от масштабной структуры. Так, в балладах Шопена наряду с ритмическим развитием, коренящимся в масштабных структурах¹, встречаются и такие образцы, где уместнее говорить о постепенном развертывании образа, которое выражено преодолением задержек, препятствовавших непрерывному движению, и переходом к большому слитным пластам. Такова связующая партия 1-й баллады (такты 36—65), где короткие полутактовые фигуры взволнованного характера² приводят к обширным волновым движениям, постепенно успокаивающимся; таков центральный эпизод As-dur 3-й баллады (в нем иногда видят образ волшебницы-русалки), где от отдельных «всплесков» или «брызг» (первый восьмитакт) музыка переходит к длительно развертывающимся легким пассажам, словно резвящимся «на вольном просторе».

¹ Например, коды 1-й и 2-й баллад, где развитие идет от кратких и острых фигур к протяженному энергичному движению.

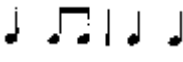
² В них большое значение имеет постепенно формирующаяся стопа анапеста.

<стр. 207>

Преодоление прерывности большей частью означает также преодоление повторности одной и той

же ритмической фигуры. Такое нарушение периодичности имеет важный художественный смысл даже и без образования широких слитных построений. Главная тема 1-й баллады сперва придерживается мерной повторности, вполне подходящей для образа повествовательного, эпического; но стоит лишь возникнуть состоянию взволнованности (хотя бы и не очень большой), как повторность оказывается «сломана». В произведениях моторных жанров (особенно в танцах) преодоление повторности ритма часто является источником обогащения экспрессии.

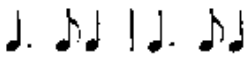
Рост ритмической активности достигается не только закономерными превращениями прерывности в непрерывность или периодичности в неперіодичность. К родственным результатам приводит перемена в самом характере ритма, именно — в степени его устойчивости или же остроты. Конечно, легче представить себе активизацию при переходе от ритмов плавных, более устойчивых — к острым, беспокойным, неустойчивым. Такие процессы происходят, например, в побочных темах симфоний Чайковского: во второй побочной теме 4-й симфонии (ритм баркаролы неоднократно сменяется беспокойным, хоть и приглушенным ритмом, проникшим из главной темы, и в конце это приводит к полному перерождению лирической темы)¹, в побочной партии 6-й симфонии — как в ее основной теме (плавно округленные фигуры сменяются в

кульминации более четкими, не столь мягкими , так и в ее средней части (сравнить в каждом из трех восьмитактов первые и вторые половины).

Оказывается, вместе с тем, что и противоположное на правление развития — от неустойчивых к устойчивым ритмам — способно создавать эффект нарастания. Это возможно при определенном характере образа: когда готовится нечто торжественное, величавое. В ноктюрне Шопена op. 27 № 2 *eis-moll* средняя часть содержит два нарастания. Первое из них ведет к фразе возвышенно-провозглашающего типа, еще сохранившей, однако, остатки нервного ритма предъиктовой стадии нарастания; второе же (как и первое — на упругом хореически незавершенном ритме мелодии

¹ Вообще ритмические обострения обычны в переломных моментах развития побочных партий, где лирическая певучесть вынуждена уступить место беспокойным движениям (очень характерный образец — симфония *g-moll* Моцарта, такты 15—18 побочной партии).

<стр. 208>

 при безостановочно быстром движении фона) приводит к кульминации — новой теме в характере мазурки, с ритмом, отчетливо чеканящим доли такта и в этом смысле — более устойчивым и простым.

Более редки случаи ритмического развития, ниспадающего по динамике. С ними можно встретиться, например, при образовании динамической волны, вторая часть которой, естественно, дает спад; такова середина I части ноктюрна Шопена op. 55 № 1 *f-moll* (ямбические стопы с сильными окончаниями — при восхождении, слабые окончания — при нисхождении).

Затем они довольно обычны как средство «заключительного разрежения» ткани, указывающего слушателю наступление или близость конца. Более всего подходят такие заключения для лирической музыки с присущими ей нежными угасаниями, «истаиваниями»; примеры бесчисленны, среди них отметим лишь прием «выписанного замедления», т. е. проведения тематического фрагмента в увеличении (обычно — неравномерном) и чаще на сниженной звучности. К этому приему любил прибегать Римский-Корсаков (см. конец первой арии Марфы из «Царской невесты»).

Своеобразные ритмические торможения (не обязательно связанные с лирическим характером) создают чувство завершения в концах многих бетховенских экспозиций. Мы найдем их в сонатах №№ 1, 5, 7, 14 (финал), 17, 18, 21, 23, 27. Масштабы торможения различны — то вся заключительная партия изложена в длительностях более крупных, чем до нее, то лишь несколько заключительных аккордов становятся признаком конца.

Мы касались значения повторноеTM и ее преодоления, которое служило одним из средств для ритмического нарастания. Оказывается, однако, что и сохранение повторности, т. е. ритмическая остиантность, может быть средством активизации. Это возможно, главным образом, тогда, когда повторяющийся рисунок (и, шире, весь комплекс средств в повторяемом мотиве, фразе) сам наделен задатками активности; в этом и в других случаях мы видим, что характер периодичности зависит в большей мере от возможностей, заложенных в самом звене периодичности, периодичность же только усиливает их. Активное действие остиантности можно заметить в многочисленных обработках русских народно-плясовых тем, высшим образцом которых явилась «Камаринская» Глинки. По-иному применяет ритмическую остиантность Чайковский: изложив тему, он нередко строит ее дальнейшее развитие на сохранении характерного ритмического рисунка

<стр. 209>

в новых условиях мелодического движения и гармонии; таким путем он добивается большой мелодической широты (см., например, главную партию 4-й симфонии, Элегию из струнной серенады).

Велика роль общей и, в частности, ритмической остинатности в музыке XX века. Она служит иногда источником динамических нагнетаний (например, в разработке I части 2-й сонаты Прокофьева). Но вместе с тем чрезмерное обращение к остинатности чревато опасностью автоматизма, подменяющего живое развитие (с этим приходится иногда встречаться у Стравинского).

Мы знаем, что ритм стоит в первом ряду среди тех средств, выразительность которых воспринимается наиболее непосредственно. Но это не значит, что другая сторона — логическая — слабо представлена в ритме. Закономерность многих процессов активизации, с которыми мы сейчас знакомимся, служит тому подтверждением. Остановимся теперь специально на таких процессах ритмического развития, где на первом плане оказывается именно обобщенно-логическая сторона.

Правомерность изменений ритмики, сдвигов в ее характере выступает очень ясно, если в основе этих сдвигов лежит причинно-следственная связь, если последующее о б у с л о в л е н о предыдущим. С такой обусловленностью мы столкнулись, например, в типичных последовательностях «прерывность — непрерывность». Часто приходится встречаться с принципом ритмического дополнения в последовательности («горизонтально-дополняющий» ритм); имеется в виду появление новых ритмических элементов, восполняющих недостающее в предшествующем. Укажем простые и обычные случаи дополнения. Отчеканиванию одних лишь сильных долей такта отвечает движение, заполняющее весь такт; такова, например, характерная фигура



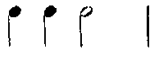
или близкие ей (начало финала 5-й симфонии и Adagio Патетической сонаты Бетховена, тема B-dur в увертюре Россини к опере «Вильгельм Телль», начало фортепианной сонаты Грига, 19-й симфонии Мясковского). Другой вариант — «отсчитывание» всех основных долей так-и; с последующим «заполнением пропусков» («тема трех кварт», контрапунктирующая главной партии III части 6-й симфонии Чайковского). Мы видели здесь раздробление ранее не заполненных движением долей. Ему близок прием мосполнения ранее не звучавшей доли или подчеркивания

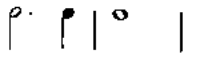
<стр. 210>

доли, лишь продолжавшей ранее взятый звук. В главной теме финала сонаты Бетховена ор. 2 № 1 «молчит» вторая доля, но зато в тактах 6—7 и 10—11 она ярко выделена восходящими слабыми окончаниями; в ноктюнах Шопена ор. 37 № 1 g-moll и ор. 48 № 1 c-moll «обойденные» сперва первая и третья доли вступают в свои права, внося маршеобразность; в теме рока из 4-й симфонии Чайковского вторая доля, вначале слиговая, затем мощно компенсирована (такты 3—4), став мелодическим центром.

Противоположным приемом оказывается с о б и р а н и е ранее раздробленных долей в одну или несколько крупных длительностей. В начале финала сонаты Бетховена ор. 2 № 2 сильная доля 2-го (тяжелого) такта раздроблена большим и легким скачком, а, кроме того, тяжесть снята с нее синкопой на второй доле; зато сильная доля следующего тяжелого такта (такт 4), очень акцентированная sf и форшлагом, собрана в одну довольно крупную длительность. Вторая побочная тема в финале Патетической сонаты (такты 44—50) в своих легких тактах (1-м, 3-м, 5-м и 7-м) дает путь от интонирования всех долей такта к сильной и относительно сильной (возникает обращение фигуры из финала 5-й симфонии).

Наконец, ритмическое дополнение может сочетать черты и собирания и дробления (подобно тому, как в полифонической музыке дополняющая ритмика вертикали соединяет оба эти элемента). В побочной

теме 2-й симфонии Чайковского четырежды звучит фигура , дробящая сильную долю и не

задевающая последнюю — четвертую долю; ей отвечает (тоже четыре раза) фигура , собирающая сильную долю и вместе с тем заставляющая звучать «молчавшую» четвертую долю.

Обусловленность, как мы видим, иногда имеет характер «ответа» или действия по реакции на предыдущее. «Реактивность», в сущности, имеется при всяком таком развитии, где за начальным импульсом следует вызванное им, но контрастирующее ему по характеру движение.

Но особенно ограничен и нередко динамичен тип развития, который можно назвать «н а р у ш е н и е с п о с л е д у ю щ и м в о с с т а н о в л е н и е м». Чтобы лучше понять его, надо применить к области метра и ритма категории устойчивости и неустойчивости (что частично уже было сделано на стр. 138). Эта дифференциация обнаруживается в самых первичных явлениях: отношению «неустой — устойчив» подобно от-

<стр. 211>

ношение «слабая доля (как неопорная) — сильная доля (как опорная)» и сопутствующее явление в области

длительностей— отношение «раздробление — собирание» (в одну или несколько крупных длительностей). Развивая эти аналогии, мы приходим к выводу, что устойчивым следует считать подчеркнутое соблюдение данного метра, движение сообразно структуре такта, преимущественно по его основным долям, преобладание равномерности, соблюдение принципа метроритмического согласования; неустойчивым же мы сочтем любое отклонение от данного метра, движение вопреки строению такта, опору преимущественно на слабые доли, преобладание неравномерности, противоречие принципу согласования.

Естественно, что устойчивые элементы метра и ритма обычно играют роль нормы, тогда как неустойчивые берут на себя функцию нарушения нормы. Конечно, представления о той и другой стороне не абсолютны, а создаются в сравнениях. Что в данном конкретном примере служит нормой, устойчивым, то в другом контексте сыграет противоположную роль.

Если на практике чаще приходится встречаться с такими видами нарушений, как уход от равномерности и ломка метра, раздробление, усложнение рисунка, то восстановление выражается соответственно в выравнивании, укрупнении и упрощении. В одних случаях процесс развивается от ритмики менее устойчивой к более устойчивой. Так, в побочной теме финала сонаты Бетховена *op. 2 № 3* мелодия сперва движется на очень неравных отношениях долгих — кратких звуков, после чего происходит выпрямление, выравнивание.

Чаще встречается иной случай, где налицо не две, а три стадии: норма — нарушение — восстановление (или устой— неустой — устой). Образуется, таким образом, законченный процесс; при этом его завершающая стадия нередко представляет собой своего рода динамическую и синтетическую репризу. Побочная партия сонаты Бетховена *op. 2 № 1* идет на плавном и равномерном движении, которое нарушается более дробным — то с меньшими, то с большими промежутками,— что вносит оживление; в кульминации же г.новья появляется равномерное движение, но быстрое и гораздо более активное, чем в начале: в нем-то и можно видеть черты динамико-синтетической репризы ритма. В первой побочной теме сонаты *op. 2 № 3* (с 27-го такта экспозиции) плавное движение нарушается дважды цепями тормозящих синкоп, а в результате — в 13-м такте темы совершается прорыв весьма активного элемента (в стопе 4-го пео́на) и вместе с тем резко восстанавливается метрическая норма (энергичные *sforzando* на сильных и относительно сильных долях), и в

<стр. 212>

этом «ответном действии» можно видеть преодоление тормозящего начала.

В последних примерах «восстановление» означало в то же время и усиление, динамизацию. Однако выразительный эффект «восстановления» может означать и успокоение. Таково часто встречающееся ритмическое оживление в зоне золотого сечения¹, за коим следует возврат к стадии относительного ритмического покоя.

Если нарушение носит нарастающий характер, а восстановление является спадом, то можно говорить о том, что вслед за первоначальной «нормой» происходит развитие в двух противоположных направлениях, своего рода поляризация устремлений. В первом предложении заключительной партии сонаты Бетховена *op. 7* после ровного движения восьмых дается ускорение (разбег шестнадцатых), а в конце — ритмическое торможение; лирический вариант такого процесса— в *Adagio* сонаты *op. 10 № 1* (первые 8 тактов). В местной репризе основной темы баллады *As-dur* Шопена спокойствие начала нарушается секвенцией активно-ямбических мотивов (стопа 5:1 восьмыми), но с избытком восстанавливается «истаивающим» нежно-хрупким заключением.

Иногда в контрасте «неустоя» и «устоя» нельзя различить чередования трех описанных стадий, а основа процесса — чисто синтетическая: воссоединение противостоящих элементов. Такое развитие от противопоставления к взаимопроникновению заметно в среднем эпизоде нокturna Шопена *op. 55 № 1 f-moll*: унисонный мотив натиска (в 4-м пео́не!) сдерживается аккордовым (т.е. фактурно более тяжелым) и мелодически статичным (хотя и близким той же стопе) мотивом; четырехкратное их противопоставление выливается в музыку волнующего и тревожного нарастания (с 9-го такта эпизода), где исчезла дифференциация двух элементов — устремленность первого теперь подкреплена возрастающей фактурной полнотой, идущей от второго элемента, и потому с огромной экспрессией звучит результат этого нарастания — патетическая кульминация.

Мы уже обращали внимание на то, что ритмическое развитие несводимо к отдельным фактам изменения ритмики; эти явления подчинены не только требованиям образного развития в данном, конкретном произведении или его отрывке, но и некоторым общим закономерностям, значительность которых предстанет тем сильнее, чем обширнее и глубже они будут исследованы.

Анализ приведенных образцов показывает, что в области ритма складываются свои структуры развития, сравнимые

¹ В главе «Масштабно-тематические структуры» этот тип получит более точное определение как «оживление в третьей четверти формы».

<стр. 213>

по своей определенности со структурами в других сторонах музыкального языка. Об этом, в частности, говорит завершенность многих процессов ритмического развития. Она возникает и при

контрастных ритмических сопоставлениях с последующим синтезом, и в процессах «нарушения—восстановления», и, шире, при симметрично замкнутых сопоставлениях (например, в начале сонаты Бетховена ор. 31 № 2 по типу «медленно — быстро — медленно»).

Поэтому целесообразно ввести понятие «ритмическая волна» или, точнее, «волна ритмического развития». Она очевидна во многих наших образцах, где вслед за начальным ядром происходила ритмическая активизация, завершаемая спадом, успокоением. Средства для образования волны были разнообразны, и мы не станем вновь их называть; но конечный результат по сочетанию ритмического *crescendo* и *diminuendo* (обычно связанному с общими динамическими процессами данной музыки), по ощущению завершенности — сходен.

Возможна и противоположная — «обращенная волна» ритмического развития, где спокойный ритм середины обрамлен активным началом и концом (см. главную партию сонаты Бетховена ор. 22 B-dur). Такая волна отличается меньшей замкнутостью, больше содействуя непрерывному развитию.

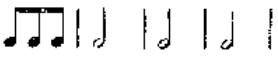
В экспозиции сонаты Бетховена ор. 53 ясно выделяются две ритмические волны: одна из них, краткая (первые 13 тактов), представляет главную партию, тогда как другая, обширная, охватывает побочную партию с заключением. Но можно подметить и общую волнообразность всей экспозиции, где несколько раз чередуются этапы ритмической активизации и разрядки; при этом естественно выделяются в качестве моментов наибольшего покоя — лирическая тема (начало побочной партии) и свертывание движения в конце экспозиции. Заметим, что в области ритмического развития можно различать подобно мелодическому рисунку собственно волны (отчетливо отграниченные) от волнообразности в широком смысле, подразумевающей продолжительное и непрерывное чередование подъемов со спадами. При этом так же, как и в мелодии, возможны отдельные отклонения от основной направленности, господствующей в данной части.

Замкнутость или, наоборот, разомкнутость процессов ритмического развития очень важны в строительстве музыкальной формы¹. Они должны соответствовать общему ходу событий, оттеняя обособленность одних моментов формы и со-

¹ Понятия ритмической волны широкого плана, замкнутости и разомкнутости ритмического развития, а также некоторые из примеров, которые будут сейчас приведены, предложены В. П. Бобровским.

<стр. 214>

действуя включению в непрерывный поток других моментов формы. Так, если в только что упомянутом первом предложении главной партии сонаты ор. 31 № 2 замкнутость была налицо, то второе, сильно расширенное предложение, где динамика берет верх над строгой конструкцией, лишено ритмической замкнутости. Если первое предложение главной партии 5-й симфонии Бетховена ритмически замыкалось укрупнением, то второе предложение несется до конца в вихре быстрых движений, и, что особенно интересно,

ритмическая формула , по существу тождественная замыкающей формуле первого предложения, наличествует, но вынесена за пределы главной партии: она стала вступительной фанфарой, преддиктом к побочной партии; она совершенно контрастно оркестрована, отделена глубокой цезурой от предшествующей музыки, а потому уже не может звучать как замыкание главной партии. Есть основания считать, что подобное соотношение ритмики начальной к продолжающей части главной партии (иногда — включая сюда и связующую партию) представляет характерную закономерность классической сонатной формы.

Связь ритмического развития с общим типом формы можно показать, сравнив два различных по закономерностям формы произведения. Речь идет об основных лирических темах 5-й и 6-й симфоний Чайковского. В I части 5-й симфонии лирическая сфера представлена цепью из трех тем², где основное значение имеет последняя («вальсовая»). Темы эти не образуют замкнутой, репризной формы. Ритмика последней темы основана на многократном повторении одной и той же синкопической фигуры из трех звуков, причем расчлененность мотивов смягчается фактическим равенством всех длительностей. Поэтому ритмической замкнутости в теме нет, и завершается она «извне» — вторжением интонаций главной партии и далее динамической трансформацией второй темы.

В I части 6-й симфонии побочная партия трехчастна, т. е. образует замкнутую форму, которая, сверх того, завершается особым развернутым заключением. В основной теме побочной партии кульминация приносит с собой ритмическое заострение, усиленное темпом (*incalzando*), а спад представляет смягчающую репризу, в частности — ритмическую. Это зна-

¹ Второе предложение замкнуто в тесном смысле, ибо оно кончается полным кадансом; но речь идет о незамкнутости в более широком смысле.

² Мы имеем в виду побочную партию. Первую из ее тем (h-moll) можно рассматривать и как промежуточную (самостоятельная тема в пре делах связующей партии).

чит, что в теме есть законченная волна ритмического развития¹. Итак, в обоих случаях степень ритмической замкнутости внутри темы гармонирует со степенью замкнутости формы и с подверженностью побочной партии «перелому», вторжению интонаций главной партии или, наоборот, с уклонением от этого процесса. Все это отвечает различию образного облика побочных партий: теснее связанной с общим ходом событий — в 5-й симфонии и намеренно изолируемой от него темой «прекрасной мечты» — в 6-й симфонии.

В чем можно видеть общехудожественное значение процессов ритмического развития? Очевидно — в передаче явлений изменяемости, обновления, а в более тесном смысле — в воплощении смен активности и покоя или различных градаций активности; поскольку ритм обладает особо непосредственной связью с некоторыми явлениями действительности, постольку и ритмическое развитие приобретает особенно жизненное значение. Было бы, однако, ошибкой заранее расценивать малые степени ритмического развития как нечто отрицательное. Интенсивность музыкального развития вообще и ритмического в частности зависит от характера художественной задачи. Если воплощение жизненных картин борьбы, конфликтов, острых противопоставлений неотъемлемо от сильной изменяемости выразительных средств, в том числе и ритма, то воплощение постоянства, стабильности некоторых сторон жизни требует скорее противоположной трактовки ритма; образы созерцательной лирики, картины мирной, находящейся в покое природы хотя и не чужды ритмическому развитию, но могут довольствоваться его минимумом. Иначе говоря, значение ритмического развития, понимание его уровней и разновидностей не может быть достигнуто в отрыве от содержания.

Ритмика вокальной мелодии имеет некоторые специфические особенности. Прежде всего, она нередко усложняется по сравнению с ритмикой мелодии инструментальной тем существенным обстоятельством, что на один слог текста в

<стр. 216>

Только в том случае, когда на каждый слог текста приходится один звук мелодии, мелодико-текстовый ритм совпадает с ритмом самой мелодии. В других случаях, т. е. при наличии распевания хотя бы некоторых слогов, такого совпадения быть не может (распевание слога — это изменение высоты звука на протяжении данного слога; распетый слог и есть, следовательно, слог, на который приходится более одного звука мелодии).

244 Vivo

Голос вальты мой, голубушка

[illegible]

ГО-ЛО-В-А-ЛЬ ТЫ МО-Я, ГО-ЛО-ВУШКА

Очевидно, что мелодико-текстовый ритм не может содержать более мелкие длительности, чем ритм самой мелодии, но может содержать (и при распевании слогов содержит) длительности более крупные, ибо звуки, образующие распев слога, объединяются в мелодико-текстовом ритме в одну ритмическую единицу.

Мелодико-текстовый ритм обладает способностью до известной степени самостоятельного художественного воздействия. Если воспринимать мелодию примера 244 без текста, то единый музыкально-поэтический образ будет обеднен не только потому, что исчезнет смысловое значение слов, но и потому, что мелодия лишится мелодико-текстового ритма. Даже национальный и жанровый характер песни будет выражен менее полно, ибо этот характер в данном случае по-

<стр. 217>

лучает особенно яркое воплощение именно в мелодико-текстовом ритме, сразу создающем ощущение русской пляски.

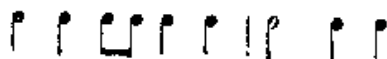
Обычно один и тот же мелодико-текстовый ритм лежит в основе различных областных вариантов народной песни — вариантов, иногда с первого взгляда совсем несхожих между собой¹. Это показывает, что мелодико-текстовый ритм является как бы ритмическим остовом песни, ее существенной ритмической «канвой».

Большое значение мелодико-текстового ритма и его взаимодействие с ритмом самой мелодии определяют сложность проблем ритмики в вокальных мелодиях. Ограничимся здесь рассмотрением наиболее непосредственного воздействия мелодико-текстового ритма на восприятие ритма вокальной мелодии в целом. Воздействие это выражается в том, что если на слог текста приходится несколько звуков, то слог до известной степени связывает все эти звуки в цельную, слитную ритмическую единицу. Иначе говоря, распетый слог воспринимается во многом аналогично долгой, нераздробленной ритмической единице, хотя при этом в самой мелодии, рассматриваемой вне текста, дробление ритмической единицы фактически имеет место. Подобно тому, как звук, взятый, например, на духовом инструменте, может изменять свою силу, образуя при этом одну крупную ритмическую длительность, так и распетый слог, условно говоря, представляется как бы одним долгим звуком, меняющим, однако, не силу, а высоту.

Явление, о котором идет речь, как и вообще явления, связанные с мелодико-текстовым ритмом, не получает полного и непосредственного отражения в нотной записи. Однако частичное отражение заключается в том известном правиле, что ритмические длительности (восьмые и более мелкие) не объединяются в нотной записи вокальной мелодии одним ребром, если на каждый слог текста приходится лишь один звук мелодии, и наоборот, — звуки, распеваящие какой-либо слог, объединяются ребром или лигой.

Описываемое соотношение влечет за собой ряд следствий. Важнейшее из них заключается в том, что закономерность согласования метра и ритма, о которой шла речь в § 1, по отношению к вокальной мелодии нередко несколько модифицируется: метрически сильной доле сопутствует не столько долгий звук, сколько долгий слог. Возвращаясь к примеру

¹ Так, различные варианты свадебной песни «Из-за лесу, лесу темного» имеют в основе одну и ту же мелодико-текстовую формулу:



<стр. 218>

244 и рассматривая мелодию вне текста, мы обнаружили бы, что согласование метра и ритма трижды нарушено (во 2-м, 3-м и 5-м тактах сильная доля раздроблена). Однако только что приведенная модифицированная форма этого согласования не нарушена ни разу: в выписанном после примера 244 его мелодико-текстовом ритме наиболее акцентированным слогам текста соответствуют наиболее долгие звуки и ни в одном такте сильная доля не раздроблена. Второе следствие, тесно примыкающее к первому, состоит в том, что в песенных мелодиях раздробленность сильной доли по сравнению с более слабой, если эта раздробленность связана с распеванием одного долгого слога, как правило, не производит обычного синкопического эффекта, о котором речь шла выше в § 5.

В некоторых инструментальных мелодиях песенного склада подобная раздробленность сильной доли тоже нередко воспринимается как претворение распетого слога, и в связи с этим синкопический эффект здесь также отходит на второй план (см. пример 74).

Совершенно очевидно, что для этого рода инструментальных мелодий русского народно-песенного склада была бы вполне естественной лишь такая подтекстовка, при которой на раздробленную сильную долю (в примере 74 в 6-м такте) приходился бы один распетый слог, а не два.

Наконец, третье следствие заключается в том, что одна и та же мелодия будет восприниматься при меньшем числе слогов текста как более плавная, певучая, а при большем — как более активно-ритмизованная, отрывистая. В этом легко убедиться, взяв какую-либо вокальную мелодию, содержащую распевы слогов, и

изменив ее текст так, чтобы на каждый звук мелодии приходился новый слог текста, т. е. чтобы каждому слогу текста соответствовал только один звук мелодии. Подобный опыт приведен в книге Л. Кулаковского «Строение куплетной песни», откуда мы и заимствуем следующие примеры:

245 Коваль „ За морями“

За морями, за го-ра-ми, за в даль-ней сто-ро-не
тру-бы пес-ню за-иг-ра-ли, пес-ня о вой-не

¹ Л. Кулаковский. Строение куплетной песни М.—Л., 1939 стр. 55—56.

<стр. 219>

246

За морями, да за го-ра-ми в даль-ней сто-ро-не раз-го-ре-ся бой
тру-бы звон-ко пес-ню за-иг-ра-ли, пес-ню о вой-не бы-лой

Полное отсутствие распевания слогов, т. е. совпадение мелодико-текстового ритма с ритмом мелодии, дает, конечно, простейшее соотношение. Оно встречается в весьма различных случаях. Прежде всего, оно ближе, чем другие соотношения, к обычной речи, к декламации и потому господствует в речитативе. Оно способствует также ритмической простоте, четкости, ясности и поэтому преобладает в активных массовых песнях, вообще в песнях с ярко выраженным моторным или танцевальным элементом. Однако это же соотношение очень часто встречается и в мелодиях совершенно иного характера, например во многих романсах. Такое соотношение обеспечивает для данной мелодии максимально возможное количество слогов текста, а это позволяет насытить единую музыкально-поэтическую мысль более быстрым и концентрированным развитием.

Наоборот, в песнях с медленным, постепенным раскрытием текста и развитием действия распевание слогов, иногда длительное, встречается часто. Это очень характерно для русской протяжной лирической песни. Распевание слога — важное средство выразительности, средство певучести, песенности как таковой, средство воплощения широкого разлива лирической эмоции (см. выше в примере 245 распев на слове «Эх» в мелодии, где в целом распетых слогов не так уж много), иногда одно из средств создания кульминационной зоны вокальной мелодии (см. только что названный пример).

Из сказанного ясно, что переходы от фраз с отсутствием (или малой ролью) распетых слогов к фразам с наличием (или большей ролью) распевания, как и обратные переходы, могут служить также одним из средств ритмического развития, в частности развития жанрового характера мелодии. Так, в начале куплета «Партизанской» Атурова есть распевание слогов, во второй же половине куплета, где маршевые черты песни выступают с еще большей определенностью, распевание слогов полностью исчезает.

<стр. 220>

В главе о вокальных формах мы еще специально затронем вопрос о претворении ритмических особенностей самого стихотворного текста.

В целом же, независимо от вопроса о распевании слогов, об особенностях ритма в вокальной музыке трудно сказать что-либо общезначимое вследствие огромного разнообразия вокальных жанров. В мелодиях кантиленного типа обычна большая мягкость ритмических соотношений, связанная с певучестью; для мелодий же декламационного типа характерна большая прерывистость, фрагментарность ритмического рисунка, обилие пауз (что связано и с частым взятием дыхания). Для оперных и отчасти романсных вокальных мелодий нетанцевального характера существенны следующие замечания Глинки: «Мелодия вокальных партий для полного изящества своего никогда не должна быть слишком резко обрисована; не должна быть слишком определенно очерчена и с ритмической стороны. Такая резкость, определенность мелодических линий тотчас превращает всякий напев в чисто танцевальный». И далее: «Дело гармонии... и дело оркестровки... д о р и с о в а т ь для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии — всегда несколько неопределенной (vague) в отношении, драматического смысла: оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь» *.

В связи с этим в вокальных мелодиях, не содержащих заметных элементов танцевальности, редко выдерживается точная повторность какой-либо острохарактерной ритмической фигуры. Ритм вокальной мелодии гибче претворяет более свободную ритмику живой речи; поэтому в вокальной мелодии нередко свободно чередуются дуольное и триольное движение, больше, чем в инструментальной музыке, синкоп, мотивы чаще заканчиваются на метрически весьма слабых моментах (например, на третьей восьмой триольной фигуры), после чего следуют паузы, и т. д. (см. хотя бы первую фразу каватины Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой»).

Особенности ритмики вокальной мелодии легко обнаруживаются, например, при сравнении фортепианных пьес и вокальных произведений Шумана.

Затронутые вопросы, как и ряд других, тесно связаны с вопросами истории музыкальных стилей, с трактовкой в различных стилях выразительных и формообразующих возможностей метроритма. Краткому обзору этих трактовок будет посвящен заключительный параграф главы.

¹ М. Глинка. Заметки об инструментовке. Литературное наследство, т. I. М., 1952, стр. 350.

<стр. 221>

§ 8. Краткие сведения об историческом развитии метро-ритма и мелодики

В предыдущей главе («Мелодика») замечания и справки исторического характера были рассеяны по различным параграфам. Дать же концентрированный общий очерк развития мелодии там не представлялось возможным, ибо мелодия — целостное явление, включающее в себя, в частности, и метроритм, рассмотренный лишь в настоящей главе ¹. В то же время историческое развитие самого метроритма неотделимо от развития других сторон музыки, прежде всего мелодии. Сказанным и объясняется заглавие и характер этого параграфа, объединяющего краткие сведения по истории метроритма со сведениями по истории мелодики.

Значение метра и ритма в различных музыкальных стилях и жанрах (в частности, в мелодике этих стилей и жанров) неодинаково. В народной музыке некоторых народов ритмика отличается большим богатством, разнообразием и сложностью рисунков и иногда (как у ряда первобытных народов) представляет собой наиболее важный и развитый элемент музыкальной речи. Для русской народной песни, не отличающейся особенной сложностью и разнообразием ритмических рисунков, характерна большая метрическая свобода, свободные смены размера и неквадратность структур — не только в медленных, протяжных, но иногда и в скорых песнях. В протяжных песнях при этом обычно не подчеркивается сильное время такта, но зато довольно ясно чувствуется роль «микрометра», т. е. метрических соотношений в более мелких масштабах (например, большая тяжесть первой восьмой или шестнадцатой внутри раздробленной четвертной доли).

Метрическая свобода сочетается в очень многих русских народных песнях с ритмической строгостью и ею как бы уравнивается: под ритмической строгостью мы понимаем экономию ритмических длительностей, господство в песне всего двух-трех различных длительностей (например, восьмых и четвертей), отсутствие большого разнообразия длительностей, ритмической пестроты. И если распевы в некоторых случаях дают также и очень мелкие длительности, то мелодико-текстовой ритм песни, при всей возможной метрической свободе, отличается особенно большой экономией длительностей, т. е. ритмической строгостью.

¹ Отсылаем читателя к главе VII («Из истории мелодии») книги: Л. М а з е л ь. О мелодии (М., 1952), где содержится ряд очерков о мелодическом стиле различных композиторов.

<стр. 222>

Огромную роль играет метроритмическая и мелодическая в а р и а н т н о с т ь, в частности изменение ритмических и метрических соотношений звуков при повторении тех же интонационных оборотов (как бы их метроритмическая «перекраска»):

„На Иванушке чапан“
(сб. Балакирева, №16)

24/4 Не очень скоро

На И. ванушке ча.пан чорт по ме.ся. ду.та.скал
Слы.ши.ли.ты. И. ва.ну.шка, ве.ришь.ли. лег.ка. но.жень.ка?

В связи с вариантною довольно велика и роль разного рода симметричных мелодических и ритмических соотношений.

Иногда для характеристики того или иного стиля и для его сравнения с другими стилями важно знать, какие из обычных и широко распространенных средств для этого стиля не типичны. Для русской старинной народной песни не типичны всевозможные острые и подчеркнутые фигуры маршевой ритмики, в частности пунктирный ритм, который, как известно, наоборот, весьма типичен, например, для венгерской народной музыки.

О ладовых же чертах и особенностях мелодического рисунка в русской народной песне речь отчасти шла в главе II, отчасти еще будет в главе IX.

Касаясь некоторых из основных стилей профессиональной музыки, отметим, что в полифоническом складе (как в полифонии строгого письма, так и у Баха) закономерность согласования метра и ритма, описанная в § 1, отнюдь не имеет того же значения, что в гомофонной музыке. В связи с общей текучестью музыки и большой ролью в ней «общих форм движения», сильное время нередко бывает раздроблено, причем особенно характерно для полифонической музыки такое дробление, при котором на сильном времени сохраняется движение теми же длительностями, что и в конце предыдущего такта, например,



— по выражению С. С. Скребкова — ритмический «пробег»

<стр. 223>

через сильную долю такта». Часто при этом и в самой мелодической линии имеет место «гаммообразный пробег», что опять-таки служит одним из проявлений большой роли «общих форм движения» и некоторого оттеснения ими мотивов более индивидуализированного характера.

Вообще роль метра в полифоническом складе хотя и существенна, но не столь важна, как в стиле венских классиков. Напомним хотя бы, что частое смещение полифонической темы (при ее дальнейших проведений) на полтакта, т.е., например, начало той же темы иногда с первой (второй), а иногда с третьей (четвертой) доли четырехчетвертного такта, не воспринимается как новый метрический вариант темы. Что касается ритма, то ритмический рисунок полифонической темы обычно обладает характерностью (нередко в нем встречаются и синкопы), но в дальнейшем развитии он может не изменяться. Характерны обычно и мелодические обороты темы (см. главу II, пример 16). Впрочем, очень часто за индивидуализированным (интонационно и ритмически) началом темы (ее ядром) следует так называемое разветвление, носящее мелодически более плавный, ритмически более ровный, а в целом — менее индивидуализированный характер. Этот принцип «ядра и разветвления» очень типичен для баховской мелодики и проявляется в различных формах и масштабах: и внутри полифонической темы (иногда небольшой, иногда более протяженной — как тема известной органной фуги ля минор), и в соотношении проведений темы, и следующей за ними более нейтральной по типу ритмоинтонаций интермедии или прелюдии, и, наконец, в больших «периодах типа разветвления» (о них речь будет в главе VIII) — т.е. формах, в которых изложены первые части многих танцев (аллеманд, жиг), прелюдий и других сочинений.

«Разветвления» очень часто связаны с равномерностью ритмического движения, которая свидетельствует о сравнительно скромной роли собственно ритмического разветвления. У Баха даже часто встречаются произведения, мелодия которых сплошь (за исключением каданса) движется звуками одной и той же длительности (см. финал сонаты соль минор для скрипки solo), или же произведения, в которых одна ритмическая фигура, например фигура 1-го такта или полутакта, неизменно повторяется на протяжении всего произведения (см. прелюдию до мажор из I тома «Х. Т. К.», соль минор II тома или прелюдию до минор из «Маленьких прелюдий»). В подобных случаях ритмическое развитие в тесном смысле исключено, но, конечно, проявляется в более широком плане, например в соотношениях, возникающих внутри скры-

<стр. 224>

тых голосов, которыми весьма богата мелодика Баха, в частности и ритмически равномерная¹.

У венских классиков такого рода произведения с единообразным непрерывным ритмическим движением в мелодии или с одним ритмическим рисунком почти отсутствуют, что косвенно подтверждает совершенно иную роль в их стиле ритмического развития.

У Гайдна, Моцарта, Бетховена метр, как увидим в дальнейших главах, приобретает огромное формообразующее значение. В то же время метроритм отличается у венских классиков более конкретной

выразительностью, связанной с моторными (двигательными) проявлениями человеческой деятельности (отсюда — характерное выражение Эрнста Курта — «телесный» метроритм классиков). Подчеркнутость сильных долей такта сменами гармонии, глубокими басами, ритмическими остановками, вообще активность и динамичность метроритмической пульсации — существенное свойство музыки венских классиков, в особенности Бетховена². В тесной связи с этим находится и возросшее значение стоп высшего порядка, т. е. нередкая дифференциация самих тактов по их метрической тяжести (так, мы уже видели, что в примере 176 1-й и 3-й такты явно тяжелее 2-го и 4-го и, кроме того, 3-й такт тяжелее 1-го). Подчеркнутая равномерно-акцептная метрика разных «степеней» (порядков) делает особенно заметными н а р у ш е н и я этой метрики, т. е. разного рода синкопы. Отсюда большой динамический эффект синкоп у венских классиков — в первую очередь опять-таки у Бетховена: как мы уже видели, он иногда пользуется и синкопами высшего порядка, т. е. резкими акцентами на легких тактах (см. в I части 8-й сонаты такты 28 и 32 от начала Allegro).

Роль закономерности согласования метра и ритма, т.е. сочетания долгих звуков на сильных долях с затактами из более коротких звуков, также весьма возрастает в творчестве Бетховена. У Моцарта, по сравнению с Бетховеном, еще достаточно часто встречается дробление сильной доли.

Поучительно сопоставление двух следующих родственных по мелодическому рисунку тем Бетховена и Моцарта; у Бетховена в 3-м такте долгий звук, у Моцарта — быстрая репетиция звука:

¹ Наряду с равномерным движением у Баха, особенно в медленных частях циклов, встречается большое ритмическое разнообразие, связанное с претворением речевых интонаций.

² Большое значение сильной доли проявилось и в ее «обыгрывании» посредством метрической волны, готовящей сильную долю и образующей спад-завершение. Интонации метрической волны выступают то как чувствительные (Ф. Э. Бах), то как активно-моторные (Гайдн).

<стр. 225>



Это отличие — одно из средств, придающих теме Бетховена большую певучесть. Вообще долгие звуки на сильных долях при более коротких звуках в затактах и при поддержке долгого звука одной гармонией (т.е. при отсутствии смен гармонии на протяжении звучания долгого звука) придают мелодии ту форму связи с естественным дыханием и ту степень «осязательности», которые принято называть «кантабильностью» (кантабильность в переводе значит певучесть; мы будем, однако, понимать под кантабильностью лишь описанную сейчас ф о р м у п р о я в л е н и я п е в у ч е с т и). Постепенное развитие кантабильной мелодики — одна из существенных сторон эволюции западноевропейской музыки от Баха к зрелому Бетховену.

Для мелодики венских классиков характерна ее насыщенность четким ритмом даже в кантилене (напомним о медленных частях «Военной симфонии» Гайдна, симфонии Es-dur Моцарта, 5-й симфонии Бетховена).

И наконец, в стиле венских классиков, особенно у Бетховена, очень большую роль играет ритмическое развитие (не только в мелодии, но и во всей ткани произведения): не застывшие формулы, а изменяющийся и достаточно разнообразный поток длительностей.

Суммируя основные отличия мелодики и ритма венских классиков и их предшественников — полифонистов, подчеркнем три основные черты. Об одной из них — сильно возросшем значении м е т р а — уже достаточно говорилось. Другая черта — большая расчлененность, большая глубина и частота цезур; этому способствует, с одной стороны, ясная и упорядоченная повторность, а с другой стороны, уже известное нам расположение ритмических остановок на сильных долях (так называемый «покой» на сильной доле). Третья черта — аккордовая основа многих мелодий или отдельных мотивов, связанная с предельно ясным выражением ладофункционального принципа и служащая определенным образным целям (мужественная простота, пасторальность и т. д.).

<стр. 226>

Все эти черты прямо или опосредствованно связаны с демократическими, народно-бытовыми

жанрами, опора на которые столь важна в творчестве венских классиков.

Отличия сказались и на общем характере тем; создалось иное, чем у Баха, соотношение индивидуализированных и обобщенных элементов. Гомофонная тема венских классиков протяженнее, а индивидуализированные интонации распределены в ней равномернее. Напротив, связующие, переходные построения во многих случаях тяготеют к «пассажности», к «общим формам движения». Тем самым достигается высокая функциональная дифференциация частей музыкальной формы — проводится явственное различие между моментами первого и второго плана, слушатель легче осознает значение тематически-экспозиционных моментов, с одной стороны, и развивающих, подготовляющих, завершающих моментов, с другой стороны.

Моцартов этап в развитии мелодии очень значителен как в сфере оперы — от трагизма до буффонности, так и в инструментальной музыке. Можно выделить два основных типа мелодий Моцарта. Важнейший тип — лирическая мелодика, которая в сильной степени обязана Моцарту своим прогрессом. Ее выразительность связана с насыщением мелодии задержаниями, хореическими интонациями, хроматикой (особое значение имеют восходящие хроматизмы). Другой тип связан с движением, это — моторный тип мелодики, иногда — энергичный, но чаще — филигранно-узорный. Здесь основными средствами служат гаммообразный бег, кружение, «трельность», быстрая репетиция. Замечательно вместе с тем, что оба типа моцартовой мелодии тесно взаимодействуют: лирические мелодии часто оказываются подвижными, а моторные мелодии наделены эмоциональной теплотой. Поэтому одно из основных качеств мелодики Моцарта можно охарактеризовать как «п е в у ч у ю п о д в и ж н о с т ь».

Сравнивая мелодику Моцарта и Бетховена, легко заметить общее стремление последней к большой выразительной простоте. С этим связана, например, меньшая роль мелизмов, упомянутое более редкое дробление сильной доли такта, меньшая роль хроматики¹.

Уменьшается также роль таких интонаций, которые были у Моцарта связаны преимущественно с нежной лирикой (хореические интонации, разнообразные виды «метрических волн»).

Типу мелодии, опирающейся на народно-бытовые жанры, Бетховен придает широту размаха и динамизм в развитии

¹ Не случайно в предыдущей главе при анализе одной из тем раннего Бетховена, содержащей хроматику (в частности, восходящие хроматические задержания), было упомянуто о связях с Моцартом.

<стр. 227>

(назовем, например, побочную партию 2-й симфонии, главную партию и скерцо 6-й симфонии, главные партии крайних частей 7-й симфонии). Стремление к мужественной простоте находит выражение в мелодиях, почти или совсем лишенных неаккордовых звуков на сильных долях, — к ним иногда применяют малоудачное название «абсолютная мелодия» (см., например, темы Andante 5-й симфонии, Adagio из 5-го фортепианного концерта). Трезвучные темы достигают высшей степени индивидуализации; достаточно указать, что трезвучность лежит в основе всех главных тем симфоний, кроме 6-й и 7-й.

Героические образы, столь характерные для бетховенского творчества, не остались без влияния на чисто мелодические средства: создаются мелодии сугубо динамического характера, где велика роль активной поступательности («упор в одну точку» и его обращение — отталкивание, ступенчатые «арастания с преодолением «мелодического сопротивления»).

В послебетховенской музыке XIX века эволюция мелодики и ритмики определяется прежде всего сильным развитием эмоционально-лирической стороны музыки. Развитие это шло по различным направлениям, среди которых следует выделить два основных. Одно из них проявилось в культивировании максимально насыщенных, особенно акцентированных по своей экспрессии мелодических и ритмических оборотов. В связи с этим возникли новые и усилились прежние мотивы и интонации с более или менее ясно очерченными выразительными возможностями. Произошла, в частности, смысловая кристаллизация разного рода оборотов типа «мотив устремления», «мотив вопроса», «мотив возгласа», «мотив вздоха» и т. д. Следствием этого была концентрация выразительности в сравнительно коротких мотивных ячейках. Если у венских классиков и ранних романтиков небольшой элемент мелодии лишь изредка приобретал самостоятельное образное значение (например, «тема судьбы» в 5-й симфонии Бетховена), то у Вагнера или Листа сравнительно короткий мотив уже довольно часто оказывается способным не только по своей выразительности, но в связи с этим также и конструктивно (синтаксически) несколько выделяться из общего контекста. Свою роль в создании кратких, насыщенных и самостоятельных в смысловом и конструктивном отношениях оборотов сыграла и тенденция к лейтмотивным характеристикам в опере, равно как и программные тенденции в инструментальной музыке (здесь имело значение, в частности, и то, что краткие мотивы легче вступают в сочетания между собой, легче поддаются необходимому для оперной и программной музыки частым и сильным изменениям, чем протяженные темы).

<стр. 228>

Другое направление развития связано, наоборот, со стремлением запечатлеть длительный, непрекращающийся поток чувств, передать стихийную н е п р е р ы в н о с т ь эмоциональных процессов.

Это проявляется в создании необычайно п р о т я ж е н н ы х мелодий. В некоторых случаях такие мелодии создаются как раз на основе секвенцирования, варьирования и сплетения только что описанных кратких лейтмотивов, способных, таким образом, не только к обособлению, но и к слиянию. Однако подобное построение мелодии, характерное более всего для Вагнера и обычно связанное с длительным отодвиганием завершающих кадансов, а также с другими средствами, типичными для симфонических нарастаний или же обеспечивающими непрерывность оперного действия, нередко приводит к известной нивелировке мелодического потока, не получающего достаточно четкой и рельефной оформленности. Избегать этой опасности лучше всего удавалось Чайковскому в его протяженных мелодиях симфонического типа (например, в Andante 5-й симфонии). Чайковский создавал мелодию на основе коротких выразительных мотивов (или, во всяком случае, начинал ее такими мотивами) ¹; при этом он сохранял гармонические и синтаксические закономерности, способствующие образованию ясной формы мелодии и ее легкой воспринимаемости. Такие мелодии Чайковского сочетают песенно-лирическую широту с интенсивным симфоническим развитием, напряженностью, динамической устремленностью.

Другой тип лирических мелодий большого дыхания с наибольшей яркостью представлен в музыке Шопена. Тип этот основан на постоянном, но постепенном и органичном обогащении мелодии новыми интонационными элементами, возникающими большей частью в результате переработки предшествующих, и также сохраняет закономерности, обеспечивающие ясность и рельефность целого (см., например, побочную партию I части и Largo сонаты h-moll, лирические этюды E-dur, es-moll, cis-moll).

Одно из ценнейших качеств мелодики Шопена — сохранение высокого уровня интонационной содержательности его-тем от начала до самого конца. Это объясняется, с одной стороны, притоком новых элементов (о чем только что говори-

¹ Исходные мелодические мотивы Чайковского поражают своей простотой; они обычно нешироки по диапазону, состоят из немногих звуков. Несложен и рисунок их — устремленно-поступательный или (чаще) волнообразный. Звуки мелодии сплошь да рядом сосредоточены, активно собраны вокруг центра, что имеет немалое значение для интенсивной экспрессии. С этим принципом связана огромная роль интонаций опевания, трактуемых очень разнообразно и способствующих как насыщенности и полноте выражения, так и кантиленности.

<стр. 229>

лось) и, с другой стороны, богатейшим мелодическим варьированием, в котором изящная орнаментальность неотделима от экспрессивности, эмоциональной наполненности; в этом и в некоторых других отношениях Шопен является наследником Моцарта. Широта шопеновских мелодий по временному протяжению дополняется их широтой по диапазону, активно обыгрываемому благодаря смелым интервальным шагам мелодии, певучим пассажам (захватывающим большой объем) и многообразным по способу достижения и смысловой функции кульминациям. Широте мелодического дыхания способствует чрезвычайно тесная связанность, «сцепленность» отдельных построений, хотя и закругленных, но очень плавно, нередко без заметных цезур «перетекающих» друг в друга.

Характерное для передовых композиторов XIX века — русских классиков и западных романтиков — насыщение музыкального языка более конкретной выразительностью находит свои проявления также и в отдельных мелодических и ритмических средствах. Так, одновременно с упомянутой выше кристаллизацией более или менее определенных по своему смыслу мотивов происходит более четкая дифференциация мелодий по их ладогармоническому типу, отвечающая контрастным образным сферам: например, драматическая или полная лирического томления хроматика, пасторально-идиллическая пентатонность. Возникает аналогичная поляризация средств даже в области мелодической интервалики, например преобладание в мелодике яагнеровского «Тристана», с одной стороны, напряженного поступенного (часто хроматического) движения, с другой стороны, больших экспрессивно-патетических скачков (роль же ходов на интервалы средней величины сравнительно скромна).

Углубление и расширение лирико-психологической сферы музыки, стремление к более гибкому претворению в мелодии свойств живой речи сказываются и в области ритмики. Естественно, в частности, что упомянутые в предыдущем параграфе черты более свободного ритма вокальной мелодики проникают и в мелодику инструментальную. Это относится, например, к свободному чередованию дуольного и триольного движения, близкому естественным ритмическим ускорениям и замедлениям живой речи. Подобное чередование стало встречаться при движении не только восьмыми, но и четвертями. Например, ритм



так часто применяется в симфониях Брукнера, что Э. Курт даже назвал эту фигуру «Bruckner Rhythmus».

С другой стороны, характерность ритмических рисунков возрастает в связи с требованиями и з о б р а з и т е л ь н о с т и

<стр. 230>

в оперной и программной музыке (ритмическая фигура «Ковки меча» у Вагнера; топот копыт в «Сече при Керженце» Римского-Корсакова и т. п.) или в связи с краткими лейт-мотивными характеристиками. В некоторых случаях элементы изобразительности и лирико-психологической выразительности ритмической фигуры сливаются воедино (синкопированные фигуры у валторн в третьей волне разработки 6-й симфонии Чайковского, напоминающие прерывистое «биение сердца»).

Однако нередко найденная характерная выразительная или изобразительная ритмическая фигура уже не подвергается развитию, повторяется неизменно на длительном протяжении. Иногда, как это было и у Баха, на основе повторения такой фигуры строится целая пьеса небольшого размера, что легко связывается с воплощением одного эмоционально-психологического состояния (чаще субъективно-лирического плана, в противоположность более объективному характеру аналогичных пьес Баха). Примеры: «Кьярина» из «Карнавала» Шумана, прелюдия ля мажор Шопена, 9-я вариация из II части Трио Чайковского.

Встречаются, как и у Баха, мелодии, состоящие сплошь из звуков одной длительности (этюд ля-бемоль мажор Шопена ор. 25 № 1, его же прелюдии ми-бемоль минор, си-бемоль минор, первая тема медленной части 4-й симфонии Чайковского). В подобных случаях воплощению одного психологического состояния иногда способствует уже сама равномерность ритмического движения (например, в упомянутых этюде Шопена и теме из симфонии Чайковского). Несомненно, однако, что формообразующая, а иногда и выразительная роль ритма в этих примерах падает, отступает на второй план по сравнению с ролью мелодии (ее высотной стороны) и гармонии.

Вообще, различные стороны ритмической выразительности, как и формообразующие возможности ритма, используются композиторами XIX века очень неравномерно. Так, ритмика Вагнера, нередко столь гибко претворяющая ритмическую выразительность речи, подвергалась справедливой критике со стороны Римского-Корсакова за ее однообразие, отсутствие богатого и живого развития, подобного бетховенскому.

Что касается метра, то в целом он в послебетховенский период свободнее и разнообразнее, чем у венских классиков. Чаще встречаются смены метра, применяются (в значительной мере под воздействием народной музыки) метры в 5/4, 7/4 и т. п., «неквадратные» структуры. Иногда проявляется тенденция к освобождению мелодии от «оков» строгого, равномерного метра, к преодолению метрической «тяжести»,

<стр. 231>

т. е. к неподчеркиванию, даже вуалированию сильных долей. Так, наряду с динамическим эффектом синкоп более часто используется описанное в § 5 их смягчающее, «дематериализующее» действие — при равномерном ритмическом движении мелодии синкопированными звуками, как бы сдвинутыми на одну восьмую по сравнению с основными долями такта.

В творчестве русских классиков, помимо всего сказанного, нередко встречаются особые сочетания метроритмических закономерностей гомофонной музыки с метроритмическими и мелодическими свойствами русской народной песни. Это проявляется не только в оперных мелодиях, но даже во многих романсах Глинки, несмотря на то, что внешне они как будто целиком принадлежат гомофонному складу¹. Яснее выражено это в лирической мелодике Бородина, где часто выступает мягкая ладовая переменность — рассредоточенность ладовых опор — вместе с общей рассредоточенностью выразительности, как бы равномерно разлитой во всей спокойной мелодии. Характерны и многие небыстрые, метрически размеренные и «квадратные» по структуре темы Римского-Корсакова, близкие в то же время некоторыми своими чертами русской лирической песне (например, тема Февронии «Ах, спасибо, пустыня» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» и темы Лебеди из оперы «Сказка о царе Салта-не» — «Для живых чудес я сошла с небес»).

В теме побочной партии из увертюры к опере «Царская невеста» Римского-Корсакова ясно слышна вариантная метроритмическая «перекраска» тех же звуков (наряду с ладо-гармонической перекраской) и, кроме того, имеется характерная для народной песни ритмическая симметрия в строении первого четырехтакта (тождество ритма 1-го и 4-го тактов при сходности 2-го и 3-го)².

Ритмика Чайковского отличается простотой и активностью, причем эти свойства сочетаются с кантилен-н остью мелодии (можно сказать, что одной из особенностей кантиленных мелодий Чайковского является простота и активность ритмических рисунков, что связано с теми общими чертами, о которых уже упомянуто). Для Чайковского типичны активные ямбические и волновые амфибрахические (в широком смысле) стопы с долгим звуком на сильной доле такта и короткими звуками в затакте (например, фигура



в романсе «Средь мрачных дней», фигура

¹ Подробнее см.: Л. Мазель. Заметки о мелодике романсов Глинки. Сб. «Памяти Глинки». Изд. АН СССР, М., 1958.

² Пример и его анализ приведены в книге: Л. Мазель. О мелодии (М., 1952), стр. 172—174.

<стр. 232>



в главной теме 6-й симфонии), причем ритмическая активность сочетается с мелодической (подъем к сильной доле такта). В симфонических нарастаниях Чайковский часто пользуется короткими активными — «нагнетательными» — ритмическими формулами (см. предьикты в «Ромео и Джульетте», четырехзвучные мотивы в репризе I части 6-й симфонии, см. букву **Ю** партитуры). В еще большей степени пользовался элементарными «нагнетательными» ритмами Рахманинов (см., например, финал 3-й симфонии); у него нередко эти активные ритмы сопоставлялись (в последовательности или одновременно) с построениями более текучего и метрически более свободного характера.

В музыке советских композиторов (например, у Прокофьева) простые, четкие и активные ритмы, как и интонации, также играют большую роль. Значительное место занимают и элементарные «нагнетательные» формулы в симфонических нарастаниях (особенно у Шостаковича¹). В то же время многообразные претворения находит свободная метрика, близкая народной. В творчестве Шостаковича (преимущественно симфоническом) ярко выражена, с одной стороны, метрическая свобода, с другой стороны — ритмическая строгость в смысле уже упомянутой (по отношению к народной песне) ритмической экономии: в мелодическом развитии на сравнительно больших отрезках и, во всяком случае, в каждой отдельной фразе применяется ограниченное количество р а з л и ч н ы х длительностей, нет ритмической пестроты (см., например, скерцо 7-й симфонии, медленную часть 5-й). Существенно, что метрическая свобода ярко проявляется у Шостаковича и в моторной музыке (ибо метрически свободные медленные построения встречались давно); и наоборот, наиболее показательные примеры ритмической экономии относятся, главным образом, к небыстрому мелодическому движению (ибо ритмическое единообразие в построениях типа *perpetuum mobile* и всевозможных «нагнетаниях» является само собой разумеющимся²). Весьма свойственна творчеству

¹ Простота и четкость ритма часто служат известным противовесом (например, у Прокофьева) сложности гармонических комплексов и облегчают восприятие последних.

² Естественно, что метрическая свобода и ритмическая строгость о конструктивном отношении уравнивают друг друга. Если бы метрически свободная мелодия была свободна и ритмически, то возникла бы опасность нечеткости, расплывчатости музыкальной мысли. У некоторых композиторов (например, у Скрябина, Шопена) имеет место обратное соотношение: уравнивание с т р о г и м м е т р о м (в частности, «квадратностью» построений) очень свободной, гибкой, иногда причудливой ритмики.

<стр. 233>

Шостаковича также мелодическая и ритмическая вариантность в самых различных ее проявлениях. Наконец, поскольку в стиле Шостаковича очень ярко сочетаются черты полифонической и гомофонной музыки, это отражается также и в свойствах мелодики и метроритма. Показательные примеры — в квинтете: тема фуги отличается типичной для полифонической музыки мелодикой и ритмикой (сильные доли такта не подчеркнуты, есть «ритмический пробег через сильную долю»), а в противосложении — типичная для

гомофонной музыки ритмическая фигура () , из которой затем рождаются ритмы танцевальных тем (первой темы скерцо и побочной темы финала).

В целом современное музыкальное творчество — советское, равно как и творчество ряда выдающихся композиторов Запада, — обогатилось свежими и оригинальными ладовыми оборотами и ритмами народной музыки многих стран: на профессиональное творчество оказали, например, влияние ритмика и ладовый строй музыки народов Советского Востока, американских негров, венгерской, болгарской народной музыки. И то, что было сказано выше по отношению к метрической свободе в музыке Шостаковича, во многом справедливо по отношению к творчеству Бартока, Стравинского и ряда других композиторов. Свободная же метрика легко связывается с постоянным обновлением и ритмических рисунков, а это, в свою очередь, приводит и к новым — более текучим и свободным — формам мелодического развития.

Много нового принесли с собой для мелодики последние десятилетия. Имеем в виду мелодику современных прогрессивных композиторов, ибо в музыке авангардистской само понятие мелодии в большой степени или полностью исчезает.

Традиционные закономерности мелодии оказались наиболее стойкими в одной определенной области: в сфере массовых жанров — песни, танца (хотя и сюда проникают новые средства — ладовые и особенно ритмические). Мелодика же других жанров музыки претерпела значительные изменения. Ее рисунок очень часто предстает осложненным и заостренным. Вокальные мелодии испытывают сильное влияние инструментализма, смелее пользуясь непривычной ранее интерваликой и далеко не всегда преследуя цели широкой распевности. Происходит борьба между «графичностью» мелодии и певучестью, что связано с характером образов, в частности — с ростом интеллектуального начала в музыке за счет эмоционального. В силу тех же причин уменьшилась роль

<стр. 234>

лирико-романтических средств мелодии — опеваний, хореических интонаций, метрических волн, секвенций.

Значение полифонического начала в музыке XX века намного возросло, и это получило непосредственное отражение в мелодии. С одной стороны, многие темы несут на себе отпечаток требований, предъявляемых темам фуг или фугато (определенность высотного и ритмического рисунка, наличие скрытого голосоведения, чередование индивидуализированных и обобщенных частей). С другой стороны, сказывается присущее полифонической музыке тяготение к длительному и непрерывному развитию при постоянном обновлении и преобразовании; появляются мелодии большого протяжения, которые, однако, лишь в более редких случаях могут быть названы кантиленными (в качестве одного из исключений назовем певучую главную тему Largo из 5-й симфонии Шостаковича)¹.

Другим способом достичь протяженности и слитности мелодии оказалась своеобразная «мозаика» из малых мотивов, всячески варьируемых и переставляемых относительно тактовой черты (Стравинский).

Заметно более свободное обращение с законами равновесия в мелодической линии — «некомпенсированное» строение мелодии (например, значительные подъемы с очень небольшими противовесами), сочетание очень больших скачков с ползучей хроматикой². Даже в лирических мелодиях подчас встречаются два скачка (и даже более) в одном направлении, отсутствует плавное движение (такова, например, побочная тема I части 5-й симфонии Шостаковича, отчасти — побочная тема 7-й симфонии Прокофьева).

Усложнение гармонического языка привело к тому, что связь мелодии с гармонией (всегда бывшая очень крепкой) возросла еще более: логика мелодического движения и целостность мелодии часто становятся невоспринимаемыми вне единства с гармонией. Мелодии прежних стилей были в известной мере «отделимы» от гармонии в том отношении, что звуки мелодии давали достаточное представление об аккорде, отражали основное в его ладовом качестве; поэтому такие мелодии не лишались выразительности даже вне гармо-

¹ Мелодии полифонического склада у Шостаковича иногда обнаруживают связи с русской народной песней как по типу интонаций, так и по принципу свободно-вариантного развертывания (например, интермеццо из квинтета).

² Свободное обращение с диапазоном и интерваликой оригинально сказывается на мелодиях Прокофьева, имеющих народно-песенные связи: композитор то растягивает, то сжимает интервалы, применяет и большие скачки и хроматику, сохраняя общие контуры типично народного мелодического рисунка и характерную ритмику. Такие мелодии легче включаются в общий контекст прокофьевской музыки.

<стр. 235>

нического фона, могли исполняться в быту как одноголосные. В условиях же сложной гармонии отдельно взятая мелодия уже не всегда в состоянии проявить как логичность строения, так и выразительный смысл. Таковы, например, две прекрасные, полные экспрессии темы из «Ромео и Джульетты» Прокофьева, тема Ромео H-dur из интродукции и тема любви C-dur из 4-й картины, — первая из них вне гармонии не обнаруживает своей красоты, а вторая звучит даже как набор мало связанных друг с другом интонаций.

Применяется и противоположное соотношение мелодии со сложной гармонией, основанное на «ладовой автономии» мелодии: в простейшую мелодию либо вносятся отдаленные модуляции, либо она подвергается гармонизации многозвучными диссонантными гармониями (см., например, пьесу Мийо «Ларанхейрас» из цикла «Города Бразилии»). Подобного рода соотношение может иметь двоякое смысловое значение. Оно может создавать гротеск путем эффекта «остранения». Но оно может способствовать и большей значительности мелодии, углубляя ее скрытые возможности.

Вообще влияние сложной гармонии на мелодию имеет и положительные и отрицательные стороны. Мелодию большого дыхания и сочной певучести трудно создавать на фоне сильно диссонирующей гармонии, лишенной явных тяготений. Но в определенных пределах сложная гармония расширяет образный диапазон мелодии. Этой ее способностью широко пользуются советские композиторы при обработке национальных мелодий.

Естественно, что в мелодике и метроритмике советских композиторов происходит процесс синтеза огромных мелодических, ладовых и ритмических богатств, накопленных в народной музыке различных национальностей Советского Союза, с принципами активного ритмического развития, характерными для музыки классиков.

З а д а н и я

1. Определить тяжелые и легкие такты, указав их объективные признаки:

М о ц а р т . Rondo alla turca, первая тема.

Б е т х о в е н . 4-я соната, I часть, 4 такта. 10-я соната, III часть, 8 тактов.

М е н д е л ь с о н . Песня без слов № 27 («Похоронный марш»), 20 тактов.

Шопен. Этюд a-moll op. 25, 4 такта темы.

Глинка. Увертюра к «Руслану», побочная тема, 16 тактов.

Прокófьев. Гавот fis-moll op. 32, вторая и третья темы.

2. Определить стопы высшего порядка в примерах § 1, а также следующих:

Бетховен. 5-я соната, III часть, 8 тактов.

Вагнер. Увертюра к «Тангейзеру», 16 тактов.

Чайковский. Вальс fis-moll op. 40, 32 такта.

<стр. 236>

Сибелиус. Сонатина для фортепиано op. 67 h-moll, 8 тактов.

Барток. «Микрокосм» № 69 (целиком).

3. Описать внутритекстовые стопы и ритмические рисунки, обратив внимание на их смысловое значение.

Бах. Темы фуг D-dur, B-dur, c-moll из I тома «Х.Т.К.», c-moll из II тома. Темы Двухголосных инвенций F-dur, B-dur и трехголосной C-dur.

Д. Скарлатти. Соната № 43 F-dur («Пастораль»), экспозиция.

Бетховен. 4-я симфония, скерцо, первый период. 1-я соната, менуэт, реприза 1 части. 7-я соната, трио менуэта (целиком). 8-я соната, II часть, первая тема. Трио e-moll op. 1 № 3, I часть, такты 11—18.

Шуман. «Карнавал» — «Пауза». «Венский карнавал», тема Fis-dur. Соната fis-moll, вступление.

Шопен. Ноктюрн op. 37 № 2 G-dur, тема C-dur. Этюд op. 10 № 3, середина, такты 17—20.

Лист. «Погребальное шествие», предъикт перед репризой темы f-moll.

И. Штраус. Вальсы «Весенние голоса» и «Розы юга» (начальные темы).

Брамс. 2-я симфония, I часть, вторая тема заключительной партии (такты 136—152 экспозиции, начиная от *poco f espresso*).

Григ. «Танец Анитры», такты 9 — 16 темы и 16 тактов середины.

Чайковский. Романс «Средь мрачных дней», вступление и I часть. Романс «Закатилось солнце» (целиком). Вальс As-dur op. 40, такты 13—20. Вальс из «Детского альбома» (целиком).

Римский-Корсаков. 1-я симфония, IV часть, побочная партия (54-й такт от **D** до **F**). «Шехеразада», IV часть, **Q**. «Испанское капричио», кода, Presto, 8 тактов.

Кюи. Вальс из «Парафраз», 32 такта.

Лядов. «Бирюльки», №№ 1 и 5.

Прокófьев. Мимолетность XVII, 13 тактов. Мимолетность XVIII (целиком). Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» (целиком).

4. Кратко охарактеризовать общий тип музыки — ее выразительный облик, жанровые элементы — в преимущественной связи с метрико-ритмической стороной:

Бетховен. 11-я соната, I часть, 11 тактов.

Шопен. Фантазия-экспромт, 8 тактов темы.

Лист. Этюд высшего мастерства f-moll (№ 10), такты 13—21 и подобные им.

Брамс. Вальс op. 39 № 15 (целиком).

Чайковский. 5-я симфония, I часть, третья тема побочной партии (Molto più

tranquillo). 6-я симфония, I часть, кульминация ($\square$ Q). 6-я симфония, IV часть, тема D-dur (целиком).

Р а х м а н и н о в . 2-й концерт, I часть, реприза главной темы (Maestoso).

П р о к о ф ь е в . «Наваждение» ор. 4 (целиком).

Б а р т о к . Румынский танец для фортепиано № 3 (целиком).

5. Найти самостоятельно примеры различных стоп и характерных ритмических рисунков, указав на особенности их применения в данном случае и на выразительно-смысловую роль.

6. Для студентов-композиторов: сочинить ряд отрывков в определенной стопе и ритмическом рисунке (факультативно — и для студентов-музыковедов).

ГЛАВА IV.

О выразительном и формообразующем действии гармонии

Задача настоящей главы заключается в том, чтобы подчеркнуть некоторые стороны, гармонии, существенные для конструирования формы, развития или же служащие источниками особой выразительности. При этом речь будет идти, главным образом, о тех явлениях, которые меньше освещаются в других музыкально-теоретических дисциплинах. В области гармонии мы остановимся более всего на вопросах, связанных с развитием¹. Наша цель в этом отношении состоит в том, чтоб выдвинуть на первый план явления динамики в широком смысле слова.

§ 1. Логическая и выразительная стороны гармонии

Сравнивая гармонию с другими элементами музыки — ритмом, мелодическим рисунком, фактурой,— мы заметим одно характерное и важное отличие. Художественное действие гармонии очень глубоко, а в то же время не всегда так очевидно, как у только что названных элементов.

Аккордовые и тональные последовательности не обладают такой непосредственностью эмоционального эффекта, какая присуща, например, мелодическим интонациям. Сравнимый по непосредственности с действием мелодии или ритма выразительный эффект гармонии достигается в большей степени звучностью аккордов, чем определенными типами их соединений: иными словами, этот эффект в большей мере принадлежит фонизму, нежели функциональности.

¹ Связи гармонии с другими сторонами музыки много раз затрагиваются во всех других главах этого учебника.

Материал, которым оперирует гармония, как и любой материал музыкального искусства, наделен определенными задатками выразительности. Каждый аккорд, каждое расположение или мелодическое положение несут в себе ограниченные известными рамками выразительные потенции; элементарные выразительные свойства консонанса и диссонанса, неустойчивости и устойчивости достаточно известны. Но действие гармонических последований не отличается прямоотой, не воспринимается так легко и безусловно, как действие других элементов, и с трудом поддается словесным формулировкам. Когда гармония вместе с другими элементами участвует в создании какого-либо яркого эффекта, подготавливая для него почву нагнетанием неустойчивости, подчеркиванием кульминации и т. д., то слушатель легче (по сравнению с гармонией) подметит роль мелодии, ритма, фактуры, тембра.

Очевидность выразительного действия этих сторон музыки не вызывает сомнений. Подъемы и спады мелодии, целеустремленные или же, наоборот, рассредоточенно-бескульминационные движения большей частью связаны с явными выразительными эффектами. Ритмический рисунок также накладывает очень заметную печать на характер музыки. Примерно то же можно сказать и о фактуре: деление голосов на первый и второй планы или же их равноправие, облик аккомпанемента — все это непосредственно отражается на экспрессии.

Почему же ритм, мелодическая линия, склад изложения обладают более непосредственной, явственнее обнаруживаемой выразительностью? Потому, что все они имеют в своей основе простейшие и конкретнейшие явления музыки, без труда схватываемые нашим слухом: смена высоты звуков как таковая, смена длительности и весомости звуков, членение ткани на отдельные, обособленные составные части. Высотная направленность движения легко ассоциируется со сменами эмоциональной напряженности, чередования долгих и кратких, тяжелых и легких звуков — с типами физических движений, фактура — с жанровой природой. В «осязательности», самоочевидности выразительного эффекта, создаваемого линией и ритмом, сказывается их первичная природа как элементов музыки. Это легко показать, сравнив два элемента, связанные с одним и тем же свойством звука — высотой: линию и лад. Линия показывает нам высотные отношения в их чистом, первоначальном виде; повышение, понижение или пребывание на неизменной высоте здесь составляют самую основу закономерности. Иначе обстоит дело с ладом — тут высотные отношения уже являются только «сырьем» или «полуфабрикатом», они получили «вторичную», высшую орга-

низацию, подверглись дальнейшему, более сложному художественному осмыслению, которое мы и называем ладофункциональным.

Эти различия между первичными элементами и стоящей над ними более высокой ладовой организацией легко проиллюстрировать, обратившись к нотной записи, т. е. к внешнему способу запечатления музыки. Еще не зная данного произведения, мы уже можем, взглянув в ноты, получить первое, пусть грубое и приближенное представление о характере мелодического рисунка, о тапе ритмики, облике фактуры — мы «видим» их в нотной записи, они наглядно в ней зафиксированы, как своего рода «внешняя», а потому и непосредственно обозримая структура. В мелодическом и ритмическом рисунке выявляются как бы контуры, очертания музыки. Закономерности мелодического и ритмического рисунка более связаны с первичными свойствами звука; они исчерпываются сменами высот, длительностей, сил, а потому и могут получить известное графическое отражение. Фактура хотя и не сводима к соотношениям первичных звуковых явлений, но также представляет собой тот или иной контур, рисунок и по этой причине также «видима» в нотном письме. Не то приходится сказать о ладе и основанной на нем гармонии — они не «видны» с первого взгляда, устои и неустои не получают специфического зрительного воплощения (даже ключевые знаки еще не предпрешают мажорности или минорности!). В этом сказывается принципиально иной — внутренний, «глубинный» — характер ладогармонических закономерностей.

То же самое подтвердится, если мы обратимся к другому виду «внутренней структуры», возвышающейся над элементарными явлениями, — к тематическому развитию. Оно, так же как и гармоническое развитие, не находит внешнего выражения в контурах нотного письма и требует особенно углубленного рассмотрения музыки.

Но если существуют столь существенные различия в природе элементов музыки, то неминуемы и различия выразительно-смыслового порядка. «Глубинность», опосредствованное (т. е. более сложно переосмысленное) использование свойств звуков, подчеркнуто логичная и тонко дифференцированная организованность звуков лада приводят к двум следствиям.

Во-первых, становится особенно понятной гигантская роль гармонии в области музыкальной логики. Мы изучаем классическую гармонию прежде всего на основе функциональности. Понятие функции означает не что иное, как место данного аккорда или тональности в логике развертывания гармонического целого. Тем самым мы признаем, что в классической музыке гармония олицетворяет в первую очередь

<стр. 240>

логическое начало¹. Музыкальное искусство, как мышление, наиболее сильным своим выразителем имеет лад, гармонию, точнее — ладогармоническую функциональность, а шире — ладогармоническое развитие. Как никакой другой элемент, гармония демонстрирует закономерность, взаимную связь и рациональную последовательность своих частиц. Но дело отнюдь не только в демонстрации собственной закономерности. Как никакой другой элемент, гармония выявляет общую логику музыкального развития. Смысловое значение гармонических и тональных последований проявляется для слушателя прежде всего как ощущение неоспоримой, прочной закономерности, как естественность всякого рода сочетаний, переходов, появлений нового, возвратов к прежнему; эта логичность помогает осознать, какой момент музыкальной формы проходит в данное время перед слушателем — подготовка, изложение, развитие, закрепление. Все эти действия гармонии нельзя отнести к области непосредственной выразительности.

Во-вторых, собственно выразительность, присущая гармонии, носит свой особый характер. Простые гармонические явления лишь в небольшой степени могут ассоциироваться с какими-либо определенными эмоциями². Вообще же надо

¹ Показательный пример — некоторые классические темы, состоящие из двух контрастных элементов и построенные по типу «вопрос-ответ» (например, тема «Юпитера» и сонаты c-moll Моцарта, 5-й сонаты Бетховена). Оказывается, что при перемене гармоний T—D на противоположные, т. е. D—T, выразительность самих элементов и тип их контраста меняются мало, ибо сопоставления гармонических оборотов играли более важную роль для логики, нежели для непосредственной выразительности; изменение гармонической основы контрастного диалога было в первую очередь изменением логического значения. Другой пример покажет, что при одинаковой гармонической основе, обеспечивающей логику развития и цельность темы, общий характер тем совершенно различен. Таковы начальные темы 30-й сонаты и финала 25-й сонаты Бетховена. Обе они по строены на одинаковых нисходящих терцовых секвенциях с изменением в четвертом звене, и в то же время тема 30-й сонаты, совмещающая мягкую певучесть с некоторой ритмической заостренностью, совсем не похожа на бойкую, с элементами юмора тему 25-й сонаты. Более того, если финал 25-й сонаты во многом напоминает музыку Гайдна и Моцарта, то I часть 30-й сонаты скорее предвосхищает Шумана.

В более широком смысле можно сослаться на вариации, часто сохраняющие гармонический план темы, а вместе с тем сильно изменяющие экспрессию музыки. Все эти

примеры говорят о том, что гармоническая основа определяет не столько характерность тематического материала, сколько его рациональную закономерность.

² О роли мажорности и минорности речь пойдет далее. Что касается роли неустойчивости и устойчивости, то они проявляют себя более как категории музыкально-логические, нежели музыкально-эмоциональные; недаром впечатление от них так часто характеризуют терминами «вопрос», «ответ», «подготовка», «утверждение», «отрицание», а соотношение их — как «причина и следствие», «предпосылки и вывод» (но не терминами такого типа, как, например, «стремительность», «нежность», «величавость» и т. п.).

<стр. 241>

признать, что гармония как фактор экспрессии сама находится под влиянием гармонии как фактора логики.

Обобщенный характер, присущий гармоническому развитию, находит своеобразное отражение и в области непосредственной выразительности. Речь идет о том, что образы интеллектуальной и психологической углубленности создаются при очень большом и ответственном, иногда даже преобладающем участии гармонии.

Гармоническое развитие в большей степени, чем любое другое, способно отражать процессы, относящиеся к области мышления, — раздумье, созерцание, внутреннюю сосредоточенность, ход развития мысли (в отличие от метрико-ритмического и мелодико-линейного развития, которое более непосредственно связано с областями моторности и внешне выявленной эмоциональности). Описанную здесь роль гармонии можно наблюдать у столь разных композиторов, как Бах, Шуберт, Лист, Мусоргский, Шостакович ¹.

Подчеркивая роль гармонии как первостепенного носителя логического начала в музыке и как средства для создания образов интеллектуального порядка, мы отнюдь не должны сводить эти проблемы к действию одной лишь гармонии. Логика заключена в любой стороне музыкального произведения, и любой тип образа требует взаимодействия различных средств, а тем более — сложный тип образа, воплощающий мыслительный процесс.

Логическое и чувственно-выразительное начала соприисутствуют в музыке повсюду. Но удельный вес каждого из начал неодинаков в различных сторонах музыки; это станет ясным, если сравнить гармоническое развитие с мелодическим или фактурным, где выразительный эффект гораздо более очевиден.

Заметим также, что неправильно утверждать, будто большинство образов интеллектуального порядка обязано своим существованием гармонии; правильным является, однако, обратное положение, которое гласит: большое число случаев, где гармония выступает на первый план, связано с упомянутым типом образов.

¹ Назовем, например, прелюдию C-dur Баха из I тома «Х. Т. К.», песню Шуберта «Двойник», пьесу Листа «Мыслитель», романс Мусоргского «Элегия», Пассакалью Шостаковича из трио.

Не подлежит сомнению, что в воплощении образов интеллектуального типа велика также роль музыки иного склада — музыки полифонической. Сравнивая роль гармонии и полифонии для создания образов этого рода, можно отметить, что гармония способна сообщать музыке оттенок особой углубленности, направленности во внутренний мир, «интроспекции», тогда как полифония с большой силой запечатлевает самый ход мысли, непрерывность психического процесса; это хорошо согласуется (противопоставлением понятий «вертикали» и «горизонталей».

<стр. 242>

Обобщенность и преимущественно логическая направленность, как художественные свойства гармонии, проявляют себя в различные эпохи; но более всего сказываются они в пределах определенного исторического периода — XVIII и начало XIX века. Простая, главным образом диатоническая гармония этого периода была прежде всего фактором обобщенной музыкальной динамики; она направляла и организовывала музыкальное развитие в его наиболее высокой и логической, но и наименее осязательной форме. Лишь во вторую очередь гармонии этой эпохи присуще непосредственно выразительное действие.

В XIX веке положение постепенно меняется. Сказались сдвиги в содержании музыки — огромное развитие и усложнение лирико-психологического и интеллектуального начала — с одной стороны, возрастающее значение картинно-описательного начала — с другой стороны. Если в первой из этих областей гармония по-прежнему связана с «внутренним», то во второй из них она выполняет иные, до известной степени даже противоположные функции. В обоих случаях гармония смелее вторгается в область непосредственных эффектов выразительности. В свою очередь, с требованиями содержания, только что описанными, связано огромное обогащение гармонического языка в XIX веке.

Существует одна общая причина, объясняющая большое значение логического начала в музыке. Она коренится в природе музыкального образа, которому не присуща наглядная материальная предметность; непрерываемость, крепость музыкальной логики при этих условиях особенно важна, ибо она помогает понять

не выраженный ни словами, ни изображениями смысл музыки. Временная природа музыки со своей стороны также требует максимально ясной убеждающей логической организованности, которая предохраняла бы музыкальное произведение от «растекания во времени», от аморфности.

Такая первостепенная роль музыкальной логики в целом влечет за собой и выдающееся значение средств, формирующих эту логику, и в их числе — гармонии. После всего сказанного мы поймем, отчего гармония становится столь важным фактором образования музыкальной формы, притом — в обоих ее аспектах: конструктивном, архитектурном и процессуальном, динамическом.

<стр. 243>

§ 2. Некоторые проявления гармонической выразительности

Отнести любое явление гармонии к числу «выразительных» или же «логических» можно лишь с большей или меньшей долей условности. Та и другая сторона всегда представлена в данном явлении, но соотношение их неодинаково, и при значительном преобладании одной из них допустимо только что упомянутое разграничение.

В тесном смысле слова выразительные явления гармонии легче наблюдаются в малом, «местном» масштабе — в отдельных оборотах, небольших последовательностях. Они легче обнаруживаются также при постоянном действии какого-либо фактора. В этих двух случаях выразительный эффект бывает более конкретен. Широкое же гармоническое развитие обычно носит более обобщенный характер¹.

Известная связь с областью выражения существует в самой гармонической терминологии, хотя она по своему происхождению и носит формально-технический характер. Это можно видеть в некоторых терминах, означающих явления малого плана, — так, выражения «широкое», «тесное» расположение, характеризующая дистанцию между голосами, в то же время ассоциируются и с конкретными особенностями звучания. Но это же сказывается и в ряде терминов, относящихся к широкому гармоническому развитию, к модуляциям и тональным планам: выражения «уход», «возвращение», «закрепление», «внезапная модуляция», рисующие технику дела, фактически фиксируют и обобщенный выразительный эффект.

Приведем теперь несколько примеров гармонической выразительности малого плана. Она проявляется и в самых элементарных, и в более сложных формах. Простейший образец — мелодические положения трезвучий, различный характер которых практически известен каждому музыканту. На первый взгляд такие явления имеют чисто фоническую природу, но это не совсем верно: они связаны и с различием функционального значения тонов в трезвучии, условно принятом за тоническое. Наибольшая устойчивость примы («основной тон тоники») естественно порождает оттенок утвержде-

¹ Но, как следует из только что сказанного, это не исключает выразительной стороны. Например, тональное «блуждание» в разработках есть не только конструктивно-логический процесс, но и порождает некоторый тип экспрессии, более всего связанный с впечатлениями «искания», «выбора путей» и т. д.

<стр. 244>

ния¹. Двойственная роль квинты, которая способна быть и звуком доминанты, отражается в меньшей «категоричности» утверждений и даже в возникающей нередко потребности дальнейшего движения. По-иному двойственна терция, в которой скрыты потенциальные тяготения вверх или вниз к неустойчивым функциям, а отсюда вытекает впечатление неполной завершенности трезвучия в терцовом положении, но, кроме того, очень важно среднее положение терции, образующей несовершенные консонансы с остальными звуками трезвучия, а с этим связана особенно выраженная, эмоциональная окраска, отвечающая терминам «dolce», «cantabile»².

Более сложные виды гармонической экспрессии малого плана основаны большей частью на том, что усиливается так или иначе роль неустойчивости — либо подымается интенсивность самой неустойчивости, либо она теснит тонику, занимает «положенное» тонике место. Примерами первого случая могут служить побочные тяготения, тяготения второго порядка, где разрешениями оказываются не тонические, а неустойчивые звуки³. В данную тональность проникают на правах «неустоев второго порядка» звуки, принадлежащие другим тональностям. Благодаря этому выразительные возможности данной ладотональности расширяются, звучание освежается, заостряется. В частности — возникают особые ладовые разновидности: в примере 247 тяготение $es-d$, виновником коего явилось трезвучие S , создает миксолидийский оттенок; в примере 248 элемент лидийский, столь характерный для польской музыки, возник вместе с тяготением $e-f-d$, идущим от доминантовой гармонии. Таким же путем, благодаря субдоминантовому фону (минорная sIV или sVI) с подобающими ему тяготениями $VII \flat \rightarrow VI \flat$, может появиться мелодический мажор, в котором смешение минорных красок с мажорными, а также — частичная целотонность способны очень углубить лирическую выразительность (пример 249):

¹ Вспомним последние утверждающие интонации в концах произведений, которые нередко делаются с помощью одного звучащего в не скольких октавах основного тона — как бы «трезвучие без терции и квинты». Это очень обычно в мощных заключениях оркестровых произведений, где сочетаются устойчивость тонической примы, собранность унисона и большая громкость звучания.

² Это более всего сказывается в началах музыкальных мыслей спокойного характера. В заключениях же живого характера терция словно ставит не точку, а знак восклицания. В кульминациях певучих мелодий, данных на терции, нередко происходит слияние указанных свойств (эффект мягкого возгласа).

³ По терминологии Ю. Н. Тюлина, это «мелодические переменные функции», которые возникают благодаря «тоникальности» — принятию не устоев за временные устои.

<стр. 245>

247 Allegro moderato Бах. Итальянский концерт, I ч.

248 Andantino Шопен „Весна“

249 Andante Скрябин. Ноктюрн, op. 9, no. 3

(см. также пример 78).

Выразительный «спектр» побочных тяготений довольно широк. Он простирается от вкрадчивых («кошачьих», по выражению Романа Роллана) моцартовых интонаций (пример 250), подхваченных лирической мелодикой XIX века, до драматических кульминаций (в примере 251 на фоне гармонии $\Pi \flat$, появляется ре-мажорное тяготение $g-fis$):

250 Моцарт. Соната для ф-п

<стр. 246>

Шопен. Полонез, оп. 26 №1

251 [Allegro appassionato]

II₈

Своего рода «сгустком» тяготений второго порядка является уменьшенный септаккорд на VI#

ступени, который разрешается в D₇: ; в него входят два побочных тяготения — VI# → VII и I# → II. Этот оборот, таким образом, глубоко погружается в сферу неустойчивости. Хотя он и встречается в различных ситуациях, все же наиболее выразителен в лирической музыке, иногда очень напряженной (примеры 254, 255), иногда утонченно-томительной (примеры 256, 262). Особенно большую дань отдал ему Чайковский. Встречаются и другие вспомогательного типа созвучия с тяготениями к неустойчивости (пример 253):

Моцарт. Симфония g-moll, I к.

(обороты из предъякта и репризе)

253

Чайковский. „Пиковая дама“

254 Andante mosso

раса а раса етесе.

<стр. 247>

Вагнер. „Нюрнбергские мастера пения“

255

dalen

Чайковский. „Франческа да Римини“

256 L'istesso tempo

Примерами второго случая могут служить неполные разрешения. Имеется в виду не отказ от разрешения, связанный с эллипсисом, но явная тенденция к переходу в устойчивость, осуществляемая, однако, лишь частично: тоника заменяется другим трезвучием, к ней близким, большей частью III или VI ступенью (т. е. теми именно, которые часто называют «заместителями тоники»). Такие

переходы помогали иногда Шопену создавать в лирической музыке атмосферу глубокой меланхолии, чувства неудовлетворенности, недостижимости. Нечто родственное слышится в заключении романса Рахманинова «Сирень». Иной нюанс — необычность, утонченное благородство — в теме Лебеди:

257 Шопен. Мазурка, оп. 17 №4
Lento ma non troppo

espressivo

a-moll VI₆ C-dur III₆

H-dur III₆ B-dur III₆

<стр. 248>

258 Шопен. Ноктюрн, оп. 15 №3 (т.т. 55-58)
[Lento]

V₇ III₆

259 Рахманинов. „Сирень“
[Allegretto]

на ве-ле-ных вет-вах.

260 Римский-Корсаков. „Сказка о даре Салтана.“

pp

Неполнота разрешения может зависеть и не от подмены тоники другим аккордом, но от отсутствия прямой связи между неустойчивым аккордом и тоникой. Так, среди разнообразных разрешений уменьшенного септаккорда имеется одно минорное, которое не дает впечатления полной разрядки из-за косвенности соотношения: уменьшенный септаккорд является вводным в S, а не в T, и поэтому он

разрешается как бы в доминанту от своей непосредственной тоники:

<стр. 249>



Напряженность оборота усугубляется интенсивно минорными альтерациями II и при более точной орфографии — IV ступеней. Вот почему такой оборот, изредка встречаясь еще в музыке XVIII века, впоследствии приобрел значение драматического, даже — трагического (лейтгармония «опустошенности» в «Дон-Жуане» Штрауса, возглас Марфы «Ах, этот сон!» в последней картине «Царской невесты», «Похоронный марш» Метнера, конец 4-й симфонии Шостаковича).

Обращаясь к гармонической выразительности, не ограниченной явлениями малого плана, локальными, упомянем сперва о самом обычном — о природе контраста между мажором и минором. Допустимо ли рассматривать его в плоскости эмоциональной или же это означает вульгарную трактовку их соотношения? Несомненно, что «привязывать» всецело лад к области «радостного» и «печального» — наивно и неприемлемо. Достаточно вспомнить минорную «Alla turca» и многое в минорной танцевальной музыке XVIII века, мажорный похоронный марш из «Самсона» Генделя и коду I части 6-й симфонии Чайковского.

Первичная основа контраста ладов заложена в различии между их тоническими трезвучиями, а это различие ощущается прежде всего в их окраске, колорите («светлее — темнее» или «прозрачней — гуще»); в том же направлении действует и различие неустойчивых звуков VI и VII ступеней — высоких в мажоре, низких в миноре. Особенно очевиден такой характер контраста в тех многочисленных случаях, когда рядом сопоставляются тематически одинаковые фразы (реже — более крупные части) в обоих ладах или происходят мажоро-минорные «переливы». Однако в музыке красочные свойства постоянно ассоциируются с эмоционально-выразительными. И по отношению к мажору и минору различие красок есть лишь исходный пункт в художественной трактовке ладового контраста. Изображение картин природы в живописи и музыке сплошь да рядом имеет высшей целью воплощение человеческих переживаний, настроений; красочная палитра, колорит могут быть лиричны и драматичны, холодны и теплы. Подобно, этому красочные предпосылки мажора и минора, вступая во взаимодействие с другими сторонами музыки, опосредствуются и возвышаются до сферы эмоций.

<стр. 250>

Такого рода переработка первичных предпосылок и придание им более глубокого эстетического значения — вещь обычная в музыке. Так, первичная возможность метра есть лишь членение времени, внесение размеренности; но во взаимодействии с другими сторонами, в живой музыкальной практике формирования жанров развивается выразительная, более высокая функция метра. То же можно сказать, например, о темпе, сравнивая его первичное значение скорости движения с опосредствованной его жанрово-выразительной ролью; эта последняя, как известно, отражена в обычных итальянских обозначениях темпа.

Выше говорилось (стр. 243) о более ярких выразительных проявлениях гармонии при постоянном действии какого-либо фактора. Самый простой из них — периодичность гармонического оборота. Повторение неизменной смены функций дает эффект, который зависит, с одной стороны, от общего характера самого оборота, а с другой стороны, от факта периодичности, ее точности и масштабов. Как правило, периодичность усиливает, усугубляет те задатки экспрессии, которые заложены в повторяемом обороте. Именно поэтому результаты периодичности столь выпуклы и способны впечатлять с большой силой. Но по этой же причине они очень различаются конкретным характером экспрессии, зависящим, как было сказано, прежде всего от самого «зерна» периодичности. Наиболее интересны те случаи, где повторность по своим масштабам перерастает в оstinatность и потому вносит в музыку тот оттенок упорства, настойчивости, который подразумевается в самом термине «ostinato». Мрачная монотония (оборот T/S_{V164}, повторенный подряд 27 раз) достигнута в марше из сонаты b-moll Шопена; до крайних пределов трагического доведена она в III действии «Семена Котко» Прокофьева (длительное оstinato на тритонно-минорном обороте g-moll — cis-moll). Но монотония периодичности может стать и успокаивающей, даже баюкающей («Колыбельная» Шопена)¹.

¹ Вместе с тем периодичность неустойчивого оборота T/D₇ имеет здесь и другое значение: на всех слабых долях находятся доминанты, на всех сильных — тоники. Поэтому доминанты ставятся в положение неустойчивых затактов, «отслаивающихся» от предыдущей сильной доли и тяготеющих к последующей. Тем самым преодолеваются цезуры между оборотами T/D → T/D → ... и достигается та текучая слитность, которая нужна в этой долго нашептываемой или напеваемой колыбельной.

<стр. 251>

Неизменность гармонического оборота трактована юмористически в средней части плясового эпизода из скерцо 4-й симфонии Чайковского: оборот T/S повторен 12 раз подряд, и в этом намеренном

преувеличении повторности народно-плясового наигрыша сокрыт известный комизм (сравнить «Бесконечную мазурку» Шопена с ее повторением автентических оборотов). Наконец, при отсутствии претензий на глубину экспрессии подчеркнутая периодичность может трактоваться как нечто механическое («Музыкальная табакерка» Лядова с повторностью оборотов D/T и SD/T и характерным авторским обозначением «automaticamente»).

Существует и другой постоянно действующий фактор, могущий значительно усиливать, или, точнее, высказывать экспрессию гармонии: гармоническая и отчасти ритмическая фигурация. Свойства гармонии, о которых говорилось выше, связаны с некоторой «сокрытостью» ее выразительных возможностей. Неудивительно поэтому, что композиторы прилагали усилия к тому, чтоб эти возможности реализовать с наибольшей интенсивностью, привлекая на помощь другие элементы, в частности — фактуру. Так делалось еще во времена Баха (напоминаем приводившуюся уже как пример прелюдию C-dur), но в XIX веке в связи с возросшим значением и усложнением гармонии — особенно настойчиво. Одно лишь увеличение длительности аккордов («протянутые гармонии») позволяло вслушиваться в них и лучше постигать заложенную в них экспрессию; но этого было недостаточно. Гармоническая фигурация, почти не отвлекая внимания слушателя от самого содержания гармоний, переводит до известной степени вертикаль в горизонталь, благодаря этому высвобождает «запрятанные» в вертикалях потенции выразительности, выводит их на периферию восприятия. Чем более интересна, оригинальна данная последовательность, чем большие надежды возлагает композитор на ее воздействие, тем может больше помочь красиво сделанная (в оркестре — красочно инструментованная) фигурация. Сошлемся на этюд Шопена As-dur op. 25 № 1, где, по выражению Римского-Корсакова, «сама гармония поет», и нежно-звонкую прелюдию F-dur, вступление «Фауст-симфонии», этюд Des-dur Листа (особенно — его коду) и вступление «Сонета 123», кульминацию коды в «Тамаре» Балакирева, пьесе Дебюсси «В лодке» и некоторые эпизоды «Острова радости», «Игру воды» и «Лодку в океане» Равеля, «Волшебное озеро» Лядова, ко-

<стр. 252>

ду ноктурна op. 9 Скрябина¹ (последние 7 тактов) и вторую тему поэмы op. 32 № 1. Прекрасный образец фигурации ритмической, где нарочито неровная синкопическая повторность аккордов усиливает томительно-волнующую экспрессию, — один из лирических эпизодов «Тристана и Изольды»²:

Балакирев. „Тамара“ (Кода).

261 Andante струнные

деревянные

я т. д.

262 Дебюсси „Остров радости“

¹ Не случайно приходится несколько раз ссылаться на кодовые разделы: завершение формы требует особой мобилизации гармонических средств, а, с другой стороны, во многих

кодах происходит концентрация лирической выразительности. Переданная при первостепенном участии гармонии, эта экспрессия и делает особо желательным «фигурационное раскрытие».

² Пример 261, начиная со 2-го такта, приведен в виде схемы.

<стр. 253>

263 Дебюсси „Остров радости“

264 Вагнер. „Тристан и Изольда“, II действие

Коснемся в заключение вопроса о роли исторически сложившихся типов произведений в развитии гармонической выразительности. Связь между жанрами и гармонией может показаться проблематичной в силу того, что гармонические средства носят значительно более обобщенный характер по сравнению с такими несомненными жанровыми средствами,

<стр. 254>

как фактура или ритм. Все же можно сказать, что жанры не совсем безразличны к гармонии. Жанры, связанные с организацией или изобразительностью движений (танцы, марши), в общем, тяготеют к более простому гармоническому языку; также и народные песни плясовые, подвижные обычно в ладовом отношении проще, чем лирические песни¹. Жанры лирической и драматической музыки раздвигают рамки гармонических средств, шире пользуются областью неустойчивости; в наибольшей степени это относится к крупнейшим драматическим и лирическим жанрам — начальным и медленным частям сонатно-симфонических циклов. Требования музыкальной живописи (нередко связанные со сказочностью, фантастикой) также способствовали обогащению музыкального языка в жанрах программной музыки, жанрах картинно-описательных, а через их посредство — в музыке вообще.

Здесь, в данном параграфе, мы могли затронуть лишь очень малую долю вопросов, связанных с гармонической выразительностью. Задача состояла в том, чтоб 1) дать общее, принципиальное представление о характере выразительных возможностей гармонии, 2) показать некоторые типичные случаи и 3) направить

мысль студента, пробудить в нем внимание к гармонии как фактору экспрессии в музыке.

§ 3. О роли гармонии в формообразовании и развитии

А. Действие гармонии как конструктивного фактора

Остановимся сперва на явлениях, связанных с конструктивно-статической стороной музыкальной формы, постепенно переходя от них к явлениям процессуально-развивающего характера и посвятив затем наибольшее внимание участию гармонии в музыкальной динамике.

Какими признаками характеризуется «спокойная» структура произведения? В первую очередь — такими, как замкнутость, уравновешенность, устойчивость. Этим требованиям в наибольшей степени удовлетворяет симметрия тонального плана, т. е. обрамление формы устойчивой главной тональностью при известном, хотя бы очень приблизительном соответствии крайних (тонально устойчивых) и средних (то-

¹ По-видимому, жанры народной музыки, связанные с подвижностью, оживленностью, сыграли важную роль в выработке ясной ладовой функциональности. Не случайно в народной музыке тех стран, где песня особенно тесно связана с танцем (например — в польской, чешской музыке), преобладает простая, особенно автентическая, основа гармонии.

<стр. 255>

нально неустойчивых) частей произведения в смысле пропорций; аналогичное значение имеет сочетание периодичности с симметрией, какое присуще рондообразным формам — АВАСА..., где В и С тонально неустойчивы. Тональная симметрия позволяет достаточно далеко углубляться в сферу нетонических функций, что очень важно в развитии формы, особенно крупной; такому разрастанию тональной неустойчивости симметрия противопоставляет прочные опоры, надежно оберегающие равновесие и завершенность.

Тональная симметрия распространена в музыке неизмеримо шире, чем симметрия тематическая. Объясняется это временной природой музыки, ее «поступательно»-текучей устремленностью вперед; важнейшая особенность эта ограничивает применение закономерностей «зеркально»-симметричного характера, означающих до известной степени движение назад, «вспять» (в этом мы уже убедились, изучая мелодию). Тематические симметрии типа АВВА, АВССВА, АВСВА именно таковы; единственная из них, сравнительно нередко встречающаяся в музыке, — АВСВА («концентрическая форма») на практике применяется почти всегда с такими «поправками», которые обеспечивают ей некоторую свободу¹. Почему же в таком случае симметрия тональная не вступает в противоречие с поступательной природой музыки? Потому что тональный план есть явление обобщенно-логического характера, а не конкретно-образного. Симметрия тональностей, образуя прочную устойчивую основу произведения, несколько не препятствует любой последовательности образов, любому порядку тем.

Симметрию тонального плана можно сравнить с устойчивой симметрией функций в кадансе или», шире, в любой небольшой фразе, которая построена как Т—D—D—Т, или Т—S—S—Т, или Т—S—D—Т². Такая возможность аналогии, соответствия между малыми и большими явлениями музыкальной формы интересна; она говорит о возможности единства в принципах построения мельчайших и крупнейших частей произведения. Мы еще убедимся в том, что именно гармония дает самые благоприятные возможности для подобию большого и малого. Объясняется это опять-таки обобщенным смыслом гармонического языка, что придает ему

1 Элемент симметрии есть в любой трехчастной форме, но он минимален. В АВА нет того именно признака симметрии, который означает движение в обратном направлении, нет о б р а щ е н н о й п о с л е д о в а т е л ь н о с т и частей, их противоположной перестановки (как в АВВА или других приведенных сейчас формулах).

2 Обратная последовательность Т—D—S—Т, столь характерная для крупных тональных планов, редко встречается в самом малом масштабе (см., например, начало главной партии скрипичного концерта Чайковского).

<стр. 256>

исключительную гибкость, «пластичность масштабов». Та или другая логическая формула гармонии способна к растяжению и сжатию, не будучи связана с какими-либо определенными тематическими обязательствами.

Если тональная симметрия относится к числу основных конструктивных средств музыки, то одним

из вспомогательных средств объединения нужно считать ладовые связи на расстоянии. Почву для них создает неразрешенная, брошенная неустойчивость, которая образует с последующим разрешением «соединительную интонацию» (термин Яворского). Чем ярче она, чем более подчеркнута мелодией, фактурой, тем больший след оставит она в сознании слушателя и, стало быть, тем реальнее будет воспринята ее связь с разрешением на расстоянии. При малых промежутках времени связь наиболее очевидна. Таковы связи между каденциями в периоде — в обычном случае половинной и полной. На несколько большем расстоянии перекликаются сходные концовки двух частей в старинной сонатной форме (см. танцы из сюит Баха).

Сходство окончаний на фоне различий в остальном воспринимается наподобие поэтических рифм. Вообще же надо подчеркнуть особое значение заключительных построений для возникновения «арок» — устойчивые концовки слышатся как ответы на неустойчивые построения, звучавшие ранее. Таковы далее соединительные интонации в некоторых темах баховских фуг; неустойчивый звук может получить разрешение уже внутри темы (например, звук *f* в теме фуги *a-moll* из I тома), но также и в ответе (звук *d* в теме фуги *c-moll*, *es* в теме фуги *g-moll* из I тома). Назовем, кроме того, темы •сонаты Моцарта *c-moll* и «32 вариаций» Бетховена (в обоих случаях повисает звук *as*₂; данный с большой силой у Бетховена, он находит разрешение в семикратной репетиции *g*₂ в первой вариации). Какое выразительное, даже драматическое значение может иметь этот прием, еще в большей степени показывает кода финала 14-й сонаты: потрясающая кульминация на малом нонаккорде («удар кинжала», по Стасову) оставляет *a*₂ повисшим в полной неразрешенности; зато после каденции *Adagio* и начала *Tempo I* мы восемь раз слышим предельно подчеркнутый *gis*₂.

Как ни важен эффект неразрешенности, оказывается, однако, что есть еще более общая основа для ладовой связи на расстоянии: напоминание о ярком неустойчивом моменте, его подхват. Он может быть до известной степени разрешен уже при первом своем появлении («Аппассионата», связующая партия, *fes*₃—*es*₃, подхват — за 4 такта до заключительной партии); он может, наоборот, не получить разрешения и в подхвате (31-я соната: такты 20 и 31 — субдоми-

<стр. 257>

нанта *Es-dur* со звуком *c*₄¹; 32-я соната: *ces*₄ на аккорде *DD* перед побочной темой и после нее). Независимо от этого, наш слух ставит в связь сильно выделенные неустойчивые моменты., «перебрасывает арку» от одного к другому. Чрезвычайно способствует этому вершинное положение звуков почти во всех случаях: возвышаясь над общим уровнем мелодии, кульминации легко вступают в связь друг с другом. Такая перекличка «через голову» эпизодов, лежащих в промежутке, может быть драматически очень важна: в «Аппассионате» и 32-й сонате побочные темы представляют собой единственные и притом небольшие «уголки лирики», стоящие несколько в стороне от основных линий образного развития; прямая связь предьиктов к побочной партии и к заключительной, которая возникает в обоих случаях, указывает на «столбовую дорогу» в развитии содержания и оттеняет эпизодичность светлой лирики в среде бурно драматической музыки².

Ладовые связи порою образуются и на большем, даже значительно большем расстоянии. В сонатной форме возникают связи между главными партиями экспозиции и репризы, поскольку основная тональность и ее тоника в промежутке между этими частями либо совсем отсутствуют, либо отодвинуты на задний план. Особенно существенны такие связи при незамкнутости главной партии. Так, главная партия 1-й сонаты Бетховена брошена на доминанте (такт 8); способная разрешить ее тоника *f-moll* (в виде основного трезвучия) появляется очень нескоро — лишь в начале репризы, т. е. через 93 такта. В «Танце Анитры» Грига очень ясна перекличка двух крайних аккордов — *D* в начале, *T* в конце, сильно выделенных фактурой и потому образующих обрамляющий «автентический каданс на расстоянии». Нечто подобное — в пьесе Метнера «Канцона-серенада» ор. 38, где аналогичное соотношение возникает между вступительной прелюдией и постлюдией. Совсем велико расстояние между многозначительным басовым мотивом на доминанте, открывающим *Allegro* сонаты *fis-moll* Шумана, и его отдаленным по времени отражением в самом конце *Allegro* на тонике.

Встает вопрос о реальности подобных отдаленных связей.

¹ В тактах 27—28 появляется разрешающий звук *ô*₃, однако через не сколько тактов *c*₄ вновь, и притом с большой остротой, напоминает о себе.

² В «Аппассионате» это особенно очевидно, ибо побочная тема — единственный светлый луч на очень мрачном фоне. В обоих случаях взаимное соответствие перекликающихся точек задумано настолько полно, что возможен естественно звучащий переход от одной точки к другой, минуя побочную партию. Можно было бы проверить это, сыграв в «Аппассионате» предьикт к побочной партии (с 24-го такта сонаты и перейдя с начала 31-го такта прямо на 47-й), а в 32-й сонате — с 48-го такта на *Tempo I* 55-го.

<стр. 258>

Осознанное их запоминание может иметь место лишь в таких особо подчеркнутых случаях, как «Танец Анитры». Но объективное действие, не зависящее от специальной направленности внимания; не следует

отрицать. Степень его, конечно, неодинакова в различных случаях; она тем больше, чем крупнее и заметнее сам отражаемый элемент, чем выразительнее его музыка, чем менее она похожа на свое непосредственное окружение (т. е. чем более она выделяется из контекста). Некоторые отдаленные или мало акцентированные связи, которые проходят мимо слушателя, тем не менее существенны для исполнителя, указывая ему намерения композитора и тем самым убеждая в логике и единстве исполняемой музыки¹.

С наибольшей силой проявляет себя формообразующее действие гармонии как установление функции частей в форме.

Всякое музыкальное произведение состоит из частей, функции которых неодинаковы². Именно различие функций, присущих отдельным звеньям, наличие «поворотов» в развитии, новизна роли, какую выполняет каждая следующая часть,— все это создает многогранные выразительные, более того — драматургические возможности формы и вместе с тем позволяет ей распространяться на большое протяжение.

Вот почему так важно с должной выпуклостью и полнотой показать функции частей формы, оттенить их различия. Задача эта ложится прежде всего на тематизм. Темы произведения являются носителями образности; они не только экспонируют, излагают образ, но демонстрируют развитие образов путем трансформации целых тем и разработки отдельных элементов; одновременно выявляются и функции частей формы. Помогают выполнять эту задачу смены фактуры и тембра, динамических оттенков, иногда — темпов.

И тем не менее значительная работа выпадает на долю гармонии. Тематизм даже при содействии только что названных средств еще не может создать законченную картину формы, со всеми ее изгибами, переменами направления и во всей ее органической целостности. Требуется вмешательство мощного фактора, который подчеркивал бы логику смен, смысловое значение переходов. Гармония с ее контрастами

¹ Известно, что в симфонической и оперной музыке образно-тематические связи на больших расстояниях очень важны. Если такая связь сочетается с принципом брошенной неустойчивости, то она становится в ряд явлений, рассматриваемых здесь. Таков свадебный хор «Как по мостикам по калиновым» из «Сказания о невидимом граде Китеже», не- допетый во II действии, оборванный на уменьшенном септаккорде и вернувшийся полностью в эпилоге оперы.

² Единственное исключение — куплетная форма.

<стр. 259>

устойчивости и неустойчивости, ладовой напряженности и успокоения, завершенности и «открытости», редких и частых модуляций, с ее тонкой дифференциацией функций, градациями отдаленности и близости — как нельзя больше приспособлена к выполнению этой роли. В союзе с тематизмом и прочими средствами гармония «растолковывает» слушателю значение каждой части, ориентирует его в сложном лабиринте большой формы. Для полноценного восприятия музыкальных произведений, особенно — сложных, требуется авторское «р а з ъ я с н е н и е ф о р м ы ». Всем складом отдельных частей композитор должен давать понять, что проходит в данный момент перед слушателем — первоначальное ли изложение мысли, ее продолжение, развитие в разработочном духе, уход в новую область или возврат к прежнему, подготовка важного момента или завершение уже высказанного. Для всего этого ладогармонические смены имеют значение первостепенное. Как они технически делаются — учащемуся в более простых случаях уже известно; в дальнейшем же это будет показано при разборе всех форм. Сейчас ограничимся двумя взаимосвязанными примерами касательно двух противоположных функций — подготовки и завершения. Покажем, как рельефно очерчиваются они, как создается «чувство ожидания» в первом случае и «чувство окончания» во втором.

Если подготовляющая часть, т. е. предъикт, задумана достаточно широко, то она может начаться «издалека», не сразу выказывая свое истинное назначение. Возможно сперва функциональное нарастание еще в пределах субдоминанты (финал 18-й сонаты Бетховена, такты 146—161), лишь затем приводящее к доминанте. Аналогичную роль иногда играет предшествующий предъикту раздел разработки или середины, насыщенный субдоминантой (Лист, соната h-moll, такты 55—82). Бетховен в этом случае часто ставит «слуховую вежу», означающую переход от разработки или середины к предъикту: появляется оборот S—DD/D, сопровождаемый характерным, легко уловимым басовым ходом IV—IV#—V (например, обе крайние части 14-й сонаты); такой же ход — в этюде Шопена C-dur op. 10 № 7 (такты 24—26). У Шопена, Листа значительный предъикт иногда начинается как мощно нарастающая модулирующая секвенция (3-я баллада, «Обручение» — предъикты к репризам основной темы); это значит, что предъикт на первом этапе широко захватывает различные гармонии. Некоторое сужение гармонической амплитуды означают последовательности типа D—T—T—D или D—DD—DD—D, т. е. неустойчивые симметрии, уже выдвигающие вперед доминанту (например, соната op. 31 № 2, такты 125—137 I части, такты 169—173 финала):

<стр. 260>



Иногда на этом этапе, иногда раньше или позже устанавливается органнй пункт D, делающий предъиктовую функцию несомненной. Дальнейшее сжатие амплитуды приводит к колебанию двух аккордов: T/D¹ или DD/D (в послебетховенский период иногда S/D или DD/S, например в начале «Сонета Петрарки 123» Листа, в 1-й сонате Скрябина, такты 5—2 до репризы); другой вариант — хроматические пассажи, задевающие множество аккордов, но ведущие к D (виртуозные произведения Листа). Тем или иным путем гармоническая концентрация приводит к доминанте; эта последняя может сперва быть дана как трезвучие, прибавление же малой септимы выносятся в особый этап, означающий дальнейшее заострение предъикта (21-я соната, I часть, ср. такты 144—153 без септимы и такты 154—157 с септимой; III часть, ср. такты 295—298 и такты 299—311.) В других случаях доминанта фигурирует на последнем этапе предъикта чисто мелодически: музыкальная ткань сведена к минимуму, умолкают все голоса, кроме одного, которому придается для большей выразительности речитативный облик² (например, «Осенняя песня» Чайковского). Параллельно протекают негармонические предъиктовые процессы: масштабное сжатие, появление все учащающихся «тематических предвестников» (т. е. коротких отрывков подготавливаемой темы), постепенное изменение динамических оттенков в ту или другую сторону — обычно в зависимости от характера репризы или готовящейся темы.

Итак, при всем разнообразии, отличающем широко развитые предъикты, в них заметна определенная тенденция к гармонической концентрации; охватывая сперва ряд функций, они все более сосредоточиваются на своей основной «природной» функции — доминанте. Такая последовательная кристаллизация D усиливает «чувство ожидания» у слушателя и хорошо ориентирует его на данном этапе формы.

Аналогичный по сужению гармонической амплитуды, но противоположный по смыслу процесс происходит в кодах. Остановимся на нем более кратко и представим себе в виде

¹ В мажорных произведениях тоника в предъикте сплошь да рядом, подменяется одноименной минорной, чтоб не предвосхищать эффект разрешения, приберегаемый для начала репризы.

² Под влиянием соотношений вокальной музыки — речитатив, как подготовка кантилены.

<стр. 260>

схемы примерную последовательность фактов в гармонии и в других областях.

Г а р м о н и я

П р о ч и е о б л а с т и

Вступительная часть коды («предкодие», по Римскому-Корсакову):

1. Неустойчивый тональный план.	1. Черты «второй разработки», тематическая фрагментарность.
2. Приход основной тональности с отклонениями, иногда далекими.	2. Образно-тематические нарушения ¹ .
3. Вполне устойчивые по строению в духе развитых полных кадансов. Отклонения в S. Тонический органнй пункт.	3. Точная или почти точная повторность построений в характере утверждения. Лаконическое проведение основной темы или ее устойчивой части.
4. Короткие кадансы из двух функций. Исчезновение всех функций, кроме тоники.	4. «Прощальные» регистровые и функциональные пере клички мотивов.
Гармонические фигурации (арпеджио) на T.	Активно-ямбические стопы (типа 4-го пеона, анапеста и близких им), утверждающие сильную долю.
Их сведение в вертикали — аккорды.	«Прощальные» хроматические
Предельная концентрация T в один звук (унисон).	заполнения звукоряда ² .

Схема эта до некоторой степени условна, ибо перечень и порядок явлений в каждом отдельном случае может чем-либо от нее отличаться. Но она охватывает наиболее важные явления в их наиболее

типичной последовательности. Если гармоническое развитие внутри предъикта вело к кристаллизации доминанты, то здесь оно — в более широком и свободном плане, но с той же неуклонностью — ведет к кристаллизации тоники, а благодаря этому слушатель испытывает все возрастающее «чувство близящейся развязки», «чувство завершения».

¹ Небольшие эпизоды, по своему характеру идущие вразрез основному настроению коды и подлежащие преодолению, вытеснению (например, скорбный диалог *Adagio* в героически-решительной коде I части «Крейцеровой сонаты», тема Черномора в увертюре к «Руслану и Людмиле»).

² Обычно нисходящие (например, в сонате *b-moll* Шопена), а в коде I части 5-й симфонии Шостаковича — восходящее (челеста).

<стр. 262>

Б. Гармония как средство развития

Исследование гармонических явлений, связанных с установлением и возрастающим подчеркиванием функции частей формы, вплотную подводит нас к процессуально-развивающей области гармонии. Рассмотрим некоторые явления такого порядка, касающиеся тональных соотношений.

Ладотональное развитие всегда, во всех стилях профессиональной музыки имеет очень большое значение. Оно занимает первостепенное место в те эпохи, когда гомофонный тематизм еще не вполне откристаллизовался (как, например, в сонатах Д. Скарлатти) или же тематические контрасты не играют главной роли в развитии (многое у И. С. Баха). В этих условиях ладотональное развитие, способное поддерживать интерес и напряжение до конца произведения и вместе с тем указующее грани формы, приобретает особенно важное значение. Но и позднее оно сохранило и даже усилило свою роль, став со времен Бетховена и первых романтиков фактором драматической конфликтности и живописного колоризма.

Одно из простых явлений тонального развития выражается в контрасте между несвязным, скачкообразным сопоставлением и плавным, непрерывным переходом. Существует тип сопоставления контрастных по тематизму частей, при котором новая часть вводится как нечто «со стороны», извне появившееся (а не возникшее подобно сонатной побочной партии в результате внутреннего развития); это особенно характерно для средних частей в сложной трехчастной форме, некоторых эпизодов рондо и рондо-сонат, для сопоставления частей циклической формы. В этом случае тематическая неподготовленность подкрепляется неслитностью тонального сопоставления, отсутствием модуляции в тесном смысле; поэтому создается известный разрыв в течении музыки, значительная цезура между частями, возникает «тональный скачок». Однако возврат к прежней теме, т. е. реприза, или переход к заключительной части, т. е. финалу циклического произведения, часто делается более плавно, скачок «заполняется» связкой. В отличие от трио или эпизода реприза возникает в силу внутренней необходимости (потребность завершения, утверждение главенства основного образа); также и финал должен появиться как нечто закономерно вытекающее из предыдущего, венчающее общий замысел. Поэтому связующая часть на подступах к репризе или финалу показывает, что сейчас последует продолжение, а не простая смена, и в этом смысле очень естественна.

Примерами модулирующих связок могут служить *Allegretto* 9-й сонаты Бетховена, скерцо 12-й сонаты, а в рамках цикла — 21-я и 26-я сонаты. Связь будет еще ограничней,

<стр. 263>

если она выполнена не особым, специально введенным «посредником», а превращением конца средней части в модулирующее построение (скерцо 3-й сонаты, менуэт 7-й сонаты, I часть 13-й сонаты Бетховена, экспромты *As-dur* и *Ges-dur*, ноктюрн op. 32 № 2 *As-dur* Шопена).

Прием тонального скачка с возвратным ходом не есть изолированное явление гармонии. Как и многие другие приемы, он лишь отражает в данной области некий общий принцип музыкального развития. Принцип скачка с заполнением — один из основных в построении мелодического рисунка. Его проявление в музыкальной форме мы только что видели. В свою очередь этот принцип следует понимать, как выражение еще более общей тенденции развития — от противопоставления к объединению, от расчлененности к связности. С различными ее проявлениями мы будем встречаться в будущем, особенно же при изучении «свободных» одночастных форм.

Но существует и другой вид тонального скачка с заполнением, не связанный с расчлененностью и непрерывностью формы, а имеющий чисто гармоническое значение. Модуляция в тональность новой темы может «бить дальше цели», достигая сравнительно более отдаленной тональности. Это нередко в сонатной форме, где важно развить модуляцию к побочной партии, показать значительность этого перехода. В классической сонате побочная партия излагается в очень близкой тональности, а потому модуляция, прямо

направленная к цели, выглядела бы слишком скромно. Динамика и размах модуляции выигрывают, если композитор выбирает менее близкую тональность и лишь после этого «перелета» вводит нужную тональность. Так, при модуляции в тональность D можно прийти до тональности DD, после чего доминантовая тональность оказывается «шагом назад»; тональный скачок заполняется, и тональность побочной партии, будучи хорошо подготовленной, вступает особенно естественно (см. сонаты Бетховена: № 6, такты 30—37, № 9, такты 17—22, № 10, такты 19—24, № 15, такты 44—62; в скерцо сонаты № 18 достигнута даже тональность тройной доминанты F-dur, такты 35—36). Аналогичный по смыслу прием захода в менее близкую тональность применяется и в минорных произведениях. Если побочная партия задумана в параллели, то модуляция иногда делается в минорную доминанту (1-я соната Бетховена — c-moll связующей партии и As-dur побочной, 2-я соната Скрябина — dis-moll и H-dur); если же минорная доминанта сама имеется в виду для побочной партии, то в связующей партии может появиться ее параллель — тональность VII ступени (7-я соната, Largo e mesto — d-moll, C-dur, a-moll, те же тональности в финале 17-й сонаты). Тональ-

<стр. 264>

ный скачок происходит при переходе от экспозиции к разработке; его смысл заключается в ярком оттенении одной из важнейших конструктивных и драматургических граней, где более собранное, устойчивое и определенное сменяется фрагментарным, неустойчивым и блуждающим. В этом случае разработка может заполнить скачок, давший ей начало. Так поступает Моцарт в симфонии g-moll (скачок от B-dur к fis-moll с постепенным движением «в сторону бемолей», к главной тональности g-moll).

Когда речь идет о процессах тонального развития, обычно подразумевают развитие на функциональной основе. Но рядом с ним, то сочетаясь с функциональностью, то обособляясь от нее, существует иной тип тонального развития, основанный на интервально-мелодических соотношениях. В простейшем случае он выражается в секундовых сопоставлениях, более или менее независимых от функций. Здесь имеются две возможности, либо сопоставление носит секвентный — восходящий или нисходящий характер, диатонический или хроматический, либо подготовляемая тональность «опевается» сверху и снизу двумя другими, ближайшими по расстоянию. Иначе говоря, реализуются две возможности мелодического движения — поступательность (движение вперед) или кружение. Встречаясь изредка еще в эпоху венских классиков, эти типы сопоставлений приобрели большее значение в XIX веке. Их интересная особенность: они включают в свой состав тональности, функционально не ближайшие. Примеры восходящих секвентно-мелодических сопоставлений можно видеть в репризе I части 17-й сонаты Бетховена (18 тактов перед побочной партией), где III и IV ступени главной тональности (d-moll) соединены хроматическим движением (f-moll, fis-moll, g-moll), в трио полонеза A-dur Шопена, где промежуток между доминантой и тоникой (тональностями A-dur и D-dur) заполняют B-dur, C-dur и D-dur; примеры нисходящих секвентно-мелодических сопоставлений — в начале коды I части 3-й симфонии Бетховена, где после Es-dur секвентно и с очень яркими динамическими эффектами вводятся тоники двух сравнительно отдаленных тональностей: Des-dur и C-dur, как характерный для коды шаг в сторону от репризы с ее устойчивостью; затем — в середине I части полонеза fis-moll Шопена (такт 27), где даны неожиданные по своей отдаленности тональности b-moll и As-dur, заставляющие ждать скорее f-moll, чем fis-moll, но мелодико-интервальная логика (движение по целым тонам b—As—fis) скрепляет это смелое к динамичное последование:

<стр. 265>



Если мелодически-поступательное сопоставление тональностей имело историческую опору в виде модулирующих секвенций, то мелодическое о к р у ж е н и е более радикально в своей новизне. Но и оно подготовлено — как мелодическими интонациями опевания, так и ладовыми вводноновыми тяготениями. Образцы можно видеть в мазурке Шопена h-moll op. 33 № 4, где соприкасаются эпизоды в C-dur и B-dur (полутонном ниже и выше h-moll), за которыми следует реприза в основной тональности, затем — в центральном эпизоде сонаты h-moll Листа (такты 422—432 сонаты), где секвентное сопоставление G-dur и F-dur приводит не к простейшему выводу — C-dur, а к его тритонному «антиподу» Fis-dur (некоторая

изошренность такого сопоставления гармонирует с волшебнo-иллюзорным звучанием этой музыки).

Остановимся на другом, несколько более сложном случае, представляющем особый теоретический интерес. Тональности, сопоставляемые друг с другом, обычно взаимодействуют всем звуковым составом своих тоник. Но особое, «фундаментальное» значение основного тона тоники создает для него возможность представлять от лица своей тональности в целом. Очевидно, что учет одних лишь соотношений между основными тонами выводит за пределы обычных представлений о родстве тональностей. Данный принцип представляет переходное явление от функционального к мелодическому принципу.

Наибольшие — в смысле убедительности — шансы создаются при повторении одного и того же соотношения, т. е. при периодичном, циклическом последовании, например, по большим или по малым терциям или при явственном показе основных тонов, отчетливом их звучании.

Существуют два вида сопоставления тональностей по их основным тонам. Один из них — устойчивый вид, где основные тоны образуют между собой консонирующие интервалы —

<стр. 266>

терции и объединение тоник дает тонику же тональности высшего порядка. Другой вид — неустойчивый, предъиктный, где основные тоны в сумме дают диссонирующее сочетание, требующее дальнейшего разрешения.

Значение первого типа — более ограниченное, поскольку при секвенцировании возникает увеличенное трезвучие или уменьшенный септаккорд как своего рода тоника. В пляске из II действия «Золотого петушка» заключительная ее часть (199) после D-dur, Fis-dur и B-dur приводит к кульминации (201-202) с тоническим увеличенным трезвучием *d—fis—b*. В предкульминационном подъеме I части 6-й симфонии Чайковского (О) малотерцовая секвенция миноров *a—c—es—fis* приводит к длительному и мощному утверждению соответствующего уменьшенного септаккорда в качестве вывода.

Отдельные случаи сопоставлений второго типа или, по крайней мере, приближающиеся к этому типу образцы можно видеть еще у венских классиков. В разработке симфонии g-moll Моцарта имеется квартовая цепь, где сильно выделены тональности fis-moll, e-moll, d-moll, C-dur и B-dur, дающие звукоряд мелодического g-moll и завершаемые предъиктом к репризе. В коде финала концерта G-dur Бетховена обращает на себя внимание двукратное проведение побочной темы — сперва в Fis-dur, затем в C-dur, и это оказывается подготовкой для более широкого проведения той же темы в основной тональности G-dur. Возникновение «мотива судьбы» (*des—des—des—c*) в главной теме «Аппассионаты» из взаимодействия тональностей C-dur и Des-dur можно отнести к процессам того же характера.

Чаше других встречаются тритонные сопоставления с последующим разрешением. В балладе g-moll Шопена на большом протяжении—между экспозицией и кодой—господствуют две тональности — a-moll — A-dur и Es-dur, антитеза коих ведет к утверждению основной тональности. Тональный план 2-й симфонии Скрябина — c-moll, Es-dur, H-dur, f-moll, G-dur — говорит сам за себя. Характерно также образование уменьшенных трезвучий и септаккордов. В связующей партии «Арагонской хоты» даны Es-dur, C-dur и A-dur; возникающему между тониками трезвучию *a—c—es* отвечает тональность побочной партии B-dur; объяснить появление C-dur и A-dur с чисто функциональных позиций было бы значительно труднее. Певучая тема, составляющая средний эпизод в I части концерта Es-dur Листа, звучит в c-moll, A-dur, fis-moll, сопоставление же их приводит к страстно-патетической кульминации в Des-dur.

<стр. 267>

Вводные уменьшенные септаккорды возникают в разработках обеих драматических увертюр Римского-Корсакова. В «Псковитянке» (1-я редакция) разработка содержит две тритонные смены на темах Тучи и Грозного; их начальные точки составляют вводно-уменьшенный септаккорд h-moll, т. е. главной тональности увертюры. В «Царской невесте»

(4) тональности *b, Des, eis, E, g* приводят к h-moll, каковой и является в 5, принося с собой более широкое развитие главной темы. Наконец, целотонные смещения (*D, E, Fis, Fis, E, D, C*) образуют тональный план ариозо Февронии «Словно дивный сад процветет земля»; исход этого сопоставления — кульминационное ариозо княжича «Исполать, уста сахарные» в G-dur; поскольку это ариозо есть «реакция» Всеволода на вдохновенные речи Февронии, становится несомненным драматургическое значение тонального плана.

Чем интересен такой метод сопоставления тональностей? Активным взаимодействием, сплочением ряда тональностей в единое целое на особой, оригинальной основе собирания, «накопления» основных устоев. Хотя отдельные тональности применяются в этих условиях порой и независимо от своего функционального положения, но в широком смысле данная закономерность носит чисто ладовый характер. Поскольку основные тоны тоник представляют здесь от лица целых ладотональностей и тональное развитие определяется не соотношением этих последних, а ладово-интервальным объединением «заглавных» звуков, мы можем присвоить дайной закономерности — по аналогии со стихами — название «метод акростиха».

Метод акростиха еще в большей степени, чем другие виды интервально-мелодических сопоставлений, является достоянием музыки послебетховенской эпохи.

Одна из особенностей этого метода — сжатие большого в малом, своего рода ладотональное резюме и ро в а н и е. Принцип резюмирования тональных соотношений допускает и другую форму его применения: очень сжатый возврат характерных тональностей или только их тонических трезвучий. Являясь итогом тонального развития, лаконичным напоминанием о самом существенном, такое резюме располагается

обычно там, где находятся и тематические итоги, реминисценции— в кодах. Здесь оно служит либо заострению выразительных средств (Шопен. Ноктюрн ор. 37 № 2, такты 8—11 до конца — полный малотерцовый круг с гаммой «полутон—тон», отражающий тональности, неоднократно звучавшие ранее), либо обнажению красочной основы произведения (Чайковский. Скерцо 4-й симфонии, где большетерцовый цикл *F, Des, A, F* напоминает о контрастных эпизодах, про-

<стр. 268>

веденных в этих тональностях, и вместе с тем усиливает красочную палитру скерцо), либо простому напоминанию об основном ладотональном контрасте (экспромт *As-dur* Шопена— параллельный минор трио сочетается с основной тональностью в резюмирующих оборотах коды). В этих примерах резюмирование осуществлялось т о н а л ь н о с т я м и, лаконично показанными. Но чаще резюмирование сгущается до а к к о р д о в, что дает самую большую возможность сосредоточить гармонически характерные явления «в немногих словах». Таковы два этюда Шопена; в этюде ор. 10 № 7 (*C-dur*) резюмирование даже двойное (или двухступенное): в музыке I части (и репризы) много элементов гармонического мажора и двойной доминанты, а в предъикте к репризе они уже даны «концентрированно» (такты 24—25 и 33); в коде же сперва дано «первое резюме» в виде кратких оборотов *G-dur, As-dur* (связь с гармоническим мажором), *D-dur* (связь с двойной доминантой) и *C-dur*, за которым немедленно следует «второе резюме» уже в виде аккордов *S VI г.— DD—D/T*, уместившихся на одном обороте (такты 8—12 до конца этюда). В этюде ор. 25 № 3 (*F-dur*) необычный тритонный тональный план (*F-dur—H-dur—F-dur*) находит отблеск в тритонных же скерцозных столкновениях аккордов (такты 11 и 13 до конца этюда). В этюде *Des-dur* Листа тональный план большого терцового цикла *Des—A—F* «подытожен» кадансовыми аккордами коды, вобравшими и лирическую мягкость, и колоритность музыки этого этюда воздыханий¹ и водяных струй.

Иногда можно встретить резюмирование и вне код. В «Свадебном шествии» Грига ор. 19 № 2 большая середина проводит тему сперва в тональности доминанты — *H-dur*, а затем смелым поворотом приходит во II ступень — *F-dur* с той же темой; предъикт к репризе сочетает аккорды, напоминающие об этих тональностях и воссоздающие тритонное соотношение в сдержанном, но остром звучании. Примером резюмирования в пределах сонатной разработки может служить 1-я соната Скрябина: разработка сосредоточена вокруг двух тональных и тематических центров: *fis-moll* и *C-dur*, в предъикте же *fis-moll*, энгармонически приравненный к *Ges-dur*, и *C-dur* создали чрезвычайно сильный, трижды повторенный оборот $\Pi \flat / V_7$, который «потребовал» динамической репризы.

¹ Первоначальное его название — «Un sospiro» — «вздых».

<стр. 269>

267

[Vivace]

Шопен. Этюд, оп. 10 №7
Предьякт к репризе

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов. В начале такта 267 есть динамический акцент *sf*. В конце такта 271 пометка *Coda*.

[Allegro]

Шопен. Этюд, оп. 25 №3

268

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов. В начале такта 268 есть динамический акцент *sf*.

269

Григ. „Свадебное шествие“, оп. 19 №2
(такты 13-16)

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов. В начале такта 269 есть динамический акцент *mp*. В конце такта 273 пометка *Coda*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов. В начале такта 274 есть динамический акцент *mp*. В конце такта 278 пометка *Coda*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти тактов. В начале такта 279 есть динамический акцент *mp*. В конце такта 283 пометка *Coda*.



<стр. 271>

Если тональное развитие может быть сжато резюмировано, то не возможен ли противоположный процесс — предвосхищение дальнейшего развития в сопоставлениях начальных функций? Вполне возможно создание предварительного «конспекта», вкратце намечающего тональный план произведения. В новелlette Шумана F-dur I часть имеет в основе три проведения краткой темы в F-dur, Des-dur и A-dur, образующие рондообразную форму. Дальнейшее же развитие воспроизводит в увеличении и тот же тональный план (притом с сохранением порядка тональностей!), и рондообразную форму; из коротких четырехтактных тем создаются целые части произведения.

Сложен, но удивительно закономерен процесс тонального предвосхищения в Фантазии Шопена f-moll. Следующая за величавым маршеобразным «Прологом» беспокойно-импровизационная вступительная часть (такты 43—64), непрерывно модулируя, обрисовывает тональности f-moll, As-dur, c-moll, Es-dur, g-moll и снова Es-dur; прерванная фермой, она возобновляется уже в es-moll, Ges-dur, b-moll, Des-dur, f-moll. И оказывается, что «большое полотно» Фантазии в своих главных очертаниях подчиняется предсказанному здесь тональному плану, двигаясь по той же диатонической терцовой цепи¹. Первой части цепи (кончая Es-dur) соответствует экспозиция, второй части — разработка (es-moll, Ges-dur) и реприза (продолжение той же

цепи, начиная от b-moll)². Если вступительная часть быстро, одна за другой сменяющая тоники, могла произвести впечатление разноцветной ленты, мелькающей перед нами, то в основной части Фантазии лента, широко развернувшись, обнаружила богатство и разнообразие картин.

Методы предварения и резюмирования свидетельствуют о высокой степени единства, доступной музыкальному произведению. Возможность то развертывать, то сжимать гармонические явления говорит о большой гибкости этой стороны музыкального языка. Мы еще раз убедились (см. стр. 255) и том, что именно гармония способна демонстрировать свои средства и в очень малом масштабе и в широком.

¹ Данная терцовая цепь может быть названа диатонической, ибо каждые два ее соседних звена находятся в диатонических соотношениях.

² Выпадает из диатонического терцового плана H-dur центрального эпизода Lento. Исключение это, однако, лишь подтверждает правило: сам эпизод, переключая образное развитие в совершенно иную сферу, остается в стороне от главной линии, по которой развивается содержание Фантазии. Шопен подчеркнул это, намекнув на возможность непосредственного перехода от октав *ges* п е р е д эпизодом (такты 197—198) к аналогичным октавам п о с л е эпизода (такты 233—234).

<стр. 272>

В. Гармония как динамический фактор

Обратимся теперь к явлениям гармонии, наиболее непосредственно связанным с динамикой — устремленностью, напряжением и его ростом, чертами конфликтности. Напомним, прежде всего, о динамической природе самых основных понятий в области лада и гармонии.

Противопоставление неустойчивой и устойчивой сторон лада, различное по интенсивности тяготение первой во вторую и, наоборот, то резкое, то мягкое нарушение устойчивости, взаимодействие различных по степени напряжения неустойчивых функций, которые либо родственны, либо отрицают с большей или меньшей силой друг друга, — эти элементарные и вместе с тем основополагающие факты полны динамизма. Мы понимаем лад не как застывшую структуру, для определения которой достаточно первого звука или аккорда произведения. Лад — закономерность, основанная на становлении, внутреннем развитии; в нем происходят столкновения ладовых элементов, в этих борениях и противоречиях утверждается тоника или главная тональность.

Заметим, что динамика гармоний зависит не только от них самих (т. е. от их строения и соотношений между собой), но и от их положения в синтаксисе музыкальной мысли, в форме целого. В частности, она зависит от большей или меньшей частоты гармонических смен. Закономерное учащение смен представляет один из видов динамического сжатия и играет существенную роль в общем развитии. В главе VII мы узнаем, как учащение или замедление «гармонической пульсации» связывается с действием масштабно-тематических структур.

Роль гармонической пульсации очень неодинакова в различных стилях. Активная и, в общем, достаточно частая смена гармоний характеризует музыку примерно до середины XIX столетия. Усилившееся внимание к звучности гармонии как таковой, очень часто связанное с требованиями музыкальной живописи, привело к появлению длительно протянутых созвучий или к многократному повторению одной и той же смены гармонии (вступление к «Золоту Рейна», вступление «Ночь на горе Триглаве» из «Млады» Римского-Корсакова, изображение колокольного звона в русской музыке). Другая причина замедляющейся смены функций — постепенное усложнение аккордики; можно сказать, что темпы гармонических смен в общем обратно пропорциональны простоте гармоний. Обе указанные причины в большой мере сказываются в импрессионистской музыке Дебюсси и позднего Скрябина.

Еще более замедляется гармоническая пульсация в некоторых направлениях музыки 20—30-х годов нашего века. Ме-

<стр. 273>

лодико-тематическое развитие проходит нередко на фоне долго выдержанной сложной (реже — простой) гармонии.

Динамическая природа лада сказывается уже в самой простой и лаконичной формуле, сочетающей основные функции — в кадансе T—S—D—T. С точки зрения статической этот каданс есть лишь последование основных ступеней лада, открываемое и завершаемое тоникой. Точно так же было бы недостаточно характеризовать каданс как уравновешенную и замкнутую симметрию функций, ибо в нем происходят активные динамические процессы. Сперва тоника «ставится под сомнение» субдоминантой, поскольку отношение T к S подобно отношению D к T¹. Так возникает первый конфликт в кадансе. Следующий момент—появление доминанты — вдвойне значителен. Во-первых, доминанта, будучи по

акустическим отношениям неродственна субдоминанте, разрушает начавшую формироваться тональную сферу S; D решительно отрицает претензии S быть тональным центром. Благодаря вмешательству D первый конфликт снимается; но его место занял новый конфликт D и S, более сильный в сравнении с первым¹. Вторых, острое противоречие S и D предопределяет дальнейший путь развития, ведет каданс к тонике, снимающей это противоречие. Заключительное появление тоники, таким образом, обусловлено предшествующим развитием. Тоника возникает теперь на новой, высшей основе, как конечный и необходимый вывод из первоначального нарушения, вызванного субдоминантой, и последующего столкновения S и D. Тоника содержит в себе потенцию доминанты и стремление к субдоминанте; в тонике заключены связи с обеими неустойчивыми функциями.

Такова логика развития; из нее вытекает логика напряжения. Динамический профиль каданса связан с тем, что второй конфликт (S и D), как сказано, острее первого; потому напряжение растет от T через S к D и спадает лишь в последний момент. К тому же выводу мы придем, рассуждая иначе: от тонической устойчивости мы переходим к относительно слабой неустойчивости S, чье тяготение в T не может быть активным (поскольку существует и обратное тяго-

¹ Возможность тяготения T в S обосновывается теоретиками по-разному, но признается как существенный факт. О реальности его говорит хотя бы то, что в классической музыке начальная T часто превращается путем прибавления малой септимы в D к S (см., например, начало Пасторальной сонаты или 1-й симфонии Бетховена, начало главной темы квинтета Шумана); благодаря этому тяготение T в S значительно усиливается, становясь вполне «откровенным».

² Он более силен, так как соотношение S и D более далекое, чем соотношение T и S.

тение T в S); от S мы переходим к сильной, открытой, прямо тяготеющей неустойчивости D, содержащей вводный тон. Итак, динамический профиль каданса дает значительное преобладание росту напряжения перед

спадом: $\begin{matrix} T & S & D & T \\ \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \end{matrix}$

Целеустремленность

Борение функций в кадансе есть своего рода малый прообраз динамического тонального развития в музыкальном произведении¹. Одним из признаков динамического развития в более крупном плане является активная направленность к важному моменту произведения, **ц е л е у с т р е м л е н н о с т ь** движения. Очевидно, что достигнуть этого применением, главным образом, устойчиво консонирующих средств гармонии невозможно. Требуется, напротив, широкое использование неустойчивости, притом — в таких условиях, которые благоприятствуют интенсивности ее тяготения. Наиболее ясно это проявляется в частях подготовляющего характера, т. е. в предъиктах. Мы говорили о них на стр. 259 в иной связи. Сейчас коснемся их в других аспектах.

Функция приготовления — одна из важнейших в музыкальной форме. Без приготовлений не может быть должной связанности, недостижима логика развития, очень ограничиваются возможности нагнетаний во всякой более или менее крупной музыкальной форме. Поэтому приготовления существенны не для одного лишь какого-нибудь момента произведения (например, для репризы), но повсеместно, в силу чего предъикты могут образовываться перед всеми почти частями формы. Они ведут к началу основной части произведения (например, к началу сонатного allegro, первой части трехчастной формы, к вступлению голоса в вокальном произведении или солирующего инструмента), к последующей мысли (например, к побочной партии), к возвращению предыдущего (репризе), к завершению (заключительной партии, коде)². Разнообразие положений в форме, как мы видим, у

¹ С широким пониманием каданса как формулы гармонического развития не следует смешивать иное его толкование, универсальное по области применения, но узкое по формообразующему назначению, — выдвинутое Асафьевым понимание каданса как любой формулы, замыкающей и прекращающей музыкальное движение, развитие.

² Лишь в одном случае предъикты излишни — перед развивающими частями (серединами, разработками), и это легко понять: ведь предъикт готовит нечто определенное, тематически собранное. Разработка же или середина развивающего характера таковыми не являются.

<стр. 275>

предъиктов велико. О значительности предъикта как полноправной части классической формы свидетельствует и то, что- предъиктовые функции иногда возлагаются на самостоятельные, высоковыразительные темы (например, вводящая в, побочную партию Героической симфонии Бетховена тема

на доминантовом органном пункте B-dur или лирическая тема, предшествующая основной теме побочной партии в 5-й симфонии Чайковского); о том же говорит и кульминационное значение некоторых предъиктов, на которые падает главная тяжесть динамики и драматической экспрессии; таковы потрясающие кульминации обеих крайних частей 6-й симфонии Чайковского¹, под знаком доминантовости проходит и кульминация I части 5-й симфонии Шостаковича, как и у Чайковского становящаяся предъиктом к побочной партии репризы.

Устремленности предъиктов благоприятствует их большое протяжение. Таковы многие бетховенские предъикты. Уже упомянутая их постепенная концентрация вокруг D, а также мелодико-тематические и фактурные процессы развития более всего сказываются именно в таких больших, широко развернутых подготовлениях. Особенно ощущается широта и нагнетательность предъикта, если «икт», противостоящий ему (т. е. пункт, к которому ведет подготовка), короток или, по крайней мере, допускает обособление краткого начального момента (см., например, предъикт к репризам в крайних частях 21-й сонаты, в финале «Аппассионаты», вступление к вальсу As-dur op. 34 № 1 Шопена).

Гармоническую напряженность предъикта можно усугубить своеобразным способом, если подготовка ведется не в той тональности, в какой пройдет подготовляемая тема. Необычайное распространение получил со второй половины XVIII века тип предъикта, где подготовка мажора опирается на доминанту параллели, т. е. на неустойчивость ближайшей тональности. Подготовка мажорных тем на доминанте одноименного минора, как мы уже знаем, вполне обычна. Таким образом, предъикт на доминанте минорной параллели может рассматриваться как вариант тяготения «минор—мажор», осложненный косвенным тяготением подчиненной тональности в главную:

¹ В финале кульминационная зона начинается на органном пункте, а известным уже нам характерным басовым ходом IV—IV#—V переходит к трагичнейшему последнему проведению главной темы на органном пункте D. Если кульминация I части симфонии служила предъиктом к побочной партии репризы, то здесь образуется предъикт к коде-эпilogу.

<стр. 276>

271 *Adagio* Гайдн. 103-я симфония, I ч.

Allegro con spirito

272 *Grave* Глинка. „Арагонская хата“

Allegro

Такая подготовка сочетает тяготение с контрастом, и, как показывают примеры, ей часто сопутствует образно-тематический контраст.

Значительно реже можно встретить предъикты на доминантах иных родственных тональностей. Укажем среди них предъикт на доминанте к верхней медианте, представляющий как бы обращение только что описанного типа; так сделана подготовка репризы в I части скерцо из 3-й симфонии Бетховена (на D g-moll); при этом вступление репризы может приобрести характер прерванного оборота (см. предъикты к репризам в I части виолончельного концерта B-dur Боккерини и в финале 104-й симфонии Гайдна). Отметим, далее, предъикты, связанные с тональностями субдоминантовой стороны (например, второй предъикт в финале «Симфонических этюдов» Шумана, предъикт к репризе в I части 5-й симфонии Чайковского). Сравнительно

нередки в XIX веке

<стр. 277>

предъикты, которые «метят» в тональность полутонном выше искомой (прелюдии B-dur и As-dur Шопена, «Думка» Чайковского). Наконец, применялись и предъикты в тональностях отдаленных (Баллада F-dur Шопена, подготовка репризы первой темы на D as-moll, I часть сонатины Равеля, предъикт к fis-moll на D as-moll).

Возможность инотонального гармонического приготовления имеет важное художественное значение. Принцип предъиктовости охватывает две стороны: во-первых, создание чувства ожидания, устремления к тому, что должно наступить, и, во-вторых, указание на цель, к которой он направлен — указание тональное и часто тематическое (упомянутые на стр. 260 «предвестники»). Безусловно неотъемлемой, однако, является лишь первая из них: предъикт, устремляясь к некоей цели, не обязательно «намекает» на то, какова именно эта цель, не обязательно превосходитготавливаемую тональность и тему. Вот почему возможны предъикты на инотональных доминантах. Они вызваны к жизни желанием дать ощущение новизны, иногда даже — неожиданности «икта» или, что то же самое, нежеланием прежде времени дать представление о цели движения; эта последняя тенденция может приобрести характерно-романтический оттенок — нежелание раскрыть «тайну»готавливаемого, а как крайнее проявление — задача подчеркнуть противоречие между устремлением и действительно достигнутым. Так, в репризе сонаты Листа h-moll необычайно мощный и грозный предъикт ведет не к ожидаемому грандиозному проведению, а, наоборот, к ослабленному и смягченному звучанию побочной партии.

В современной музыке при большой гармонической сложности не всегда оказывается возможным сохранить целеустремленность приготовлений, поскольку тяготение очень сложных гармоний в тонику мало или вовсе не ощущается. Однако современная реалистическая музыка способна создавать и новые, оригинальные типы гармонических приготовлений, в местности — без участия столь обычной для предъиктов доминантовой функции. Так, большое вступление к финалу скрипичного концерта Хачатуряна основано на длительном обыгрывании тоники (звук d), как бы отталкивающей от себя хроматически повышающиеся неустойчивые трезвучия (от D-dur через Es-dur — E-dur—F-dur к Fis-dur), вслед за этим предъикт сочетает в мелодическом унисоне элементы основной тоники и доминанты от ее параллели (трезвучие Fis-dur) и лишь в самом конце переходит на доминанту основной тональности. Таким образом композитор настойчиво показывает слушателю основную устой, но вместе с тем помещает его в столь неустойчивый контекст, что создается

<стр. 278>

впечатление нагнетательного предъикта. Заметим вместе с тем, что оригинальные, свежие приготовления оказывается возможным создавать и не изгоняя доминантовую функцию. В разработке финала 2-й фортепианной сонаты Прокофьев на протяжении 60 тактов пронизывает разнообразные гармонические последования звуком *eis*, который подобно остирию вонзается в музыкальную ткань 15 раз. Звук этот — вводный тон главной тональности, и он словно говорит слушателю — «что бы там ни было — впереди d-moll!». Художественный прием этот поражает столь же смелостью, сколь прямолинейностью и упорством.

Устремленность, присущая предъиктам, связана с постепенным возрастанием гармонической напряженности, с нагнетанием неустойчивости. Существуют и другие формы нагнетания неустойчивости, также способствующие устремленности. Рассмотрим одну из них — о т о д в и г а н и е т о н и к и, к а к р а з р е ш е н и я. Заметим прежде всего, что и начальная тоника часто превращается в неустойчивую функцию подчиненной тональности, становится «службой своего слуги»; тем самым создается импульс для гармонического устремления. Превращение начальной Т в D->S нам уже известно (стр. 273). Существует, хотя встречается не столь часто, противоположное превращение начальной Т в S->D, также играющее динамическую роль (см. пример 182).

Отодвигание разрешающей тоники — прием давнего происхождения. Уже указывалось на большое значение тонального развития в музыке Баха и Д. Скарлатти. У Баха богатый модуляционный план подкрепляется длительным уклонением от разрешения в основной вид тоники главной тональности¹. В его двухчастных формах мы нередко замечаем стремление «отложить» появление тоники до возможно более далекого момента II части, иногда — до последней доли последнего такта. Отличающийся особой гармонической насыщенностью лирический, по существу, жанр сарабанды очень показателен в этом смысле (см., например, сарабанды из английской сюиты g-moll, французской сюиты d-moll). У Скарлатти интересно иное проявление гармонического нагнетания: в экспозициях некоторых его сонат тоника новой (т. е. доминантовой) тональности довольно долго избегается, побочная партия проходит в неустойчивых построениях, часто — в одноименном миноре, порою производит впечатление предъикта к заключительной партии, где только и наступает разрешение; поэтому вся экспозиция оказывается охваченной

¹ Отдельные «проходящие» появления Т, не подчеркнутые метром и ритмом или же данные как исходные, а не конечные аккорды построений, не меняют дела.

<стр. 279>

сквозным гармоническим развитием, вполне отвечающим активному динамизму скарлаттиевских сонат (см.,

например, сонаты №№ 38, 43 и 51 по изданию Музгиза).

Художественный смысл отодвигания тоники в более поздние эпохи имеет различные оттенки. Он служит выражению прямой динамической устремленности; так, в полонезе *cis-moll* Шопена главная тема, полная патетической экзальтации, достигает тоники лишь в самый последний момент; в главной партии сонаты Шумана *fis-moll* тоника (в основном виде) появляется только после большого нарастания. В других случаях устремленность выражена не так открыто. Она может быть «погашена» мягко-лирическим характером музыки, прорываясь наружу в какой-нибудь части (прелюд Скрыбина для левой руки ор. 9, где мечтательно вопрошающая экспрессия уступает в середине трехчастной формы прямой нагнетательности). Устремленность может быть завуалирована, когда композитор хочет создать атмосферу таинственности, фантастичности («*Nachtstück*» № 1 Шумана, где в первой теме не только тоника, но и сама основная тональность *C-dur* «замаскирована» под *d-moll* и отчасти *G-dur*, вполне обнаруживаясь только в последних двух тактах темы) или внести черты юмора («*Grillen*» того же автора, где *Des-dur*, споря с *b-moll*, окончательно утверждается лишь в конце первой темы). Нагнетание неустойчивости и связанное с ним избегание разрешений, как известно, составляют характернейшую черту вагнеровской гармонии. Об «отодвигании тоники» здесь уже не всегда можно говорить, ибо сплошное нанизывание неустойчивых функций на значительном протяжении представляет для Вагнера с а м о с т о я т е л ь н у ю задачу, которую не всегда можно связать с длительным устремлением к тонике ¹.

¹ В музыке, разумеется, существуют явления, противоположные нагнетанию неустойчивости. Это, с одной стороны, «нагнетание тоники», столь характерное для код, точнее — их заключительных частей (например, 29 тактов безраздельного звучания тоники в триумфальном заключении финала 5-й симфонии Бетховена). А с другой стороны, существует и «затухание неустойчивости», т. е. ее постепенное исчезновение, рассеивание без разрешения. В 1-м ноктюрне Шопена средняя часть (*Des-dur*) продолжена оригинальным дополнением, которое звучит на одной-единственной гармонии — *D₇* от звука *des* (такты 51—58 ноктюрна). Этот диссонирующий аккорд никуда не разрешается; отсутствие потребности в разрешении в значительной мере связано с акустическим эффектом 7-го обертона, как бы естественно рождающегося из глубокого баса *Des* (звук *ses* благодаря этому воспринимается как почти консонантный призыв). Неразрешенность аккорда возмещается совершенно необыкновенным способом: в последующих шести тактах появляется «эхо» предшествующей музыки — тот же тематический материал, но на сниженной звучности и с изъятием звука *ses*, т. е. на сплошной тонике. Это и есть затухание неустойчивости; его художественный смысл — истаивание, растворение, что в условиях данного жанра (ноктюрн) связывается с образами природы — ночной, неподвижной, затихающей. Намек на рассеяние неразрешаемой неустойчивости мы найдем в конце прелюдии *h-moll* Шопена (выразительная септима *a₁* в 5-м такте от конца). Эффекты затихающей неустойчивости довольно обычны у импрессионистов (например, окончания пьес Равеля «Печальные птицы», «Лодка среди океана», «Долина звонов»). Но, в общем, удельный вес приема «затуханий» мал, и в этом можно видеть еще одно подтверждение уже известного нам принципа преобладания активных процессов в музыке над пассивными.

<стр. 280>

Тип развития, описанный здесь, допускает аналогии с другими искусствами, которым доступно развитие действия, сюжета, мысли. Таковы литературные и сценические произведения с длительным и хорошо ощутимым для читателя, зрителя устремлением к драматической, даже катастрофической развязке, наступающей в самом конце¹.

Целеустремленное, направленное вперед — «поступательное» гармоническое развитие проявляет себя самым широким образом в построении некоторых тональных планов, где конечная тональность не совпадает с начальной. Прототипы такого развития в скромном масштабе мы уже видели на примерах обеих только что показанных шумановских тем. Но более важно то, что целые произведения (или вполне законченные части) задумывались подобным образом — в них нет единой главной тональности, а имеется «тональность как процесс». Это можно сказать о ряде произведений Шопена, где основная тональность должна быть обозначена как движение от одного центра к другому: Фантазия *f-moll*→*As-dur*, Баллада *F-dur*→*a-moll*, скерцо *b-moll*→*Des-dur*, мазурка ор. 30 № 2 *h-moll*→*fis-moll*.

В некоторых случаях, особенно при смене лада, перенос тонального центра отчетливо связывается с развитием содер-

¹ К ним относятся некоторые шекспировские трагедии, особенно — «Гамлет» и «Отелло». В области романа назовем прежде всего «Идиот» Достоевского, где длительные, сложные и

напряженные перипетии приводят к драматическому исходу непосредственно перед «заключением» последней части романа. Таковы, далее, последние главы романа Хемингуэя «Прощай, оружие» (ход событий, завершающихся смертью Кэтрин). В советской литературе укажем роман Мате Залка «Добердо», посвященный трагическому и неотвратимо надвигающемуся эпизоду первой мировой войны. Замечательный образец поэтического произведения, основанного на непрерывном нагнетании, представляет стихотворение Виктора Гюго «О, кто бы ни был ты» в вольном переводе Аполлона Григорьева. Оно построено как система условных предложений; шесть раз начинаются они словами «Но если...», после чего следует описание ситуаций и чувств страстно влюбленного человека, не испытанных лирическим героем стихотворения, — и все предложения неизменно останавливаются на пороге вывода, недоводимые до него; лишь последняя строка — «Ты не любил еще, ты страсти не постиг» — дает вывод, подобно тонике после длительной неустойчивости. Другой пример — песня шута из III акта «Короля Лира».

<стр. 281>

жания. Это совершенно очевидно в балладе с ее контрастом пасторального и бурно-драматического образов, достаточно ясно — в скерцо с переходом от приглушенно-таинственной и остро-взрывчатой первой темы (b-moll) к широкой страстной кантилене второй темы (Des-dur).

Замечательна по сложности и глубине развития прелюдия Шопена a-moll¹. Она движется от минорной доминанты (e-moll) по диатонической терцовой цепи e—G—h—D, задевает весьма отдаленный cis-moll и лишь после перелома в развитии обретает основную тональность. Необычность, затрудненность тонального развития, несомненно, связаны с S образа, его интеллектуально-психологической углубленностью.

Другой выдающийся, полный оригинальности образец «лада в развитии» — «Марш Черномора». Его исходная тональность — гармонический E-dur (лишь с намеком на C-dur). Процессу развития E-dur→C-dur придает особенную связность своего рода посредник — тональность a-moll, очень близкая к E-dur и C-dur². Оба основных тональных центра солидно обоснованы тональностями-«отпрысками»: C-dur'ом порождена тональность трио

¹ Прелюдия a-moll, темы «Grillen» и «Nachtstück» поучительны для практики анализа: они показывают, что не всегда можно спешить с установлением тональности пьесы или данной части, опираясь лишь на самое начало музыки. Нужно видеть «лад в развитии», в динамике его становления; нужно не смешивать тональные признаки, рисующие только начальный или частный момент развития, с основной тональностью. Необходимость учитывать «лад в развитии» иногда вытекает и из противоположной предпосылки: основная тональность накладывает свою печать на первый момент тонального развития данной отдельной темы; это дважды сказалось в концерте b-moll Чайковского — в b-moll'ных подходах к Des-dur'ной теме интродукции и As-dur'ной теме побочной партии.

² Потенциальное тяготение тоники мажора в свою субдоминанту значительно сильнее ощущается в гармоническом мажоре, так как движение голоса вверх на полутон подкреплено таким же движением в другом голосе:



Кроме того, гармонический мажор — более редкий лад, чем гармонический минор, а поэтому из двух аккордов — C-dur и f-moll — легче воспринять как тонику f-moll. К тому же автентический оборот, как правило, яснее указывает тонику, чем плагальный. Такова совокупность причин, по которым гармонический мажор легко подчиняется своей минорной S; этот эффект Глинка применил в той же опере (вступление к IV действию), где неустойчивое колебание G-dur гармонический — c-moll создает впечатление тревожного ожидания. Все это сказано, чтобы разъяснить, насколько органично вливается a-moll'ный элемент в гармонический E-dur и как трудно в некоторых моментах предпочесть одну тональность другой.

<стр. 282>

F-dur¹ (подготовленная отклонениями в том же направлении), E-dur'у зато подчинены тональности середины e-moll и cis-moll. Хроматическое терцовое отношение E-dur—C-dur более отдаленно и смело, чем в шопеновских образцах; острота тональных отношений усилена и тем, что тональности, родственные «одной

стороне», не столь близки другой (cis-moll— для C-dur, F-dur и d-moll — для E-dur). Интонационная заостренность начальной фразы, необычное истолкование классического контраста двух элементов — мощного унисона и тихих аккордов — все это усугубляет ладогармоническую оригинальность марша и как нельзя лучше соответствует его фантастической экзотике.

По принципу «тональности как процесса» построена и интродукция «Пиковой дамы». Движение h-moll→e-moll→D-dur служит прямым отражением образного развития от темы печально-повествовательной к двум взаимно противоположным сферам — злого рока и очищающей любви. Функциональный смысл движения — плагальное нарастание (VI— II—I), ведущее к торжеству мажора. Перевес D-dur, как итоговой тональности, доказывается как наибольшей его длительностью, так и его связью с тональностью начала оперы.

Однако логика интродукции более сложна. Понимая тональное развитие в его устремленности к D-dur, мы становимся на «центростремительную» точку зрения. Возможна вместе с тем и обратная, «центробежная» трактовка, в пользу которой говорят обрамленность 1-й картины h-moll'ем, а также доминантовое, т. е. внутренне неустойчивое, изложение D-dur как предъикта к 1-й картине. При такой трактовке интродукция допускает сравнение с сонатной экспозицией типичного для Чайковского характера: сумрачная, минорная главная партия, просветленная, полная экзальтации побочная. Слушая интродукцию, мы сперва воспринимаем h-moll как исходную тонику; но в процессе развития интродукции он переосмысливается и воспринимается как тональность, подчиняемая D-dur'у. Таким образом, первоначальная «центробежная» трактовка перерастает в «центростремительную».

Сдвиги тональных центров не чужды произведениям советских композиторов. Так, в эпизоде «Джюльетта-девочка» (сюита из балета Прокофьева) основная тональность C-dur как будто неожиданно покидается в той именно части, где принято утверждать устойчивость, — в коде; тональный план коды — e-moll, f-moll, H-dur. Такое окончание тональностью

¹ Аналогичный случай — в скерцо Шопена, где трио A-dur дано как S VI  к о н е ч н о й тональности Des-dur. Эти примеры показательны, они говорят о преобладающей роли и т о г о в ы х , а не начальных центров, что вполне естественно для «тональности как процесса» в поступательном ее развитии.

<стр. 283>

вводного тона для C-dur, и притом с тритонным сопоставлением $f-H$, как бы вырастающим из неустойчивой сферы C-dur, — сугубо незавершенно, звучит неопределенно, беспокойно-вопрошающе. Легко истолковать это как намек на будущее, предвидение судьбы; недаром тема коды — отражение наиболее значительного, психологически глубокого эпизода, далекого от скерцозности. Выбор тональностей коды объясним не только их крайней неустойчивостью с точки зрения C-dur, но и некоторой подготовленностью: тритонное сопоставление F-dur — H-dur прозвучало в конце первого эпизода (3 такта до 52 в балете), а тональность E-dur завершила тот самый грустно-лирический эпизод, отражением которого и стала кода.

В финале сюиты Шехтера «Туркмения» главная тема проходит впервые в G-dur, а в последнем, кульминационном проведении — в C-dur. Таким образом, движение направлено от D к T, причем образное развитие носит ярко восходящий характер.

Рост напряжения

Выше шла речь о таких средствах гармонической динамики, где на первом плане был процесс развития, направленного к цели. Элемент устремления всегда в большей или меньшей мере присущ динамике, но существуют и такие средства, где обращает на себя внимание самый рост напряженности.

Этот рост напряжения можно наблюдать как в пределах одной тональности, так и при модуляциях; им, конечно, охватывается большое число гармонических явлений, из коих мы остановимся лишь на очень немногих.

Любое изменение, связанное с повышением интенсивности, выступает особенно наглядно, когда мы можем легко сравнить его с первоначальным видом. В свою очередь, это сравнение наиболее рельефно, если изменение какого-либо момента сделано на фоне неизменности всего предшествующего или последующего¹. С таким случаем мы встречаемся, когда при повторении какой-либо темы композитор частично усиливает гармонические средства. Усилено может быть начало, тогда как продолжение в основном сохранено в прежнем виде (Глинка. «Ночной зефир», средняя часть, такт 5 в сравнении с тактом 1; начала реприз в «Похоронном марше»

¹ С тем же явлением мы встречаемся в мелодии, где превышение кульминации или

отталкивание от опорного звука ярко воспринимается потому, что происходит на фоне неизменности.

<стр. 284>

Мендельсона и в главной партии сонаты h-moll Листа). В других случаях (и это более характерно) усиливается продолжение— создается гармонически более напряженная кульминация («Алла турса» Моцарта, такт 4 репризы в главной теме; «Симфонические этюды» Шумана, гармонизация звука a_2 за 3 такта до окончания темы) или более интенсивное отклонение в третьей четверти (Шопен. Прелюдия gis-moll, кода; Лист. 13-я рапсодия, такты 22—35 от конца).

Некоторые из примеров показывают, что усиление гармонических средств способствует динамизации реприз.

Как же изменяется гармония при усиленных повторениях? Происходит замена отдельных функций, повышающая напряженность; на место тоники становится неустойчивая функция D→S («Ночной зефир»), DD («Алла турса»; Лист — Паганини. Этюд a-moll, 3-я вариация), D к параллели («Похоронный марш» Мендельсона), II низкая — прелюдия gis-moll Шопена. В связи с этим иногда возникают отклонения там, где их не было. Отклонения, уже имевшиеся, усиливаются— IV ступень заменяется II (рапсодия Листа).

Усиливаются и отдельные неустойчивые гармонии (соната Листа: III $\flat$ мажорная ступень взамен VII₇). Происходит общее учащение смен гармонии, и в связи с ним дается новое, более напряженное толкование данного участка темы («Похоронный марш» Мендельсона):



<стр. 285>



<стр. 286>

Шуман. Симфонические этюды, тема

277 Andante
т.т. 1-2 т.т. 5-6 т.т. 13-14

Шопен. Прелюдия *gis-moll*.

278 [Presto] 1-й раз

2-й раз
poco ritenuto

<стр. 287>

Лист. Соната *h-moll*

279 [Allegro energico] Начальное проведение

Репризаное проведение

Встречается и функционально-усиленное толкование неизменно звучащего аккорда на основе его энгармонического переключения. Особенно характерно в этом плане переосмысление аккорда $DDVII_{65} (b_3)$, который превращается в $D_7 \rightarrow II$ и вызывает краткое, но впечатляющее отклонение в тональность $II \flat$. Яркий его эффект связан с переменной направления некоторых тяготений на противоположное; голосоведение «вовне» переключается «во внутрь», что при хроматическом движении всегда означает сильный сдвиг:

280

Чарующее впечатление производит такой оборот в заключительной партии финала сонаты *fis-moll* Шумана; выразительность аккорда DD хорошо выявлена его гармонической фигурацией в мелодии, и, когда начинается точное повторение мотива, слушатель готов снова воспринять ту же гармонию, но подвергается

пленительному «слуховому обману», вносящему нечто лирическое и мягкое. В жанровых условиях
 <стр. 287>
 танца — экосеза — применил такой же оборот Шуберт (ор. 18 №7)¹:



Если аккорд DDVII₆₅ ($\flat_3$) разрешился не в Т, а в трезвучие D, то сдвиг оказывается еще сильнее из-за тритонного отношения между DV и SII $\flat$ и более полного переключения тяготений:



Такой вид переключения мы находим в финале 30-й сонаты Бетховена (4-я и 5-я вариация, такты 7—8):

¹ Переосмысление может быть и обратным: D₇ превращается в DD тональности, лежащей полутонном ниже основной. Таков знаменитый подход к. побочной партии в «Ромео и Джульетте» Чайковского, где вместо ожидаемого и нормативного параллельного мажора D-dur появляется Des-dur. Обычный предъикт на D₇ становится менее обычным, а подготовка побочной партии — менее прямой. Но та непосредственность тональной подготовки, которой «не хватает» предъикту, чудесным образом возмещена самой звучностью — аккорд трех валторн на грани среднего и низкого регистров в тесном расположении, долго длящийся и повторяемый, создает звучание бархатистое, мягкое и густое, естественнее ассоциирующееся с обликом тональности Des-dur, чем D-dur; тональная подготовка ведется фоническими средствами. Случай этот очень показателен в смысле взаимодействия элементов и их «взаимозаменяемости».

Можно ли в данном случае говорить о функционально-усиленном толковании аккорда? Можно, так как и здесь происходит сильное переключение тяготений ожидаемых на действительные. Но главный эффект в «Ромео» заключен все же не в динамике, а в эмоционально-колористической области.



Гармонически усиленное повторение происходило в пределах одной тональности. Теперь покажем образец наращивания гармонической динамики, связанный с модуляцией. Как известно, при модуляции происходит изменение функции аккорда. То же можно сказать о промежуточной тональности с ее различным значением для исходной и конечной тональностей. При этом возможна не только смена одной функции на другую (скажем, S на D), но и изменение оттенка, а с ним — степени напряженности внутри одной функции. Судить об этом можно двояко: во-первых, оценивая роль промежуточной тональности с точки зрения обеих тональностей крайних и, во-вторых, оценивая весь модуляционный процесс с точки зрения его результата, т. е. конечной тональности. Рассматривая с таких позиций значительные модуляции, особенно сонатные модуляции от главной партии к побочной, мы увидим, что среди них немалое место занимает определенный динамически восходящий тип: модуляция с усилением функции. Это усиление обычно делается в области субдоминанты. С одной стороны, преимущество S заключается в большем богатстве оттенков, градаций, доступных этой функции, по сравнению с D; с другой стороны, если сонатная связующая партия дает субдоминантовое нарастание, то в конце ее естественно вводится доминантовый предъикт к побочной партии, как последняя и самая сильная ступень нарастания. Каковы же конкретные способы модуляции с усилением функций?

В музыке венских классиков модуляция из мажора в тональность D сплошь да рядом делается через тональность минорной параллели. Чем объяснить пристрастие к такому пути достижения побочной партии? Отчасти тем, что введение минора между двумя мажорами — T и D — освежает мажорную выразительность побочной партии. Но основная причина — функциональное нарастание, очевидное с обеих точек зрения. Картина такова: при модуляции из C-dur в G-dur через a-moll этот последний является VI ступенью для C-dur — слабой S и II ступенью для G-dur — сильной S. Общий модуляционный процесс с точки зрения G-dur как ито-

<стр. 289>

говой тональности выглядит так: C-dur — SIV, a-moll — SII, т. е. логика сходна. Схематически:

$$\text{a) } \underline{\underline{\text{VI} \rightarrow \text{II}}} \quad \text{б) } \underline{\underline{\text{IV} \rightarrow \text{II} \rightarrow (\text{V}) \rightarrow \text{I}}}$$

(предъикт)

Описанный тип модуляции не ограничен ни стилем венских классиков, ни сонатной формой. Приведем несколько примеров этой модуляции:

Моцарт. Соната для ф-п.
284 [Allegro assai]



Бетховен. 7-я соната, I ч.
285 [Presto]



<стр. 290>



Бетховен. 3-я симфония, I ч.
286 [Allegro con brio]



Бетховен. 6-я симфония, I ч.

287 Allegro ma non troppo

<стр. 291>

Чайковский. 6-я симфония, II ч.

288 Allegro con grazia

Модуляция через параллель, будучи самой распространенной, однако, не единственная в данной области; покажем некоторые иные ее виды. Модуляция в D с усилением функции образуется и через посредство одноименного минора¹ (C-dur — c-moll — G-dur), где общая схема такова:

$$\underline{\text{IV} \rightarrow \text{IV}_{\text{мин.}} \rightarrow (\text{V}) \rightarrow \text{I}}$$

2

Бетховен. 18-я соната, финал

289 [Presto con fuoco]

¹ В примере 290 за одноименным минором a-moll следует e-moll — обычный минорный предъикт к мажорной теме.

² Минорная S, другими словами, S гармонического мажора должна расцениваться по сравнению с S натурального мажора как градация более напряженная. Об этом говорит, в

частности, полутоновость ее тяготений.

<стр. 292>



Бетховен. 2-я симфония, II ч.



Обыкновенная модуляция минорных произведений, направленная в мажорную параллель, также может делаться с усилением функции. Для этого избирается тональность SIV. Здесь схема нарастания динамики такова: а) IV→II, б) VI→II→(V) →I. Она родственна основной мажорной модуляции, ибо промежуточная тональность и там и здесь превращается во II ступень; она лежит секундой выше основной тональности, что позволяет иногда создавать секвенции II—I¹.

¹ Аналогичным путем может быть сделана модуляция с усилением функции из мажора в тональность III низкой ступени (см. 6-ю сонату Бетховена, I часть, переход от ложной репризы D-dur к репризе истинной: F-dur через g-moll — IV минорная → II).

<стр. 293>





Шопен. Соната b-молл, I 4.
[Doppio movimento $\text{♩} = 108-116$]



В крупном плане так построено уже известное нам функциональное нарастание в интродукции «Пиковой дамы». Особый интерес придает ему то, что промежуточная тональность e-молл мощно выделена самостоятельной, врезающейся в память темой. Еще важнее принципиальное значение этого образца: он указывает на связь между двумя типами восходящей тональной динамики — функциональным нарастанием при модуляции и целеустремленным тональным развитием большого масштаба.

Другой вариант модуляции в параллельный мажор пристаёт к тональности VI ступени, переосмысливаемой в IV ступень. Так поступил Чайковский в финале концерта b-молл, введя мощное tutti в Ges-dur на пути к побочной теме Des-dur (предъикт здесь сделан известным нам методом — на доминанте от параллели: общая схема с учетом предъикта: VI→IV→III мажорная→I).

Усиление функции возможно и при большем числе модулирующих звеньев, в частности — при образовании столь ха-

<стр. 294>

рактерных для Бетховена диатонических терцовых цепей с возрастанием субдоминантовости. Они применяются и в связующих партиях, и в эпизодах, и в разработках. В связующей партии 5-й сонаты после главной тональности c-молл следует секвентная цепь As-dur — f-молл — Des-dur и доминантовый предъикт к побочной партии Es-dur; образуется последовательное и значительное функциональное crescendo

VI→IV→II→VII^b(SS)→V→I¹. Легко убедиться, что каждая из субдоминант c-молл усиливает свое значение в Es-dur. В спокойствии и тишине, скрывающими внутреннюю напряженность, проходит аналогичное нарастание в разработке 31-й сонаты (f-молл — Des-dur — b-молл — As-dur). Наоборот, не только не сокрыто, но всячески подчеркнуто героико-фанфарной мелодией и блестящей звучностью нарастание B-dur — g-молл — Es-dur — доминантовый предъикт в связующей партии сонаты h-молл Листа². То, что для Бетховена связывалось в большой мере с внутренней углубленностью роста, не всегда искавшей выхода «вовне», то для листовского романтически-необузданного пафоса прямо связывается с самим характером звучания³.

Во всех последних образцах каждое следующее звено модуляции все более контрастирует итоговой тонике и как бы отдаляется от тоники, в которую тяготеет. Еще один «лишний» шаг — и тональность станет неродственной, как Des-dur в 5-й сонате. Можно поэтому представить себе дальнейшее развитие этого принципа: движение во все более отдаленные от цели тональности — с крутым переломом, быстро приводящим к тонике. Таково тональное развитие в I части 6-й симфонии Чайковского, ведущее к побочной партии. В отличие от предыдущих наших примеров здесь разворачивается длинный в о с х о д я щ и й терцово-диатонический ряд h—D—fis—A—eis—E—gis—H—dis, все дальше и дальше уводящий от искомой тональности D-dur, и в точке очень большого

¹ В этом субдоминантовом нарастании Бетховен не останавливается, как в других случаях, на II ступени, но делает еще один шаг и достигает двойной субдоминанты — Des-dur. Это можно связать с минорным (как это обычно) оттенком в начале последующего предъикта, который

может быть услышан как es-moll.

² Его формула (с учетом главной тональности h-moll):

$$\begin{array}{ccccccc} \text{VI} & \rightarrow & \text{VI}^{\flat} & \rightarrow & \text{IV мин} & \rightarrow & \text{II}^{\flat} & \rightarrow & \text{V} & \rightarrow & \text{T} \\ \text{h-moll} & \rightarrow & \text{B-dur} & \rightarrow & \text{g-moll} & \rightarrow & \text{Es-dur} & \rightarrow & \text{d-moll} & \rightarrow & \text{D-dur} \end{array}$$

³ Широчайшие возможности диатонического терцового ряда (он замыкается лишь на 25-м звене!) осознал поздний Бетховен; в сугубо импровизационном вступлении к финальной фуге 29-й сонаты он нанизывает 18 звеньев, а в начальном разделе разработки из скерцо 9-й симфонии — 19 звеньев. Но здесь уже не приходится говорить о модуляции с усилением функции — теперь Бетховен трактует длительную незамкнутость терцового ряда как поле для свободно-неустойчивых блужданий, исканий.

<стр. 295>

удаления — dis-moll, которая отмечена кульминацией, прорывом мотива главной партии, происходит резкий перелом: до сих пор движение неуклонно шло в сторону дизезов, а теперь двумя краткими, но остро очерченными малотерцовыми сдвигами *dis — fis — a* быстро ринулось в обратную сторону, придя к минорной D от тональности побочной партии, перерастая в предъиктовую часть ¹. Конечно, такой путь модуляции сложнее, чем простое функциональное нарастание, он отвечает грандиозному симфоническому размаху всего произведения. Но самый принцип связанного и постепенного роста динамики при модуляции роднит эти различные процессы.

Черты конфликтности

Явления ладогармонической динамик» приобретают наибольшую остроту тогда, когда носят характер конфликтности, когда выражены разного рода столкновениями. На них мы в заключение и остановимся. Рассмотрим два случая — в первом из них элемент столкновения вылился в логически откристаллизованную, внутренне законченную форму.

Допустим, что сопоставляются две более или менее отдаленные тональности. Перейти от одной из них к другой можно через третью тональность, близкую обеим (или через ряд тональностей, если неродственность велика). Образуется то, что мы называем «модуляционным планом»; черты взаимной противоречивости между начальной и конечной тональностью при этом сглаживаются.

Но возможен и иной путь — путь прямого, без «посредником» сопоставления неродственных тональностей. В противоположность «модуляционному плану» черты взаимной противоречивости при этом не смягчаются, а обнажаются. Если в обычном кадансе происходит столкновение простых функции, то здесь имеет место столкновение функций высшего порядка, т. е. тональностей.

Каковы же последствия этого столкновения? Они не всегда сказываются очевидно или немедленно. Так, столкновение далеких тональностей в разработке может лишь постепенно подводить к репризе: насыщение той или другой части произведения тональностями, чуждыми главной и друг другу, влияет нередко на общее впечатление напряженности, резкости, сумрачности и может довольно непосредственно ассоциироваться с образной стороной музыки.

¹ Отголоском этой большой диатонической цепи является терцовый восходящий ход в первом проведении главной темы финала *h—D—fis—A—cis*; доходит лишь до пятого звена, и эта краткость отвечает гораздо меньшему размаху нарастаний в финале.

<стр. 296>

Последствия столкновения могут, однако, появиться и безотлагательно — в виде тональностивывода, в лоне которой неродственные тональности находят свое простое функциональное место: тональность, которая при постепенном модулировании была бы посредником, здесь становится итогом.

Такая тональность является объединяющей для двух или нескольких предыдущих, тоники которых оказываются функциями данной тональности. Понятие объединяющей тональности было введено С. И. Танеевым. Оно трактовалось им широко: объединяющая тональность не только могла появиться после взаимно неродственных тональностей, но и могла занимать любое положение в данной части произведения — могла предшествовать им, находиться между ними. Так, в разработке 5-й сонаты Бетховена тональный план таков: C-dur, f-moll, b-moll, Des-dur, b-moll, f-moll, c-moll; объединяющая тональность f-moll дана дважды вскоре после начала и незадолго до конца разработки (это связано с симметрией тонального плана).

Более того — объединяющей тональностью Танеев считал ту, которая родственна всем другим — даже в том случае, если она реально не появляется. Тот же упомянутый случай, в котором объединяющая

тональность как бы разрешает конфликт предшествующих ей, был подробно исследован Б. Л. Яворским и назван им «ладотональное сопоставление с результатом»¹. Оно существует в музыке, по крайней мере, с XVIII века. Наиболее обычный и простой его вид основан на сопоставлении двух мажорных (реже минорных) тоналностей в отношении большой (секунды. Не находясь в ближайшем родстве, они вызывают после себя третью тональность, родственную им обеим, — по типу F-dur — G-dur — C-dur. Можно сказать, что это — своего рода каданс, где противоречие S и D возведено до тонального столкновения. Вместе с тем здесь возникает законченная масштабно-тематическая структура суммирования со всеми ее характерными признаками: тематический материал сопоставляемых тоналностей обычно сходен и, благодаря модуляции, секвенцен, «результат» же по длительности большей частью равен сопоставлению, уравнивает его

F-dur — G-dur — C-dur
(например, 4 т. 4 т. 8 т.). Если движение идет от S к D, то секвенция оказывается восходящей и большей частью придает музыке харак-

¹ Яворский относил принцип «сопоставления с результатом» не только к тональным, но и тематическим, масштабным, ритмическим соотношениям. В то же время он несколько схематизировал ладотональное сопоставление, слишком жестко регламентировав «результат», преувеличив обусловленность «результата» гармоническим и метроритмическим содержанием «сопоставления». Тем не менее самый принцип сохраняет и теоретический интерес и практическое значение.

<стр. 297>

тер активного нарастания, тем более, чем третье звено, т. е. «результат», вступает в этом случае скачком на кварту вверх после второго (Т после D) и содержит яркую кульминацию — блестящую, или страстную, или драматическую. Нагнетание может быть и лаконичным по масштабу, но бурным (как в примере 613), и более широким (как в примере 293), а еще более — в Des-dur'ной теме скерцо Шопена b-moll; оно может достигнуть и симфонического размаха (см. предъикт к репризе в I части 3-й симфонии Римского-Корсакова, 34 такта до репризы)¹. С особенной силой проявляются нагнетательные черты, если они становятся «сквозными» для произведения; так поступил Глинка в «Песне Маргариты», где данная структура проведена через все три части и ассоциируется со все возрастающей взволнованностью музыки:

Шопен. Вальс, ор. 34 № 1

293 [Vivace]

¹ Укажем на еще более крупные сопоставления типа S—D—T. Одно из них, частично упоминавшееся (стр. 275, сноска), встречается в финале 6-й симфонии Чайковского и самым рельефным образом вырисовывается благодаря трем органичным пунктам — на E (кульминация), на Fis (последнее, сильнейшее проведение главной темы) и на H (кода). Другое сопоставление — в репризе и коде увертюры к «Царской невесте»: главная и побочная партии даны вопреки традиции реприз во взаимно-конфликтных тоналностях g-moll и A-dur, чем как нельзя более подчеркнут возросший драматизм и антагонистичность мира вражды, зла и мира чистоты, добра; разрешающая тональность D-dur дана лишь в коде.

Подобного рода сопоставления больших масштабов играют двоякую роль: способствуя

мощному развертыванию динамики, они в то же время способствуют целостности музыкального произведения.

<стр. 298>

Глинка., „Песнь Маргариты“

294 [Andante. Semplice con molto anima]

а) e-moll

По-тух, по-блэк мой бед-ный ум, нет яс-ных
f1s-moll G-dur

чувств, нет свет-лых дум. Тяж-ка пе-чаль
h-moll

и грус-тен свет, ни сна, ни по-ко-я мне,
бед-ной, нет, ни сна, ни по-ко-я мне, бед-ной, нет.
Es-dur

б) *con passione*

Е-го-у-лыб-ка, и жар-страстей,
F-dur

нестан-вы-со-кий, и блеск о-чей... И
B-dur

слад-ки-е ре-чи, как го-вор-струй, во-
-сторг объ-я-тий и по-це-луй.
e-moll-dur

в) за-чем не мо-гу, я за ним ле-теть, лю-бить и
f1s-moll-dur

мле-ть и в по-це-лу-е с ним у-ме-реть?
h-moll (далее-dur)

rosso a rosso cresce. e agitato

За-чем не мо-гу, я за ним ле-теть, лю-бить и мле-ть
a r1assato

и в по-це-лу-е, и в по-це-лу-е с ним у-ме-реть!

<стр. 299>

Если движение идет от D к S и секвенция оказывается нисходящей, то характер развития чаще сдержан, умерен по динамике (см. финал 27-й сонаты Бетховена, такты 9—24, вальс Шопена ор. 70 № 3, такты 17—32); однако большая динамика тонального развития и здесь способна брать верх над мелодическим

нисхождением (Польский из «Ивана Сусанина», такты 13—23).

Не столь часто применяются другие типы сопоставления с результатом. Используются иные секундовые соотношения — между II и III ступенями (типа e-moll — d-moll — C-dur, см. пример 295), между V и VI ступенями (типа G-dur — As-dur — C-dur либо F-dur — E-dur — a-moll) или между VI и VII ступенями минора (типа G-dur — F-dur — a-moll).

Встречаются и отношения не секундовые (пример 296), а Шопен дополняет обычный тип V—IV—I третьей тональностью сопоставления, более свежей — VI^b ступенью («Пролог» Фантазии f-moll, такты 21—28) или III мажорной (мазурка op. 63 № 1, такты 17—32):

295 **Tempo di Valze** Лист. Вальс-экспромт.

<стр. 300>

Аренский. „Песнь рыбки“ (схематически)

Allegretto

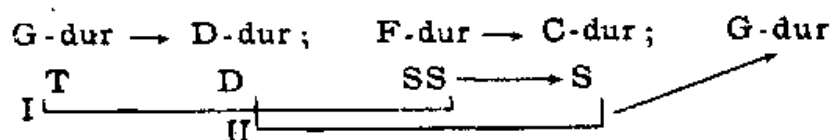
296 О, ми - лый мой, о, ми - лый



<стр. 301>



Более сложное и глубокое по внутренней конфликтности сопоставление с результатом применял в главных партиях сонат Бетховен. Оно появляется в 16-й сонате, пока без особенной значительности в музыке, затем подымается на большую художественную высоту в 21-й сонате и возвышается до драматизма в «Аппассионате». Суть дела состоит в том, что тональные столкновения возникают дважды — как между начальными, так и между конечными моментами сопоставленных построений. Происходит это потому, что внутри каждого из этих построений есть своя собственная модуляция. Первое построение начинается Т главной тональности; обстоятельно показанная, она вскоре уходит в D, более ил» менее закрепляемую в качестве местной Т. Второе построение секвенцируется на секунду вниз (16-я и 21-я сонаты) или вверх (23-я соната), аналогичным путем приводя к S. Образуются две коллизии, вступающие во взаимодействие. Покажем это на примере 16-й сонаты (наиболее простом из трех):



Первая коллизия — начальные моменты секвенции G-dur и F-dur (Т и SS)—ведет в S — C-dur. Но C-dur, как конечный момент, вступает в коллизию с предшествующим тематически тождественным ему конечным моментом — D-dur. Если первая коллизия привела к S, то вторая, где столкнулись S и D, ведет к Т, к G-dur, который немедля и появляется. Таким образом, здесь налицо два перекрещивающихся сопоставления, первое из коих стремится уйти от тоники, отрицать ее, тогда как второе взаимным отрицанием неустойчивых функций восстанавливает тонику, укрепляет ее. Важно отметить принципиальное различие между тоникой основной тональности в начале и в итоге. Тоника как первый момент лишь «постулировалась», «провозглашалась» как тезис, не подкреплялась подчиненными функциями и потому легко уступала свое место доминанте. Тоника же итоговая достигнута

<стр. 302>

в борьбе функций, «завоевана» и потому гораздо прочнее, убедительнее. Весь процесс носит ясный отпечаток диалектического мышления, поскольку начальный тезис преодолевается, а затем восстанавливается на высшей ступени как своего рода «отрицание отрицания».

Схему процесса можно представить, обозначив в верхней горизонтали первое построение секвенции, а в нижней горизонтали — второе построение; пунктирные стрелки указывают направление модуляции внутри звеньев секвенции, а сплошные — возникновение коллизий и их разрешение:

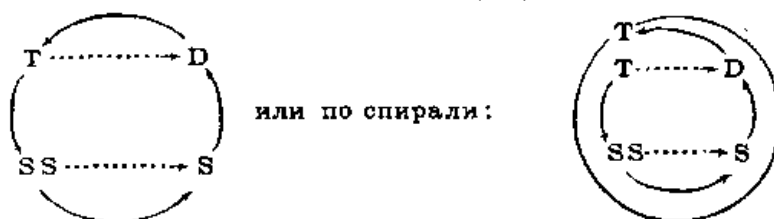
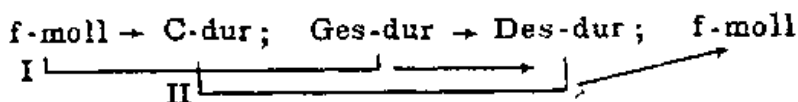


Схема эта показывает непрерывность, внутреннюю связность процесса.

В сонате ор. 53 развитие несколько осложнено появлением минорной S (f-moll) после мажорной и, главное, заменой мажорной тоники одноименной минорной (c-moll), что, однако, не колеблет принципа. Более серьезные отличия в «Аппассионате», где Бетховен дал иной, минорный вариант структуры. Место SS здесь заняла II^b (Ges-dur), и тональный план таков:



Тональные отношения здесь отличаются наибольшей остротой и разнообразием. C-dur и Ges-dur, непосредственно соприкасающиеся, находятся в тритонном отношении; мало-секундовое отношение C-dur — Des-dur также острее, чем отношение большой секунды; коллизии f-moll — Ges-dur и C-dur — Des-dur, в отличие от 16-й и 21-й сонат, не тождественны; функциональная роль Ges-dur не однозначна — будучи II^b f-moll, он переосмысливается в S Des-dur, т. е. становится SS. Все это отвечает общему богатству музыки.

Сколько ни различны три главные партии, но у них есть общая черта — активность, насыщенность движением; потому и применил в них Бетховен сложно-динамичную тональную структуру.

Вспоминая явления ладовой динамики, рассмотренные в данной главе, мы обнаружим целый ряд аналогий. Шла речь о кадансе как борении функций, где в столкновениях

<стр. 303>

утверждается тоника — то же, в увеличении, видим мы здесь. Однако при сопоставлении с результатом (типа S—D—T) отсутствует начальная тоника каданса, а это как раз создает почву для других аналогий: здесь ярко выражены устремленность к некоему итогу, нагнетание неустойчивости с отодвиганием тоники, и, наконец, постепенное становление основной тональности заставляет вспомнить «лад в развитии» или «тональность как процесс». Все это означает, что закономерность ладотонального сопоставления с результатом представляет интерес как сгусток динамических явлений ладового развития.

Рассмотрев законченную форму, в которую укладываются некоторые ладоконфликтные соотношения, обратимся к другому их выражению, более свободному и более разнообразному по своим средствам. Мы имеем в виду тональные столкновения, которые возникают благодаря в н е д р е н и ю ч у ж е р о д н ы х э л е м е н т о в в данную тональность, своего рода «бомбардировке» ее изнутри. Этот процесс приводит, с одной стороны, к разрушению данной тональной «настройки», а с другой стороны, к утверждению новой тональности.

Практические приемы его различны. Чужеродные элементы внедряются то в виде одиночных, но очень подчеркиваемых звуков (звук *b* в начале разработки «Арагонской хоты»), то в виде диссонирующего интервала, приковывающего к себе внимание (тритон *g—cis* в пьесе Шумана «Песня итальянских моряков»), то как целая группа сильно выделенных звуков (звуки *b—des—ges* и *a—c—f* в связующей партии финала 26-й сонаты Бетховена); элементом-нарушителем может стать ярко выраженное отклонение в тональность не первой степени родства (увертюра «Кармен», C-dur в главной теме); коллизию можно открыть даже в диатоническом звукоряде, если он основан на старинном ладе, малопривычном для слуха второй половины

XIX века («Князь Игорь», половецкий танец — d-moll фригийский с «разрешением» этого лада в обычный B-dur).

Рассмотрим те же приемы с другой точки зрения — по характеру их действия. Вызывающий нарушение элемент может быть дан предварительно, еще до наступления основной масти произведения — тогда дальнейшее развитие пройдет под знаком его воздействия. Так обстоит дело в упомянутой пьесе Шумана, где начальный тритон является если не причиной, то, во всяком случае, предуготовкой к модуляции и d-moll; тритон *g—cis*, разумеется, мог бы войти в основную тональность g-moll как ее неустойчивый элемент, не вызывая нарушения. Но, с одной стороны, он сильно и нарочито акцентирован, повторен, его конструктивная изолированность гоже усиливает впечатление значительности, а потому он спо-

<стр. 304>

собен стать толчком, импульсом к дальнейшим тональным изменениям. С другой стороны, коль скоро совершена модуляция в d-moll (самую длительную тональность темы), тритон *g—cis*, как характерный интервал d-moll, естественно «вписывается» в эту модуляцию.

Противоположный случай — нарушающее начало является лишь к моменту завершения данной темы или части. В 26-й сонате Бетховена потоки блестящих пассажей (выражение бурного ликования) вдруг прерываются резко отрывистыми звуками, составляющими секстаккорды III^b и II мажорной ступени для E-dur; их совместное действие усугубляется большим тематическим контрастом (по отношению к пассажирам) и воспринимается как разрушение основной тональности и острый тематический сдвиг. Но, разрушая, эти гармонии созидают новую тональность побочной партии: для B-dur указанные гармонии представляют типично предъиктовое колебание S и D. Грань тональная оказывается и гранью конструктивной (собственно связующая партия и предъикт к побочной партии).

Родственный случай — в сонате h-moll Шопена, где в момент ожидаемого завершения главной партии неожиданно вторгается тематически контрастная и тонально чужеродная музыка B-dur — g-moll — E-dur-moll, разрушающая и героический образ и тональный строй главной партии, но, с другой стороны, созидаящая по известному нам принципу диатонического терцового ряда новую тональность побочной партии — D-dur.

В примере из Шумана мы видели действие компактного элемента, сконцентрированного в одном месте. В этом смысле можно говорить и о примере из «Кармен», где в каждом из проведений темы момент нарушения (C-dur) занимает строго определенное место — третью четверть второго предложения. Отклонение в C-dur — кульминационный момент темы, он звучит трижды до наступления трио, только здесь слышится блестящая звучность труб, получивших мелодическую партию. A-dur — fis-moll — A-dur'ную часть увертюры сменяет трио F-dur. Естественно провести линию от столь ярких звучаний C-dur — к тональности, для которой C-dur является доминантой (тем более, что он звучит и перед самим трио) ¹.

¹ Может возникнуть вопрос по отношению к этому и шумановскому примерам: не противоречит ли динамическому действию, о котором мы говорили, то обстоятельство, что отклонение в C-dur возвращается в общей репризе увертюры, а тритон *g—cis* — в обрамляющем пьесу заключении? Здесь нет противоречия. Во-первых, указанные элементы, выполнив свою роль виновников или по крайней мере «пособников» модуляции, могут после этого обрести свое место в лоне основной тональности. Во-вторых, они, будучи даны перед концом, приобретают новое значение «предконечных нарушений», очень обычных в кодах и заключениях.

<стр. 305>

Случаям концентрированного «локализованного» действия противостоят такие, где действие носит сквозной характер, где динамический элемент проходит через все развитие (в пределах данной темы или части). Об этом можно говорить по поводу половецкого танца, ибо характерный для фригийского лада звук *es* проходит многократно, появляется почти в каждом такте. Но два других примера покажут нам сквозное действие полнее. Так, в 9-й сонате Бетховена сперва имеются незначительные признаки, которые при других условиях никак нельзя было бы счесть предвестниками новой тональности H-dur. Метроритмически и мелодически выделяется *h* — звук будущей тоники (см. такты 5—6 и далее), гармонические обороты останавливаются на аккордах D, мелькает будущий вводный тон *ais*, затем (такт 9 сонаты) дважды проходит

gis - a - ais - h - ais - a - gis

интонация $\dot{\cdot}$ {.....}, где очень выделены звуки *ais* и *h*; в другом голосе звучит интонация *gis—g—fis*, более обычная в гармоническом H-dur, чем в E-dur. Все эти черточки обретают свой определенный смысл в свете дальнейших событий; в 13-м такте начинается второе предложение главной партии, и, как часто бывает, оно возлагает на себя функции связующей партии. Поэтому здесь Бетховен принимает решительные меры для модуляции: хроматическая интонация *gis—a—ais—h—ais* тут выходит на первый план и приводит в тональность двойной доминанты — Fis-dur, образуется предъикт к побочной партии. Обозревая картину в целом, нельзя не поразиться последовательному накоплению элементов, расшатывающих основную тональность сперва почти незаметно, затем все более явственно и ведущих к

утверждению новой тональности.

Другой пример — «Арагонская хота». Орывок главной темы сам по себе звучит в A-dur, но это ставится под сомнение звуком *B* в необычной звучности литавр, подчеркивающей его чужеродность и омрачающей действие. Звук-нарушитель учащается, усиливается; первоначально не вполне ясный по высоте, он приобретает определенность, из темброшума лишь с намеком на гармонию превращается в звуковысотно ясное и грозное явление; он все более берет верх над тоникой A-dur и как будто готовит D-dur. Но когда звук *B* окончательно становится хозяином положения, он становится также и основным тоном *D₇* аккорда Es-dur. Устремляясь сперва к ложной цели — Es-dur, гармония, однако, переосмысливается в DD D-dur и приходит к этой с самого начала подразумеваемой цели. В этом образце замечательна интенсивность симфонического развития, для которой перво-

<стр. 306>

степенное значение имеет гармония с ее «обстрелом» тоники, разрушением ее и устремленностью сперва к одному, затем к другому устою:

Più mosso Глинка. „Арагонская хота“
298

299 Presto Бородин. „Князь Игорь“

<стр. 307>

Шуман. „Песня итальянских моряков“

300 Медленно Быстро

f pp fp sf

cresc.

Бизе. „Кармен“

301 [Allegro giocoso]

ff pp

Бетховен. 9-я соната, I ч.

302 [Allegro]

а) б)

cresc. p



Таковы некоторые явления динамического развития в гармонии. Они говорят о том, как велика роль гармонии для создания устремленности, роста напряжения и конфликтности в музыке.

З а д а н и я

Для практических заданий можно использовать все упомянутые в тексте главы, но не отраженные в нотных примерах образцы. Некоторые из них будут сейчас особо названы.

1. В примерах, перечисленных на стр. 241, дать общую образную характеристику и показать роль гармонии во взаимодействии с другими средствами.

2. В примерах, названных на стр. 251, определить гармоническое строение, особенности фигурации и сделать заключение о характере выразительного эффекта.

3. Описать неполное разрешение неустойчивых аккордов в Болеро Шопена (*Più lento*, такты 5—9).

<стр. 309>

4. Указать примеры связей на расстоянии между концовками в танцах из сюит Баха.

5. Обнаружить «арку» в экспозиции сонаты ор. 110 Бетховена (между связующей и заключительной партиями).

6. Анализировать крупные предъикты (например, вступления вальсов из «Евгения Онегина», из «Фауста» по Гуно — Листу), показывая процесс кристаллизации неустойчивости и параллельное действие других элементов.

7. Анализировать сравнительно крупные коды (например, в I части «Аппassionаты», в романсе Чайковского «День ли царит»), показать процесс кристаллизации тоники в связи с другими кодовыми приемами.

8. Найти в сонатах Бетховена переходы от разработок к предъиктам с басовой интонацией IV—IV #. —V ступеней.

9. Проанализировать подход к репризе в I части скрипичной сонаты Бетховена F-dur

(«Весенней»).

10. Определить характер контраста между второй серединой и второй репризой в «Сонете 123» Листа.

11. Охарактеризовать усиление гармонических средств во втором предложении главной партии квинтета Пейко по сравнению с первым предложением; показать связь с развитием мелодии.

12. Найти модулирующую связку после центрального эпизода в финале 8-й сонаты Бетховена.

13. Проследить развитие на фоне выдержанной гармонии в эпизоде «Тревоги» из «Золотого петушка» ([102]), в марше и пьесе «La Napolitana» Стравинского из сюиты для фортепиано в 4 руки, в прелюдии Казеллы из «12 детских пьес».

14. Показать сквозное гармоническое развитие в сонатах Д. Скарлатти, названных на стр. 279.

15. Проанализировать двойное ладотональное сопоставление с результатом в главной и побочной партиях финала «Крейцеровой сонаты», сравнив их с другими бетховенскими образцами.

ГЛАВА V

О выразительной и формообразующей роли динамики, тембра, фактуры

§ 1. Предварительные замечания

Как упомянуто в вводной главе, четыре физических свойства звука — высота, длительность, громкость и тембр — используются в музыке принципиально различным образом. Высота звука есть основа внутренней организации музыки как звукового искусства: на звуковысотных соотношениях базируются лад, мелодия, гармония, полифония. Аналогичным образом, поскольку музыкальное произведение развертывается во времени, огромную роль в его внутренней организации играют соотношения временные — в самых различных масштабах и аспектах (ритм, темп, пропорции частей).

Наоборот, громкость и тембр, хотя они имеют очень большое выразительное и формообразующее значение, не играют столь большой и самостоятельной роли в самой организации музыкального произведения. Развитие произведения, его внутренняя логика очень часто вовсе не базируются на тембровых и громкостных соотношениях и сменах: чтобы убедиться, достаточно вспомнить, например, темброво однородные и динамически ровные — тихие от начала до конца — напевы многих колыбельных песен.

Эта иная по сравнению с высотой и длительностью роль тембра и динамики связана с отсутствием в музыке такой качественно-смысловой организации этих элементов, которая была бы основана на более или менее строгих количественных соотношениях. Действительно, тембры — качественно разнообразны, но допускают скорее описательные характеристики, нежели количественные сравнения и — тем более — точные измерения. Наоборот, громкость звука допускает именно количественные сравнения, но в музыке фиксируются

(обозначаются) лишь очень немногочисленные громкостные качества, а более тонкие оттенки предоставляются усмотрению и чувству исполнителя. И лишь высотные и временные соотношения обладают и строгой измеримостью, и возникающей на ее основе высокой организацией, которая обеспечивает огромное разнообразие музыкально-смысловых качеств¹. В частности, высотная и временная организация дифференцируют, выделяют и в этом смысле как бы индивидуализируют каждый звук: например, вместе с каждым новым звуком мелодии, вообще говоря, может меняться высота и длительность, и эти изменения строго фиксируются в нотной записи. Наоборот, один и тот же динамический оттенок или тембр, как правило, не дифференцирует отдельные звуки мелодии, а окрашивает целую группу звуков — мотив, фразу или большее построение, — пронизывая ее общностью. Иначе говоря, смены тембра и динамических оттенков по своей частоте не могут идти в сравнение со сменами высоты и длительности².

В целом тембровая и особенно динамическая сторона музыки — именно из-за отсутствия у этих сторон самостоятельной, сложно организованной и богато дифференцированной внутренней системы — воспринимается очень непосредственно, образуя как бы наиболее внешний, «телесный» слой музыкально-звуковой ткани. Сюда же примыкает и такая сторона музыки, как фактура, не являющаяся, в отличие от тембра и динамики, собственно элементом музыки, но входящая вместе с ними в тот упомянутый более «внешний» телесно-материальный слой, за которым кроется (и в

котором в то же время реализуется) та или иная мелодическая, ритмическая, гармоническая и полифоническая внутренняя организация произведения. На основании всего сказанного краткие сведения о динамике, тембре и фактуре объединены здесь в одну главу.

¹ Впрочем, высотные и временные соотношения обладают также и сферой сравнительно малой организованности и лишь общей дифференцированности — сферой, подобной, например, громкостной динамике: это регистры и темпы.

² Особый эффект частых и внезапных смен динамики (например, *sforzando* или *piano subito*) тесно связан как раз с нарушением общей нормы. Эта норма необходимо предполагает как элементы, дифференцирующие звуки, так и элементы, связывающие их в цельные группы, единства. К числу наиболее элементарных факторов, объединяющих мелодию (или по крайней мере ее каждую фразу), относится единый тембр и непрерывность (т. е. постепенность, а не внезапность) возможных изменений динамики. Систематическое нарушение этой нормы ведет к распаду мелодии, осуществившемуся в так называемой пуантилистской («точечной») музыке, где каждый звук последовательности должен восприниматься как самостоятельная «цельность».

<стр. 312>

§ 2. Динамика

Основные объективные предпосылки и выразительные возможности громкостной динамики в музыке очевидны. Громкие звуки при прочих равных условиях сильнее воздействуют на нервную систему, больше возбуждают, раздражают, нежели тихие. Точно так же извлечение громкого звука требует большего напряжения, большей затраты энергии, чем извлечение тихого. Усиление звука обычно связывается поэтому с нарастанием напряжения, а ослабление — с затуханием, успокоением. И связь эта, быть может, еще более очевидна, чем аналогичные связи в области высотных подъемов и спадов или темповых (либо ритмических) ускорений, и замедлений.

Понятно также, что усиление легко ассоциируется с приближением источника звука, ослабление — с удалением. На этом основываются многие изобразительные эффекты в музыке (вспомним «В Средней Азии» Бородина).

С другой стороны, однако, тихий, таинственный шорох способен настораживать человека и животных, как возможный признак опасности, свидетельство о притаившемся враге. Кроме того, само восприятие еле слышных звуков требует напряженного внимания. Отсюда особые выразительные возможности очень тихих звучаний в музыке (примером может служить начало 2-го скерцо Шопена).

Громкостная динамика занимает среди других элементов; музыки весьма своеобразное место. Воздействие динамики наиболее непосредственно. Различие между громким и тихим звуком не только ощущается, но и ясно осознается человеком с младенческого возраста. Любой слушатель может, не задумываясь, констатировать факт динамического нарастания или затухания в музыкальном произведении (осознать же и сформулировать, например, явления ладотональной устойчивости или неустойчивости может только музыкально развитый слушатель). Это обусловлено тем, что громкостная динамика не специфична для музыки: звуки различной громкости, всевозможные нарастания и убывания силы звука встречаются сплошь и рядом в самых разнообразных явлениях окружающей человека действительности; важно при этом, что громкостные различия в музыке почти ничем не отличаются от громкостных различий в звуках действительности. Поэтому для восприятия музыкальной динамики, для понимания ее значения и смысла почти не требуется собственно музыкальных способностей,

предварительного художественного опыта, опыта слушания музыки.

Иначе обстоит дело с ритмической и высотной сторонами музыки: их прообразы, конечно, также имеются в явлениях; самой действительности, но в музыке, как мы знаем, эти

<стр. 313>

стороны специфическим образом организованы. Способность восприятия этой специфической организации — прежде всего ладотональной — входит в само понятие музыкальности и является результатом исторического развития человечества, равно как и соответствующего музыкального развития отдельного человека.

Музыкальная динамика не имеет подобного рода организации. В ней нет прерывной, ступенчатой шкалы громкостей, аналогичной высотной шкале того или иного звукоряда или всей двенадцатизвучной темперированной системе современной профессиональной музыки. Нет в ней и сколько-нибудь точных соотношений громкостей, подобных, например, ритмическим соотношениям: *fortissimo* (*ff*) ни в каком исчислении не предполагает, например, ровно вдвое более громкого звучания, нежели *forte* (*f*), как не предполагает обозначение «полугромко» (*mezzo forte*) вдвое более тихой звучности. Никто не может сказать, насколько именно, «во сколько раз» *mf* громче, чем *mp* и т. д.

Это отсутствие самостоятельной громкостной организации в музыке связано и с относительной несамостоятельностью выразительной и особенно формообразующей роли динамики. Например, нарастания и спады силы звука внутри мелодии, будучи важным средством выразительности, все же в большинстве случаев скорее органически сопутствуют развитию мелодии, определяемому в основном другими ее сторонами, нежели непосредственно формируют это развитие. В то же время, несмотря на эту свою относительную несамостоятельность и неспецифичность, громкостная динамика является очень существенной стороной музыки. И это лишний раз показывает, что существенны для природы какого-либо явления не только его специфические свойства, но и те свойства, которые непосредственно сближают и объединяют его с другими явлениями (в данном случае речь идет об общности свойств музыки и ее жизненных прообразов). Действительно, музыкальная динамика — это одно из важнейших орудий в руках музыканта-исполнителя. В наименьшей степени его власть распространяется на высотную сторону музыки, а в случае инструмента с фиксированными высотами — например, фортепиано — он и вовсе бессилён по-разному интерпретировать в этом отношении нотный текст. В значительно больших пределах от исполнителя зависит трактовка метроритмической, а особенно темповой стороны музыки (выбор темпа, темповые ускорения и замедления, т. е. агогика). Заметим, что темп, как и динамика, принадлежит к числу наиболее непосредственно действующих факторов музыкальной выразительности и в то же время наименее организованных. Нет прерывной, ступенчатой

<стр. 314>

шкалы темпов, и исполнитель может поэтому варьировать темп (а, например, варьировать тональность не может — она строго предписана нотным текстом). Максимальное же количество вариантов исполнитель может допускать именно в области динамики. Каким бы свободным в темповом и ритмическом отношении ни было исполнение, исполнитель все же обязан взять, например, на фортепиано все звуки аккорда строго одновременно, если этого требует нотный текст. Но он не обязан взять все звуки этого аккорда одинаково громко. И от того или иного распределения динамики в одновременности (между разными звуками аккорда, разными слоями фактуры), а не только в последовательности во многом зависит художественный эффект исполнения.

Среди музыкантов-исполнителей велись и ведутся серьезные творческие дискуссии об использовании динамики. Например, одни пианисты придают большое

значение выразительной динамической фразировке внутри небольших построений, тогда как другие (Бузони и его школа) предпочитают рельефные динамические сопоставления более крупных разделов формы и ради этого сохраняют звучание внутри таких разделов приблизительно на одном уровне, отказываясь от выразительной фразировки в обычном смысле.

Но если динамика играет такую огромную роль в исполнении, если она так сильно и непосредственно воздействует на слушателя, то ее эффекты не могут не учитываться и композитором. Естественно, что общие эмоциональные нарастания он обычно подчеркивает также посредством *crescendo*, выделяет кульминацию также и при помощи динамики. Пусть динамика обычно и не является в подобных случаях единственным или главным средством, а лишь сопутствует нарастанию высотному, ритмическому, фактурному, гармоническому, но она необходима: без этого элементарного «спутника» другие средства нарастания не смогут должным образом воздействовать, окажутся в значительной мере ограниченными и скованными в своем выразительном эффекте.

Встречаются, однако, и особые случаи, когда динамика выступает на первый план, даже является единственным фактором развития. Таково начало увертюры «Риенци» Вагнера, где весь эффект достигается постепенным нарастанием и убыванием силы одного выдержанного звука трубы. Таковы же некоторые эффекты эха и вообще повторения одного и того же мотива или построения с другим динамическим оттенком. Особенно интересны случаи, когда такое повторение сопровождается сменой лада. В этих случаях связь более громкой звучности с более светлой (более мажорной) ладовой окраской и, наоборот, более тихой — с более матовой (более минорной) столь же естественна, как обычная связь

<стр. 315>

восхождения мелодии с *crescendo*, нисхождения — с *diminuendo*.

Напомним первый период (после вступления) мазурки Шопена ре-бемоль мажор ор. 30 № 3. На протяжении 16 тактов громкая звучность (*f*) трижды сменяется тихой (*pp*). Первые два раза это связано со сменой натурального мажора гармоническим (т. е. более «минорным» вариантом). Третий же раз — когда слушатель уже привык к этому чередованию яркого и матового — «минорность» ответного построения почти незаметно для слушателя углубляется: натуральный мажор сменяется одноименным гармоническим м и н о р о м. При этом каждый раз тихий вариант представляет собой — за вычетом динамики и ладовой окраски — точное (или почти точное) повторение непосредственно предшествующего двутакта, однотокта или четырехтакта (разнообразие же м а с ш т а б о в повторений предохраняет здесь трехкратное применение — на малом протяжении — одного и того же приема от монотонии).

Будучи, как уже сказано, наиболее элементарным фактором выразительности, динамика тем не менее способна обуславливать эффекты большой тонкости. В частности, иногда кульминация динамически выделяется не посредством *forte*, а, наоборот, посредством *piano*, что придает ей характер особой изысканности, как мы это уже видели в главе о мелодии.

Наконец, в некоторых случаях, как мы еще увидим в главе VI, громкостная динамика важна для расчлененности музыкальных построений. В частности, она очень существенна тогда, когда другие факторы почему-либо не дают в этом отношении достаточно определенного результата.

Вот интересный пример, где смена динамического оттенка имеет чрезвычайно большое значение для правильного расчленения и вообще для верного понимания структуры:

[Allegretto] Шостакович. Трио, оп. 67

304

<стр. 316>

Весь эпизод, содержащий два проведения четырнадцатитактной темы, идет на тонической гармонии до минора. Начало второго проведения отмечено новой цифрой партитуры 67 и новым динамическим оттенком (*piano*). Не будь этого оттенка, слушатель мог бы воспринимать начало второго проведения двутактом раньше. Дело в том, что тема заканчивается здесь репризным возвращением своего начального мотива. Обычно такого рода репризное замыкание осуществляется в условиях, когда очевидна незавершенность музыки, предшествующей замыкающему мотиву. В данном же случае предшествующий мотив сам кончается на тонике (см. такт 12), и поэтому первые 12 тактов могут восприниматься как относительно завершенное целое — завершенное, правда, несколько внезапно, но это, быть может, не противоречило бы здесь характеру музыки. Смена динамического оттенка, видимо, призвана здесь подчеркнуть начало второго проведения построения и предохранить тем самым от неверного восприятия момента окончания первого проведения.

В общем, случаи, когда выразительная и формообразующая роль динамических смен вполне самостоятельна и никак не поддержана другими элементами музыки, хотя и не очень часты, но все же отнюдь не единичны. Так, в мазурке Скрябина *fis-moll* op. 3 № 2, написанной в форме рондо, рефрен во всех трех проведениях представляет собой повторенный период, причем первоначальное изложение дается каждый раз *forte*, второе — *piano*. Тот же принцип смены динамических оттенков распространен и на оба эпизода: первый изложен в двухчастной форме ($a + a_1 + b + b_1$), причем начальные предложения обеих частей идут *forte*, ответные — *piano*; второй эпизод представляет собой сложный период, первое предложение которого звучит *fortissimo*, второе — *piano*. Для выразительности и структуры произведения это последовательно проведенное чередование динамических оттенков имеет большое значение. Между тем при анализе учащиеся иногда

<стр. 317>

утверждают, игнорируя динамику, что, например, в рефрене период повторен

буквально; это является, конечно, ошибкой.

В некоторых музыкальных формах или в их трактовке в определенных стилях и жанрах сложились известные закономерности динамики. Например, в первых частях симфоний Гайдна главная партия часто излагалась в умеренной динамике, а связующая начиналась *forte*, оркестровым *tutti* с ритмически активной фактурой. Побочная партия начиналась снова в умеренном звучании, а далее могла содержать нарастание. Эти закономерные динамические смены создавали или усиливали контрасты, способствовали ясному членению новой для того времени симфонической формы, облегчали ее восприятие.

Далее, в большом числе репризных форм сквозное развитие во многом основано на едином динамическом нарастании: начальный раздел характеризуется тихой или умеренной звучностью, средний содержит нарастание, реприза идет *forte*, (разумеется, при этом обычно усиливается и фактура). В некоторых случаях даже крупная форма представляет собой большую волну динамического нарастания и спада, внутри которой различимы меньшие волны¹. В сонатных же разработках и вообще в свободно построенных разделах формы, где господствует тональная неустойчивость и используются короткие отрывки различных тем, именно волны динамических нарастаний и спадов служат важнейшей основой расчлененности и имеют огромное значение для структуры целого. Словом, динамический профиль музыкальной формы, который, как правило, легко воспринимается слушателем, постоянно должен находиться в поле внимания анализирующего, равно как исполнителя и композитора².

При всей простоте объективных предпосылок и возможностей громкостной динамики, ее роль неодинакова в различных музыкальных стилях и претерпела значительную историческую эволюцию. Видимо, очень велика была роль динамики в некоторых формах первобытной музыки. С другой стороны, она возрастала и в европейской музыке последних

¹ Таковы, например, первые части некоторых симфоний Шостаковича (5-й, 7-й, 8-й, 10-й). См. об этом: В. Л. Протопопов. Об одном важном принципе музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. (Сообщения Института истории искусств АН СССР, выпуск 9, «Музыка», М., 1956).

² Существенно, в частности, завершается ли пьеса громкостным спадом после кульминации или же, наоборот, энергичным *forte* (или *fortissimo*), как это нередко бывает у Скрябина (см., например, этюд ор. 8 № 12). В последнем случае создается ощущение, что «энергия» пьесы не исчерпана и как бы требует продолжения за ее пределами.

<стр. 318>

столетии, в которой диапазон динамических средств постепенно расширялся. Расширение это, в свою очередь, связано с развитием и усовершенствованием музыкальных инструментов, с увеличением их количества в оркестре, с массовыми хорами и духовыми оркестрами, звучащими на открытом воздухе, наконец, с общим усилением в музыке XVIII, XIX и XX веков выразительной и формообразующей роли самого характера звучания, что, в свою очередь, обусловлено большей конкретностью музыкального мышления.

Роль громкостной динамики как относительно самостоятельного фактора в творчестве Баха сравнительно невелика. Его рукописи не богаты указаниями на динамические оттенки, а такими дифференцированными указаниями, как *mf* или *mp*, он вовсе не пользовался. Связь мелодического нарастания с *crescendo* (и наоборот) как бы подразумевалась сама собой.

У венских классиков, особенно у Бетховена, роль громкостной динамики резко возросла. В частности, на самый тематизм венских классиков оказали влияние

введенные в широкое употребление еще композиторами маннгеймской школы контрастные динамические противопоставления мотивов на малом протяжении (внутри тем). Это было в свое время новым и сильным средством музыкальной выразительности.

У Бетховена, помимо больших постепенных нарастаний и обычных контрастных динамических сопоставлений, особое значение приобрел прием, при котором не *crescendo*, а, наоборот, *diminuendo* приводит к *fortissimo* — внезапному «взрыву», подготовленному, однако, предыдущим развитием. В этом развитии нарастание напряжения достигалось иными, более «внутренними» (например, ладовыми) средствами, не находило внешнего выражения, что создавало особое противоречие, разрешение которого и дает взрыв громкостной динамики, поддерживаемый иногда средствами фактуры (см. такты 14—16 «Аппассионаты») ¹.

Вообще большое значение приобрел в музыке классиков принцип резервирования громкости: нарастание осуществляется в большей своей части путем развития фактуры, но без усиления звучности, которое приберегается для кульминации. Сознательно применял этот принцип Глинка.

Еще более возросло значение динамики (как и тембра) в музыке XIX и XX веков. Например, громкостная динамика стала играть значительную роль в разного рода коренных преобразованиях (трансформациях) одной и той же темы

¹ Встречается и обратный случай — *crescendo*, приводящее к внезапному *piano* (31-я соната Бетховена, I часть, такты 17—20).

<стр. 319>

внутри произведения, равно как и во всевозможных изобразительных эффектах, количество и разнообразие которых весьма увеличилось¹. Нельзя в то же время не указать на злоупотребление динамическими эффектами в модернистской музыке, на выдвижение таких эффектов (вместе с темброво-шумовыми) на первый план в ущерб мелодии и другим более богатым, тонким и глубоким средствам музыкальной выразительности.

Реалистическая же музыка нашего времени, широко пользуясь громкостной динамикой, как одним из наиболее эмоционально действующих и доступных средств, должна, однако, решительно противиться ее гипертрофии.

§ 3. Тембр

Как вытекает из сказанного в § 1, тембры, в отличие от динамических оттенков, не могут быть расположены в одну линию по какому-нибудь одному количественному признаку. Характер различных музыкальных тембров определяется при помощи описаний, в которых значительную роль играет уподобление всевозможным звучаниям, а также и незвуковым явлениям внешнего мира (например, тембр свистящий, звенящий, гнусавый и т. д., но также и светлый, матовый, теплый, холодный, сочный, сухой, густой и т. п.). И только по разнообразным качествам, связанным с такого рода уподоблениями, тембры допускают также и количественные сравнения (тембр более светлый, более резкий и т. д.), однако, как упомянуто, отнюдь не точные измерения.

Уже из самой роли уподоблений в описательных характеристиках тембров видны огромные изобразительные возможности этого элемента музыки. И действительно, разного рода звукоподражания в музыке обычно осуществляются при весьма активном участии тембра (например, в Пасторальной симфонии Бетховена пение соловья изображено звуками флейты, перепела — звуками гобоя, а кукование кукушки — звуками кларнета, в «Золотом петушке» Римского-Корсакова голос петушка изображает труба с сурдиной). Однако, будучи близким к жизненным звуковым

прообразам музыки, тембр, подобно динамике, не принадлежит — как мы уже знаем — к числу тех элементов, которые в п е р -

¹ Правда, надо заметить, что в трансформациях тем динамика, как правило, действует совместно с другими элементами, особенно фактурой. В этом лишний раз проявляется то, что роль динамики в музыке хоть и очень велика, но не очень самостоятельна. Отметим, что случаи, когда тема, звучавшая в начале сочинения *piano*, идет в репризе *forte* и при этом нет никаких других изменений, довольно редки и художественно не всегда убедительны (см. репризу ноктюрна Шопена ля-бемоль мажор).

<стр. 320>

ую очередь определяют специфическую внутреннюю организацию музыки, логику развития музыкальной мысли. Это видно не только из уже упомянутого в § 1 существования темброво однородных произведений (не содержащих тембровых смен), но и из возможности звучания одного и того же произведения в различных тембрах. Например, некоторые произведения Баха написаны для скрипки или флейты (аналогичным образом соната для флейты Прокофьева была затем — после незначительной переделки — предназначена композитором также и для исполнения на скрипке); многие фортепианные произведения исполняются в переложении для скрипки, виолончели, кларнета и даже оркестра — симфонического или духового. И наоборот, оркестровые произведения издаются и в клавирах, по которым можно составить себе довольно полное представление о многих существенных сторонах музыки — представление, сравнимое с тем, которое дает нецветная репродукция о картине (отсюда аналогия между тембром в музыке и цветом в живописи)¹.

Но если есть сочинения, возможность звучания которых в разных тембрах (исполнения на разных инструментах) предусмотрена самим композитором, то не менее часто тембровая сторона образа ощущается автором как абсолютно неотъемлемая, как «часть души» образа или как «тело», вне которого данная «душа» существовать не может. Аналогичным образом, если тембровые смены не являются обязательным компонентом музыки, то, с другой стороны, коль скоро они налицо, они, как и динамические оттенки, воспринимаются очень непосредственно и имеют огромное выразительное и формообразующее значение.

Выразительные возможности различных музыкальных тембров практически неотделимы от возможностей соответствующих инструментов, от техники игры на них. Эти возможности, равно как и типичные функции инструментов в оркестре, рассматриваются в руководствах по инструментовке и оркестровке. Здесь же речь будет идти лишь об общей роли тембра в «драматургии» музыкального произведения.

С самого начала отметим, что эта роль, как и роль громкостной динамики, увеличивалась на протяжении XIX и XX веков. Связано это с двумя влиявшими друг на друга факторами: возрастанием роли в музыке самого конкретного характера звучания (т. е. тембров, регистров, динамических оттенков, фоники стороны гармонии, фактуры) и развитием музыкального инструментария. Подчеркнем, однако, что процесс этот является положительным лишь до того момента, пока тембровая сторона не вытесняет основ

¹ По-немецки тембр — *Klangfarbe*, т. е. окраска звука.

<стр. 321>

выразительности и внутренней организации музыки — ладотональность, мелодию, гармонию, полифонию. Подобное вытеснение имеет место во многих произведениях

современного западного «авангардистского» искусства и означает распад, разложение музыки.

В музыке, где индивидуализированный тематизм остается основной образности¹, значение тембра для общей «драматургии» произведения проявляется преимущественно в двух аспектах. Один из них заключается в прочном закреплении за определенным тематическим материалом некоторой тембровой характеристики как неотъемлемой черты образа. Например, главная тема скерцо из 4-й симфонии Чайковского звучит у струнных *pizzicato*. Композитор писал, что с самого начала мыслил себе эту тему именно в таком тембре и что другой тембр искажил бы ее сущность. Естественно, что в подобных случаях контраст различных тем может быть весьма усилен контрастом тембров. Так и обстоит дело в этом скерцо: первая тема среднего эпизода проходит у кларнета, вторая (маршевая) — у медных духовых.

Дальнейшим развитием этого принципа является закрепление тембровой характеристики не обязательно за одной определенной темой, но за некоторым типом образа, т. е. за различным тематическим материалом, более или менее сходным (родственным) по своей образной функции в данном произведении. Подобный тембр, закрепленный за некоторым образным характером, называется лейттембром — по аналогии с лейтмотивом в опере. Основная область применения лейттембровых характеристик — это тоже опера (вспомним, например, роль тембра фагота и кларнета в низком регистре для характеристики графини из «Пиковой дамы» Чайковского или роль флейты в характеристике Снегурочки в одноименной опере Римского-Корсакова). Однако и в симфонических произведениях встречается — в более обобщенной форме — прочная связь тембра с определенной образной сферой. Общеизвестно, например, что в I части 6-й симфонии Чайковского звучание медных инструментов ассоциируется с образами рока, струнных — с миром человеческих чувств. В кульминационном эпизоде симфонии столкновение основных образных сфер реализовано, как известно, средствами «диалогической фактуры»; мотивам струнных отвечают мотивы медных, причем вне тембра медных и соответствующего более низкого регистра (т. е. по одной лишь ритмоинтонационной структуре) эти мотивы едва ли могли бы восприниматься как воплощение именно рокового начала.

Другой аспект тембровой драматургии связан с разви-

¹ Подробнее о теме и тематизме см. главу VIII, § 1.

<стр. 322>

тием образа посредством изменения тембрового облика одной и той же темы при ее различных появлениях. Правда, в подобных случаях изменения часто не ограничиваются одной лишь тембровой стороной: могут изменяться, например, также регистр, громкостная динамика, фактура, сопровождающие голоса. Однако тембру принадлежит в подобных случаях очень большая роль, его изменения в высшей степени способствуют раскрытию различных сторон образа, повышению его экспрессии. В главе I уже был назван пример (начало II части «Шехеразады» Римского-Корсакова), где изменение жанрового облика темы при ее повторениях сопровождалось и тембровыми сменами. Хорошо известно также, что, например, Чайковский часто давал первоначальное изложение лирической мелодии в сравнительно более холодном тембре деревянных духовых, а позднейшее проведение — в теплом и трепетном звучании струнных (например, тема «рассказа Франчески» в симфонической фантазии «Франческа да Римини» первоначально звучит у кларнета, а затем у скрипок). Этим приемом нередко пользуется и Шостакович. Так, лирическая тема *Largo* из 5-й симфонии, появляющаяся позднее всех других тем (цифра 84), поручена солирующему гобою, а в репризе звучит *fortissimo* у виолончелей (цифра 90). Лирическая мелодия флейты из III части 7-й симфонии передана в репризе альтам. В обоих названных примерах вместе

с тембром существенно меняется и регистр, что у Шостаковича встречается часто.

Более сложную картину представляют случаи, когда тембровое развитие осуществляется не при двукратном, а при многократном проведении темы или тематического комплекса. Так, в *Andante* из 5-й симфонии Чайковского две темы (А и В) поручены при первых проведениях валторне и гобоеу с имитацией у валторны. Второе проведение темы А звучит у виолончелей, а темы В — у скрипок и альтов, причем нарастание приводит сначала к полу-*tutti*, а затем и к полному *tutti*. После имитационно-полифонического среднего эпизода — в репризе — уже нет возврата к самой ранней стадии развития: тема А сразу появляется у струнных, но сначала у одних лишь первых скрипок (с «обвивающим» контрапунктом гобоя). Следующее же проведение темы А — и это чрезвычайно характерно — поручено не струнным, а всем деревянным духовым с поддержкой полу-*tutti*: таким образом, сила звучания нарастает, в то же время, с одной стороны, освежается тембр, с другой же стороны, струнные экономятся для кульминационного проведения. В этом кульминационном проведении (тема В), постепенно усиливаемом, струнные получают все большую поддержку, а в главной кульми-

<стр. 323>

нации (т. е. на вершине развития внутри самой темы) густота звучания мелодии и компактность всей фактуры достигают максимума. После этого в тихой коде — возвращается тема В в ее первоначальном (менее развернутом) мелодическом варианте. Однако звучит эта тема не у гобоя, а у первых скрипок и альтов (имитация у вторых скрипок и виолончелей). Наконец, следует отметить, что трубы и тромбоны ни разу не интонируют мелодию темы А или В: им поручена особая функция — двукратное вторжение в *Andante* «темы рока»¹.

В других случаях тембровые преобразования темы связаны не с единой линией нарастания экспрессии, а только с раскрытием разных сторон ее выразительности. Так, например, полны глубокого смысла тембровые преобразования первой (хоральной) темы *Adagio* 7-й симфонии Шостаковича. Первоначально хорал дается в холодном тембре деревянных духовых и арфы, превосходно имитирующих звучание органа. Затем он проходит у медных духовых, приобретая героический характер, а в конце части появляется в трепетном тембре струнных.

В некоторых случаях переинструментовке подвергается не цельная тема, а повторяющийся несколько раз подряд немногозвучный мотив. В следующем примере из «Испанской рапсодии» Равеля последовательная передача того же мотива от английского рожка к флейте (в ее низком регистре) и затем кларнету воплощает постепенное потемнение, потускнение колорита мотива:



Пример этот характерен для возросшей роли тембра в музыке XX века. Не менее типично с этой точки зрения и «Болеро» Равеля, всецело основанное на темброво-динамически-фактурном варьировании одной темы. При этом громкостная динамика изменяется очень медленно, создавая постепенное нарастание от начала пьесы к концу, тембровые же смены образуют скачки (пусть иногда небольшие) и не-

¹ Приведенный разбор тембрового развития Andante заимствован из статьи Д. Житомирского «Заметки об инструментровке Чайковского» (сборник статей «Советская музыка», 1945, № 3).

<стр. 324>

посредственно воспринимаются слушателем при переходе к каждой следующей вариации. Таким образом, различная роль тембра и динамики в «сквозном действии» произведения тесно связана здесь с самой природой этих элементов: единая линия количественного изменения (динамика) и большое разнообразие качеств (тембр).

Как видно из сказанного ранее, одним из обычных случаев переинструментовки темы является тембровое обновление репризы. Оно имеет не только образное, но и конструктивное значение, ибо изменившаяся звучность, данная на значительном протяжении и сочетающаяся с возвратом прежней темы, ясно указывает слушателю на новую и важную часть сочинения. При этом, как уже упомянуто, тембровые изменения обычно сочетаются с изменением и других средств. Иногда, например, тембровой переработке репризы сопутствует ее транспозиция. Так, в «Камаринской» Глинки В-dur'ная часть репризы звучит совершенно по-иному, в частности, оstinатная мелодия, исполнявшаяся в экспозиции только скрипками, теперь передана кларнету. Еще более полная переинструментовка репризы, сочетающаяся с транспозицией, осуществлена в III (B-dur'ной) части «Испанского каприччио» Римского-Корсакова, где все основное сделано — по сравнению с первой (A-dur'ной) Альборадой — обратным способом (сравнить в особенности чередование tutti и соло). В обоих примерах задача переинструментовки заключалась в повышении красочности, достижении блестящего колорита. У Чайковского же, как мы видели, переинструментовка реприз (без их транспозиции, но с изменениями фактуры) обычно преследует цели прогрессирующего эмоционального насыщения музыки¹.

Интересный пример переинструментовки репризы без собственно фактурных изменений находим в скерцо 5-й симфонии Шостаковича (фактура остается все время очень прозрачной). Начальная басовая тема, исполняемая низкими струнными, передана в репризе фаготу и контрафаготу, а тема деревянных духовых (цифра [49]) — первым скрипкам (pizzicato). При этом в обоих случаях указание fortissimo заменено piano. Далее, с цифры [69] реприза инструментована как первая часть (цифра [53]), но зато изменена тональность

¹ К названным примерам из Чайковского можно добавить 1-ю симфонию. Мелодия главной партии в экспозиции I части проходит у флейты и фагота, а в репризе — у высоких струнных. Главная тема Adagio переинструментовывается (в связи с формой рондо) не один, а два раза: сначала мелодия звучит у гобоя (в ансамбле с флейтой и фаготом), в первой репризе — у виолончелей, во второй — у валторн {ff marcato}.

<стр. 325>

(cis вместо c). Как видим, в отличие от упомянутых примеров из Глинки и Римского-Корсакова, транспозиция здесь не совмещается с переинструментовкой, а, наоборот, находится с ней в дополняющем соответствии: тональное обновление вступает там, где прекращается тембровое. Однако в следующем эпизоде у после цифры [70]) к транспозиции все же присоединяется и тембровое изменение, хотя и не резкое: трубы вместо валторн, туба вместо фаготов и литавр. Наконец, с цифры [71] реприза становится точной, совпадает и по тембру и по тональности с соответствующим моментом I части (цифра [55]), что усиливает черты замыкающей репризности как

таковой. На этом примере видно, с какой гибкостью и вместе с тем экономией применяет композитор средства переинструментовки репризы.

Не только в симфонических, но и в камерных произведениях передача темы (мелодии) другому инструменту (тембру) способна раскрыть существенно новые ее стороны, обогатить ее экспрессию. Чайковский писал, что ему не нравятся ансамбли струнных с фортепиано, ибо, с одной стороны, звучание струнных подавляется мощью фортепиано, с другой же стороны, короткий и фиксированный звук фортепиано кажется слишком сухим по сравнению с теплым, певучим и вибрирующим тоном струнных. Однако вопреки этим своим словам композитор создал знаменитое трио, в котором великолепно сумел использовать не только очевидные возможности усиления выразительности темы при ее передаче от фортепиано к более певучим инструментам, но и скрытые возможности, связанные с обратной последовательностью.

Вспомним начало трио. Скорбно-элегическая мелодия звучит у струнных. Начальное зерно повторяется квартой выше в субдоминантовой тональности — типичный прием русской романсной мелодики, усиливающий напряжение. Острота минора повышается также и благодаря тому, что в сопровождении впервые появляется гармонический вводный тон в субдоминантовой тональности. Затем эмоция скорби еще более обостряется: мотив с вводным тоном (и увеличенной секундой) дважды звучит уже в м е л о д и и (скрипка)¹. Очевидно, что дальнейшее развитие в том же направлении могло бы привести к некоторой «надрывности». Этой опасности

¹ Этому мотиву отвечает нисходящее движение по нижнему тетраходу минорного лада у виолончели. Таким образом, дважды проводится вся гамма гармонического ля минора, разделенная между скрипкой. (*a—gis—f—e*) и виолончелью (*d—c—h—a*), причем это простейшее разделение создает здесь ту диалогичность, которая в огромной степени усиливает выразительность «простой гаммы».

<стр. 326>

композитор избегает, вовремя переводя чувство скорби в более возвышенный план: дается отклонение в параллельный мажор, включающее движение мелодии по трезвучию, и лишь затем эта новая фраза повторяется в главной минорной тональности. И когда после завершения всей темы она вновь целиком проводится в высоком и среднем регистрах фортепиано, ясно ощущается, что тембр фортепиано после теплого и трепетного тембра струнных несет здесь в более крупном масштабе ту же функцию возвышения, обобщения и очищения скорбно-элегической эмоции, какую внутри темы выполняло отклонение в параллельный мажор. Этот классический пример показывает, как при изложении п е в у ч е й темы «сухой и короткий» звук фортепиано может создавать — после струнных — ощущение широты и вышины вместе с чувством освобожденного дыхания и даже разрешения того напряжения, которое было связано со «слишком человеческим» тембром струнных.

Возвращаясь к симфоническому оркестру, отметим, что огромное значение в области тембрового развития имеет принцип сбережения т е м б р а , т. е. намеренный отказ от использования какого-либо тембра (инструмента) с целью сделать последующее его введение (в соответствующий момент, нередко кульминационный) свежим и впечатляющим. Необходимое сбережение разного рода средств, всевозможных ресурсов — один из общих принципов искусства (и даже целесообразной деятельности человека вообще), но в области оркестровки он проявляется в особенно чистой форме. Причина заключается в том, что в данном случае сами первичные средства, ресурсы (т. е. инструменты и исполнители) не создаются композитором, а, коль скоро им уже избран определенный состав оркестра, предстают перед ним в качестве реальных физических объектов и даже «живых лиц», находящихся в его распоряжении, готовых выполнить его предписания и

ждущих таковых. Поэтому соблазн всемерного использования инструментов очень велик, тем более, что слабая их «загрузка» обычно истолковывается как недостаток сочинения. В этих условиях неиспользование инструмента, наличие которого предусмотрено в партитуре и который, казалось бы (в данной ситуации), легко мог бы быть использован, часто представляет собой не проявление пассивности, а, наоборот, намеренный отказ и сознательное самоограничение, требующие известной мудрости и решимости. В то же время получаемый эффект оказывается — после того как долго сберегавшийся тембр наконец зазвучал — достаточно сильным, а причина эффекта — вполне очевидной (для анализирующего), ибо установить в подобных случаях, что именно «сберегалось», совсем нетрудно. Сказанным и определяется осо-

<стр. 327>

бая о б н а ж е н н о с т ь проявлений эффекта сбережения в области инструментовки¹.

Проявления принципа сбережения очень многообразны. Сюда относятся и использование некоторых инструментов лишь в финале симфонии (тромбоны в 5-й симфонии Бетховена) и другие случаи намеренного воздержания от применения тех или иных тембровых средств на протяжении какой-либо значительной части сочинения: например, в Largo из 5-й симфонии Шостаковича совсем не участвуют медные духовые, что одновременно и соответствует образному строю этого Largo, и весьма усиливает эффект появления медных в финале, тема которого звучит fortissimo у труб и тромбонов; в экспозиции 9-й симфонии Шостаковича не участвуют валторны, вступающие в момент начала разработки и вносящие свежую краску.

О приготовлении эффекта forte еще Глинка писал в «Заметках об инструментовке», что оно «может иногда начаться очень рано, т. е. с самого начала пьесы, и, разумеется, что тут столько же важно, как употребление инструментов, неупотребление, отсутствие, исключение иных из них, которые в первый раз зазвучат в приготовляемом forte или fortissimo»². Эти слова могут быть в значительной мере распространены и на приготовление других эффектов, например вступления новой темы, возвращения старой и т. п. Часто применяемый в подобных случаях прием состоит в том, что инструменты, непосредственно подготавливающие какой-либо эффект, умолкают или отходят на второй план в момент осуществления этого эффекта, достижения «цели». На первый же план выступают в этот момент другие инструменты. Интересный пример разбирает Д. Житомирский в упомянутой выше статье. В скерцо 6-й симфонии Чайков-

¹ В сфере других музыкальных средств дело обстоит сложнее. Например, всевозможные гармонии не лежат перед композитором в качестве готового «набора», и каждый из существующих аккордов не «ждет» своего применения. Поэтому если, например, в кульминации впервые звучит особо выразительная гармония, то прием «сбережения» не находит здесь столь явного проявления, так как раньше не возникает представления, будто эта гармония естественно могла бы уже звучать. Эффект «отказа» ради «сбережения» открыто выступает лишь в особых случаях, например когда в более или менее точной репризе избегнуто какое-либо выразительное средство, примененное в I части, с тем чтобы использовать его, например, в коде или каденционном расширении. Так, в ноктюрне c-moll Шопена в момент кульминации I части (такт 21) звучит неаполитанский секстаккорд. В репризе же гармонический план I части сохранен (изменены темп и фактура), но кульминационный момент гармонизован менее ярко (обычный квинтсекстаккорд II ступени). Сделано это, очевидно, ради более свежего звучания неаполитанской гармонии в расширении репризы (после прерванного каданса).

² М. И. Г л и н к а . Литературное наследие, т. I. М.—Л., 1952, стр. 349.

ского маршевая побочная тема ни в одном из ее полных и основных проведений (даже в кульминационном проведении в репризе!) не поручена медным духовым, хотя, казалось бы, тембр медных вполне соответствует жанровому облику темы — грубовато-торжественному «маршу в ликующем роде» (Чайковский). Причина заключается в том, что медным духовым поручены подготовительные стадии, т. е. «прорастания» маршевой темы — появление и переключка ее отдельных мотивов. В этих мотивах, звучащих вне цельной темы (и до нее), особенно важно подчеркнуть их маршевую окраску, дабы противопоставить ее шелестящему характеру предшествующей скерцозной темы и подготовить слушателя к восприятию всего маршевого жанрового комплекса. А когда подготовка закончена и цель достигнута, необходим качественный скачок, свежий тембр. Поручить в этих условиях мелодию снова медным означало бы притупить восприятие и создать навязчивую громкость. Из сказанного видно также, сколь оригинально принятое Чайковским темброво-композиционное решение, как далеко оно от «само собой разумеющейся» стандартности, банальности.

С ролью тембра в области широко понимаемой музыкальной драматургии связаны его формообразовательные возможности в более тесном смысле — его расчленяющее и объединяющее значение. Очевидно, что сохранение на протяжении какого-либо отрывка одного и того же тембра служит фактором, способствующим и объединению этого отрывка в одно целое, и более резкому его противопоставлению соседним частям, где господствуют другие тембры, т. е. более ясной расчлененности. Вернемся еще раз к скерцо из 4-й симфонии Чайковского. Его I часть написана в простой трехчастной форме с очень большой серединой. Но в середине сохранен тембр *pizzicato* струнных, и это способствует более прочному объединению всей трехчастной формы. Очевидно, что тембровое освежение и разнообразие (вообще говоря, вполне естественные в середине трехчастной формы) в данном случае ослабили бы как это единство, так и контрастное сопоставление главной темы и последующих жанрово-характерных эпизодов ¹.

¹ Вообще тембровые соотношения способны в большой степени проявить форму. Например, в данном случае единый тембр I части скерцо, сохраняющийся и в репризе, усиливает черты именно трехчастной формы: не возникает никаких намеков на рондообразность (т. е. на чередование темы с различными эпизодами), которые могли бы появиться в случае нового тембра в середине I части. Этим свойством тембра проявлять форму методически целесообразно пользоваться уже на начальных этапах прохождения музыкальных форм. Так, иногда учащихся затрудняет различие между репризной двухчастной формой и трехчастной, ибо разница между повторением в репризе целого периода и повторением одного предложения кажется им несущественной. При этом нередко уже самый факт репризности ассоциируется с трехчастностью. Между тем, если уже при первом объяснении различия между названными формами привлечь тембровую сторону музыки, оно усваивается несравненно лучше. Рекомендуются, например, сравнить тему Largo из 1-го фортепианного концерта Бетховена в экспозиции и в общей репризе. В обоих случаях за восьми-тактным периодом, исполняемым солистом, следует шеститактная середина, проходящая у оркестра. Но в экспозиции Largo после этого возвращается одно предложение начального периода (4 такта), и его продолжает играть оркестр. В общей же репризе Largo после такой же середины звучит вновь весь восьмитактный период, и его исполняет солист. Совершенно очевидно, что тембровая сторона не оставит здесь никаких сомнений в том, что в первом случае форма двухчастна (солист, оркестр), а во втором — трехчастна (солист, оркестр, солист, после чего следует, однако, дополнительное проведение середины и репризы).

Наконец, формообразующая роль тембра может проявляться в тембровом сближении различных тем в конце произведения (наподобие обычного их тонального сближения в репризе сонатной формы), в подготовке тембра следующей темы внутри предыдущей (наподобие мотивной и тональной подготовки побочной партии сонатной формы) и т. д.

Разберем один простой пример, где ясно представлены различные выразительные и формообразующие функции тембровых смен и преобразований. Речь идет о I части 9-й симфонии Шостаковича. Тематически однородный начальный шестнадцатитакт главной партии представляет масштабно-тематическую структуру дробления с замыканием: $4 + 4 + 2 + 2 + 3$ ¹. В подобных случаях «третья четверть формы» (здесь третий четырехтакт) обычно дает, несмотря на отсутствие мотивного контраста, некоторое обновление, изменение. Оно выражено прежде всего в самой структуре (факт дробления — два сходных двутакта вместо цельного четырехтакта), но к этому часто присоединяются и другие средства, например гармоническая неустойчивость. В разбираемом примере момент дробления ($2 + 2$) выделен при помощи тембра: в первом, втором и последнем построениях звучат только струнные, в третьем же четырехтакте ($2 + 2$) мелодия поручена солирующей флейте:



¹ Масштабно-тематическим структурам посвящена глава VII настоящего учебника.

<стр. 330>



Это создает некоторый освежающий контраст, а кроме того, сообщает последующей передаче мелодии скрипкам характер «тембровой репризы», что вместе с элементом тематической репризы (второго четырехтакта) весьма усиливает замкнутость, завершенность целого. Таковы функции тембровой смены внутри начального изложения самой темы.

Но существенные композиционные решения обычно совмещают целый ряд функций, служат одновременно нескольким целям. Так и здесь, наряду с «местными» функциями внутри самой темы, смена тембра готовит — «на расстоянии» — тембровый характер побочной партии, подобно тому как иногда начальное тематическое ядро побочной партии бывает родственно какому-

либо мотиву главной (обычно не основному, а контрастирующему с основным). Действительно, побочная партия звучит у флейты пикколо и носит характер насвистываемой уличной песенки. Естественно, что до побочной партии флейта пикколо молчит — необходимо сохранить всю свежесть ее специфического тембра. Но упомянутые две двутактные фразы солирующей большой флейты внутри главной темы (эти фразы идут, как и мелодия побочной партии, *staccato*) уже намекают на характер будущей второй темы, которая оказывается, таким образом, и свежей по тембру и подготовленной¹.

В репризе сонатной формы главная партия усилена фактурно и динамически, но, как и в экспозиции, проходит в основном у струнных (фразы флейты переданы фаготам). Побочная же партия звучит у солирующей скрипки, т. е. тоже в тембре струнных (тембровое сближение тем при сохранении и даже усилении контраста в других отношениях). Однако новый тембр несет не только формообразующую, но и выразительную функцию: звучание стало более теплым, трогательным, образ ассоциируется теперь не столько с насвистывающим песенку озорным мальчишкой, сколько с уличным скрипачом, наигрывающим ту же незамысловатую мелодию...

Этот и другие приведенные в этом параграфе примеры могут дать лишь самое общее представление о богатстве

¹ Мотивной подготовки побочной партии в предшествующем ей развитии главной мы сейчас не касаемся.

<стр. 331>

функций тембра и о важности для понимания музыкального целого тщательного анализа тембровой стороны произведения.

§ 4. Фактура

В музыкальном произведении есть части, разделы — большие и малые, сменяющие друг друга в последовательности. Их соотношение по общему характеру, тематическому материалу, тональности, масштабам, функциям образует, как известно, композиционный план произведения, его форму в тесном смысле. Разные же голоса или группы голосов произведения, развертывающиеся одновременно, например мелодия, контрапунктирующий голос, бас, гармоническая фигурация средних голосов, не называются частями или разделами произведения. Их естественно называть компонентами произведения. Их также иногда называют компонентами или слоями музыкальной ткани,

К числу компонентов музыкальной ткани относятся не только собственно голоса, но и, например, линии ударных инструментов без определенной высоты звука (скажем, барабанная дробь, идущая в том или ином ритме). Компоненты, как и часть произведения, существуют вполне конкретно в том смысле, что они допускают реальное практическое выделение из целого; например, дирижер может во время репетиции попросить оркестр сыграть часть целого (только несколько тактов), но может попросить и ту или иную группу музыкантов отдельно сыграть на протяжении какого-либо отрывка свою партию; аналогичным образом педагог по фортепиано может потребовать от ученика раздельного разучивания партий правой и левой руки (напротив, э л е м е н т ы музыки — это теоретические понятия, научные абстракции; они не допускают реального выделения из целого: так, оркестр не может сыграть отдельно ладовую сторону произведения, его высотные соотношения и т. п.).

Характер, соотношение и функции одновременно

развертывающихся компонентов произведения или его отрывка и называются фактурой. Фактура представляет собой, таким образом, организацию произведения по вертикали, но не в каком-либо специальном смысле, например в смысле одновременных созвучий (гармония) или одновременно развивающихся мелодий (контрапункт), а в смысле более общем. Понятие фактуры включает в себя и гармонию, и полифонию, но рассматриваемые не с их специфически гармонической или полифонической стороны (какой именно аккорд, какой вид контрапункта), а со стороны образуемых ими реально зву-

<стр. 332>

чащих слоев музыкальной ткани, которые составляют то, что принято называть конкретным изложением, — т. е. со стороны количества голосов (с возможными удвоениями), их расположения, общего характера их движения, фигурации и т. д. В фактуру, понимаемую в широком смысле слова, включают и тембр (инструментовку), ибо он несомненно относится к сфере конкретного изложения. Поскольку, однако, тембр (наряду с высотой, длительностью и силой) является одним из свойств звука и самостоятельных элементов музыки, под фактурой в тесном смысле понимается соотношение одновременно развертывающихся компонентов музыкального произведения или отрывка независимо от их тембровой окраски (нередко, когда имеют в виду тембр и фактуру вместе взятые, говорят о темброво-фактурной стороне музыки, о темброво-фактурных эффектах).

Таким образом, фактура какого-либо отрывка может содержать главный мелодический голос (с возможными удвоениями в октаву и т. д.), базовый голос, голоса, выдерживающие звуки гармонии, органические пункты (педали), голоса, образующие определенного рода гармоническую или мелодическую фигурацию, голоса, подчеркивающие ту или иную ритмическую формулу, наконец, контрапунктирующие голоса разного типа (контрастирующие главной мелодии, имитирующие ее, родственные ей подголоски). Таковы в общих чертах основные компоненты фактуры, возможные «фактурные функции» голосов (и групп голосов), не зависящие от того, какая именно гармония звучит в тот или иной момент, написаны ли два голоса в простом или сложном контрапункте и в каком именно¹.

Смены фактуры в музыкальном произведении происходят, вообще говоря, значительно реже, чем смены гармонии. Одна и та же фактура (т. е. одно и то же количество голосов с теми же их функциями, тем же характером движения, фигурации и т. д.) часто сохраняется на протяжении более или менее значительного отрывка и является одним из постоянных факторов, определяющих характер музыкальной выразительности этого отрывка. Естественно также, что при таких условиях резкая и определенная смена фактуры обычно означает начало нового построения, нового раздела формы. Этим во многом определяется формообразующее значение фактуры. Сказанное, разумеется, не

¹ Мы описали только что типичные фактурные функции, возможные при гомофонном или смешанном складе. При чисто полифоническом складе фактура состоит из нескольких мелодически равноправных (либо более или менее равноправных) голосов.

<стр. 333>

исключает и частых контрастных смен фактуры внутри небольшого построения. Обычно, однако, это связано с каким-либо специфическим замыслом, например скерцозным (см. начало скерцо 2-й симфонии Бетховена, пример 356).

Характеристика фактуры может даваться в самых различных планах: говорят о фактуре сложной и простой, «плотной», «густой» и «прозрачной», о фактуре

оркестровой, хоровой, квартетной, фортепианной, о фактуре, типичной для тех или иных жанров (фактура походного марша, типичная фактура вальса), хоральной фактуре, о фактуре полифонической, гомофонной (мелодия и сопровождение), аккордовой, «диалогической», наконец, о фактуре многоголосной, четырехголосной, трехголосной. Часто вместо слова «фактура» применяется и какое-либо иное, например склад, сложение, строение, изложение: многоголосный, гомофонный, полифонический, аккордовый склад, аккордовое, полифоническое строение, четырехголосное сложение, прозрачное изложение, оркестровое изложение, многоголосное и т. д. Существенно при этом, что в подобных случаях под словами «склад», «строение», «сложение» имеется в виду характер сложения целого из одновременно звучащих компонентов, а не из сменяющих друг друга частей.

Впрочем, одно обычно связано с другим. В этом смысле отношение между формой и фактурой напоминает отношение между мелодической последовательностью тонов и их одновременным гармоническим сочетанием. И подобно тому как мелодия и гармония находятся в тесной взаимозависимости, так и между формой произведения и его фактурой имеется определенная связь. Из этой связи исходит, например, общепринятое деление форм на гомофонные и полифонические. Правда, такое деление несколько условно (в одном произведении могут сменяться разные типы фактуры, а кроме того, существуют смешанные виды самой фактуры), но все же оно имеет свой смысл и показывает тяготение определенных типов фактуры к известным типам развития и формообразования (в конечном же счете, жанровая природа музыки в значительной мере обуславливает и то, и другое).

В смысле степени изученности, отношение между формой в тесном смысле и фактурой оказывается, однако, обратным отношению между мелодией и гармонией: насколько последняя более изучена, чем первая, настолько фактура менее исследована, нежели форма, а это — в силу связи явлений — тормозит также и дальнейшее изучение самих музыкальных форм.

Разные виды фактуры тесно связаны с историческим раз-

<стр. 334>

витием отдельных элементов музыки — мелодии, гармонии, метроритма, а также музыкальных стилей и жанров в целом. Так, например, некоторые простые виды гомофонной фактуры обусловлены не только очевидной задачей выделения и гармонической поддержки главного мелодического голоса, но и задачей подчеркивания регулярных смен гармонии и метроритмической пульсации. Таково прежде всего типичное гомофонное сопровождение, при котором бас вступает на сильной доле такта и ее подчеркивает, а комплекс других сопровождающих голосов мерно «отсчитывает» остальные доли, реализуя саму метрическую пульсацию. Ясно, что подобная фактура, допускающая разные варианты (например, если сильная доля подчеркнута звуком мелодии, то в сопровождении может быть в это время пауза), могла возникнуть, лишь в такой музыке, в которой активный метроритмический импульс и четкость смен гармонии играют значительную роль.

Многие типы фактуры тесно связаны с определенными жанрами, с их основным характером. Таковы, например, формы аккомпанемента в некоторых танцах. Эти формы дают стимул движения, а в случае, если сопровождение содержит характерную для данного танца ритмическую фигуру, даже подсказывают самый тип этого движения (болеро, полонез, танго, хабанера). Мы уже знаем, сколь важно для анализа музыки выяснение ее жанровой природы, жанровых средств и связей. Фактура же (в частности, аккомпанемент — «фактура сопровождения») часто концентрирует в себе наиболее стойкие и обобщающие черты жанра. В связи с этим аккомпанемент представляет собой в некоторых простейших случаях как бы «фундамент» музыкальной постройки, не слишком выделяющийся, но обуславливающий некоторые

общие черты здания, которым мелодия придает образную индивидуальность. Это, однако, отнюдь не означает, что индивидуальные черты образа и творческая личность композитора не проявляются в области фактуры. Правда, в случае применения какого-либо стандартного типа фактуры (вальсового, хорального и т. п.) это проявление часто сводится к минимуму. Но фактура может быть и очень нестандартной, весьма индивидуализированной, непосредственно связанной с неповторимо своеобразным характером данного произведения. Ее виды в огромной степени обусловлены возможностями музыкальных инструментов (не случайно, например, простейший аккомпанемент типа «бас-аккорд» называют «гитарным сопровождением») и историческим развитием этих возможностей, что, в свою очередь, связано с историей музыкального исполнительства. И поэтому новаторские творческие находки композиторов часто выражаются именно в раскрытии новых типов и возможностей фактуры — оркестровой, хоровой, фор-

<стр. 335>

тепианной, квартетной. Общеизвестно, например, что новаторство Шопена проявилось также и в трактовке фортепиано. Так, в 6-й прелюдии мелодия проходит в партии левой руки, а аккомпанемент располагается выше мелодии. Для начального построения фортепианной пьесы это было новым и необычным (подробнее см. главу IX, стр. 704). Не менее оригинальна фактура 1-й прелюдии (см. главу IX, стр. 690). В 8-й прелюдии мелодия проходит в партии правой руки в среднем голосе, над которым звучит выразительная мелодическая фигурация верхнего голоса; в нижних же голосах дана в ином ритме — гармоническая фигурация. Оригинальность подобной дифференцированной фактуры, тесно связанной здесь с взволнованным характером музыки, бросается в глаза. Но и в некоторых других случаях, внешне очень простых и с первого взгляда не содержащих в области фактуры ничего особенного, более внимательный анализ обнаруживает черты существенного своеобразия. В 7-й прелюдии очевидно претворение черт мазурки, что сказывается и в фактуре прелюдии: бас на сильной доле такта, другие сопровождающие голоса на слабых. Однако бас дается на сильной доле не каждого такта, а раз в два такта — через такт. Это значительно смягчает черты танцевальности, «отбивания метра». Кроме того, в конце каждой фразы повторяемые звуки мелодии сливаются с сопровождающими голосами в аккорды, сравнительно спокойно следующие друг за другом. Таким образом, черты танцевальной фактуры сочетаются с чертами аккордового склада, типичного для одного из видов старинного импровизационного прелюдирования и в конечном счете восходящего к инструментальным претворениям хора. Следовательно, уже в самой фактуре, внешне столь простой и обыкновенной, а на самом деле очень тонко найденной, отражается свойственное этой прелюдии сочетание подвижности, танцевальной легкости, изящества со спокойствием и поэтической возвышенностью, связанными с элементом размеренного аккордового склада.

Очень велика роль фактуры в создании разного рода изобразительных эффектов в музыке, начиная с «Бури» из 6-й симфонии Бетховена. Римский-Корсаков в финале «Шехеразады» (*Allegro non troppo maestoso*) рисует картину неистового морского урагана. В фактуре сочетается значительное число (6—7) гармонических и мелодических фигурации, не совпадающих друг с другом ни по мелодическому рисунку, ни по ритму, ни по тембру; изобразительный эффект бурных фигурации усиливается колористически острыми партиями ударных инструментов. В результате возникает картина бушующей звуковой массы, где все движется, переливается и клокочет.

<стр. 336>

Наконец, чрезвычайно важно участие фактуры в создании разного рода контрастов. Так, типичный для многих венско-классических сонатно-симфонических главных партий контраст более решительного и более мягкого мотива воплощается также и средствами фактуры — октавно-унисонной в первом мотиве, гармонической — во втором. Вообще контрастное сопоставление унисонно-октавного и многоголосного

изложения встречается часто. Например, в простой трехчастной форме трио из скерцо 2-й симфонии Бетховена вся шестнадцатитактная середина изложена октавно-унисонно, контрастируя с гармонической фактурой крайних частей.

Нередко последний кадансовый мотив какого-либо построения излагается — в отличие от иной фактуры всего построения — унисонно. Это выделяет каданс, сосредоточивает на нем внимание воспринимающего, имеет, таким образом, формообразующее значение. Помимо подчеркивания каданса, смена фактуры и сама по себе (подобно всякой «перемене» в конце, подробнее см. главу VII) способствует завершению музыкальной мысли. При этом иногда возникает впечатление, что предшествующее многоголосное изложение как бы концентрируется до одногоголосного, «стягивается» в унисон. Использование этого приема в многоголосной русской народной песне хорошо известно. Но он изредка встречается даже у Баха, у которого унисонные окончания подчеркивают главные звуки лада (V—I ступени или IV—V—I):



В других случаях Бах «сгущал» в конце пьесы полифоническую фактуру в аккордовую (фуга ре мажор из I тома «Х.Т.К.»).

Бетховен часто сочетал формообразующую роль кадансовой фактурной смены с ярким выразительным контрастом, например резко нарушая посредством крутой и динамически выделенной унисонно-октавной фразы плавное течение менуэта (см. сонату ор. 31 № 3 Es-dur, менуэт, трио, первый восьмитакт).

Разумеется, смена фактуры в кадансовом мотиве может носить и иной, в частности противоположный, характер: на-

<стр. 337>

пример, полнозвучные аккорды после более прозрачного изложения (см. два начальных предложения скерцо 2-й симфонии Бетховена, начало разработки увертюры «Эгмонт»).

Еще большее значение, чем внутри построений, имеют фактурные контрасты при сопоставлении разных тем, разделов формы. Характер таких контрастов может быть самым различным, в зависимости от образно-жанровой природы сопоставляемых тем. В частности, иногда противопоставляются разделы с гомофонной и с полифонической фактурой, и это ярко оттеняет выразительные возможности различных складов (сравнить главную партию I части 5-й симфонии Шостаковича с началом побочной; подробнее см. главу IX).

В 3-й балладе Шопена соотношение фактуры большого начального раздела (51 такт) и следующего (64 такта) очень существенно для воплощения нового образного соотношения, характерного для ряда крупных одночастных форм романтиков. Первый раздел в смысле фактуры очень свободен и разнообразен. Меняется количество голосов, характер их движения, их «фактурная функция»; охватываются различные регистры фортепиано. Основной лирический «сюжет» баллады разворачивается как бы на фоне пейзажа, обрисованного не только тонко, но и широко. Наоборот, во втором разделе долго господствует одна и та же, и притом довольно строгая, фактура, лишь постепенно становящаяся более многозвучной. Благодаря условиям всего контекста и, в частности, темповому и метроритмическому единству размеренного балладного движения, эта смена широкого и свободного изложения более тесным и строгим, естественно, воспринимается

здесь как фиксация внимания на некотором более «частном» моменте (сюжета, пейзажа), который, однако, затем начинает жить самостоятельной жизнью.

Значение фактуры оказывается иногда очень большим не только для создания контраста, но и для последующего образного сближения, синтеза контрастирующих тем. Так, подобный синтез двух основных тем в конце «Баркаролы» и «Полонеза-фантазии» Шопена достигнут не только тональными средствами, но и средствами фактуры и динамики. Аналогичным образом побочная партия в репризе 3-й сонаты Прокофьева фактурно приближается к главной. Показательно, что иногда сближение тем в сонатных репризах осуществляется сначала только фактурно-динамическими средствами (и это дает полноценный художественный эффект), а тональное сближение (т. е. переход в главную тональность) следует позднее (см. сонатное *allegro* «Испанской рапсодии» Листа; побочная партия репризы начинается в B-dur). Наконец, встречаются такие случаи синтеза тем-образов, при которых звучит одна тема, но в фактурном

<стр. 338>

«одеянии» другой (например, тарантелла из «Венеция и Неаполь» Листа, реприза-кода).

Сказанное здесь лишний раз демонстрирует то возрастание значения фактуры в музыке XIX и XX веков, которое во многом аналогично возрастанию значения динамики и обусловлено теми же причинами. В частности, фактура, как и динамика, играет огромную роль во всевозможных образно-жанровых трансформациях одной и той же темы.

И наоборот: с давних пор различные темы произведения могли восприниматься как родственные, выполняющие сходные художественные функции, представляющие собой развитие одного образа, если сходен их общий жанрово-образный характер, проявляющийся, в частности и в особенности, в общности их фактуры. Например, в I части 5-й фортепианной сонаты Бетховена мы воспринимаем новую эпизодическую тему разработки (фа минор) как замену разработки темы побочной партии также и благодаря тождеству фактуры сопровождения в этих местах. Вообще сходность фактуры разных отрывков произведения очень часто дает достаточные основания для установления между ними образно-смысловых связей («арок»).

О сменах характера изложения как о факторе расчлененности еще будет идти речь в следующей главе. Однако очень большое значение имеет также постепенное изменение фактуры, незаметное включение и выключение голосов, всевозможные разрежения и сгущения музыкальной ткани, которые создают ощущение ее живого «дыхания». При анализе произведения разбору фактурного развития следует уделять такое же внимание, как и развитию других сторон и элементов музыкального целого (гармонии, ритма, мелодии).

Рассмотрим с точки зрения развития фактуры экспозицию фортепианной сонаты Бетховена op. 10 № 1 c-moll.

Фактура динамичной главной партии контрастна: с одной стороны — грузные многозвучные аккорды и активное одnogолосное движение по звукам ломаного аккорда (первые 3 такта и аналогичные моменты), с другой — четырехголосный гармонический склад (такты 4, 8, 10, 12). Как уже упоминалось, фактура включается в подобных случаях в число других средств контраста. После завершения главной партии связующая начинается резким образно-фактурным «скачком»: долгое выдержанное *ми-бемоль* в теноре, напоминающее педаль валторны, и затем на протяжении одного такта количество голосов доходит до четырех. Четырехголосный склад строго выдерживается после этого на протяжении 12 тактов и контрастирует своим постоянством с разнородной фактурой главной партии. Родство фактуры связующей пар-

тии фактуре тактов 4, 8, 10, 12 главной партии очевидно: связующая развивает более спокойный и лиричный мотив главной. Далее начинается постепенное уменьшение числа голосов: четырехголосие незаметно (за 2 такта до начала нового построения — предъикта перед побочной партией) переходит в трехголосие, а побочная партия начинается двухголосно (правда, в аккомпанирующем голосе есть скрытые голоса, а благодаря педали временами одновременно звучит более двух звуков). Двухголосие начала побочной партии естественно связывается с прозрачностью, со светлым и ярко мелодичным характером музыки. В дальнейшем развитии побочной партии активизация связывается с концентрацией, сжатием фактуры до одноголосия (изложение в октаву). Противоречие между динамизмом музыки (поддержанным громкостной динамикой — *fortissimo*) и этой сжатостью фактуры приводит к типичному для многих побочных партий резкому сдвигу — взрыву, к внезапному возвращению (на гармонии кадансового квартсектаккорда) контрастной фактуры главной партии вместе с прорывом активных фанфарных интонаций ее начального мотива. Успокоение наступает после полного каданса — в лирической заключительной партии. Ее музыка близка музыке предъикта перед побочной, но вместо трехголосной фактуры дана четырехголосная, местами доходящая до шестиголосия.

Мы видим, таким образом, что в развитии фактуры более или менее полно отражена общая логика образного развития экспозиции.

Очень часто сопровождающие голоса, образующие на первый взгляд лишь фон и некий общий тип движения, соответствующий характеру данной пьесы, на самом деле содержат — хоть и в менее индивидуализированной форме — и какие-либо конкретные интонации, родственные интонациям главного мелодического голоса или подготавливающие вступление последующей новой темы. Например, сопровождение в этюде Шопена до минор (ор. 10 № 12) отличается не только бурным и стремительным движением широкими вздымающимися волнами, — движением, которое и само по себе очень выразительно, — но и содержит на гребне волны основную интонацию (*c—d—es*) главного голоса. В главе II, § 8, уже шла речь о первой теме ноктюрна Des-dur, где спокойное, мерно колышущееся сопровождение, как будто дающее лишь чисто гармонический фон, пронизано мягкими секстовыми и терцовыми ходами, столь существенными для мелодии этого ноктюрна. В первых тактах оркестрового сопровождения 3-го концерта Рахманинова предвосхищен начальный мотив мелодии (*d—f—e—d*). В начале 2-го концерта Прокофьева «пустые» квинтовые и квартовые ходы сопровождения также

соответствуют интонациям вступающей затем мелодии и вместе с ними создают колорит сдержанного и несколько сурового эпического сказа. В побочной партии 5-й симфонии Шостаковича простейшая формула гомофонного сопровождения (повторяющая аккорды

в ритме суммирования , как будет показано в главе VIII, имеет тематическое происхождение и значение. Словом, для развития музыкального произведения связи и всевозможные взаимопереходы мелодико-тематических интонаций главного голоса и интонаций второстепенных голосов фактуры имеют существенное значение и должны быть при анализе объектом пристального внимания.

Общая систематика фактуры¹ различает прежде всего фактуру одноголосную и многоголосную, причем к первой относятся и случаи октавно-унисонного изложения. Многоголосие знает два основных склада: полифонический и гомофонный (кроме них, существует еще гетерофонный склад — при котором все голоса ритмически варьируют одну и ту же основу). Полифония, которая строится на одновременном сочетании и развитии самостоятельных мелодий, в свою очередь, подразделяется на имитационную и не

имитационную, а последняя — на контрастную и подголосочную (впрочем, подголосочная полифония, характерная для народного творчества, содержит в зародышевом виде черты и контрастной, и имитационной полифонии). Гомофонный, или, как его еще называют, гомофонно-гармонический, склад подразделяется на аккордово-гармонический склад и собственно гомофонный, при котором ясно выделяется мелодия и гармоническое сопровождение. Сопровождение может быть как очень элементарным (выдержанные звуки), так и весьма развитым.

Существует, разумеется, огромное количество смешанных видов фактуры (например, часть голосов образует гармоническое сопровождение, а другая часть — полифоническую ткань, имитационную или контрастную).

Важно, в частности, независимо от приведенной классификации, учитывать, содержит ли фактура первый и второй планы или же она однопланова. Отсутствие деления на первый и второй планы свойственно, с одной стороны, ряду полифонических жанров (например, русской хоровой песне),

¹ См.: С. С. Скребков. Учебник полифонии, Введение. Музгиз, М, 1951.

<стр. 341>

а с другой же стороны, аккордово-гармоническому складу — опять-таки хоровым жанрам, музыке, выражающей единство мыслей и чувств масс (как, например, гимн, торжественный марш). Наоборот, ясная дифференциация двух планов, связанная с максимальным выделением мелодии, свойственна, например, многим образцам лирической музыки, где мелодия выступает как носительница эмоционального начала, а сопровождение либо совсем удаляется в тень, образуя лишь фон, либо же, будучи мелодизировано, помогает мелодии.

Гомофония, как известно, исторически моложе полифонии. Изобретение гомофонии, тесно связанное с открытием гармонии в современном смысле и ее выделением в самостоятельный элемент музыки, было явлением весьма прогрессивным и в огромной степени способствовало дальнейшему развитию музыкального искусства. Выделение главного голоса и подчинение ему других голосов дало возможность сделать главный голос — мелодию — особенно рельефным, богатым, содержательным, а поддерживающее мелодию сопровождение стало придавать каждому ее моменту полную ладогармоническую ясность и определенность. Овладение же обертоновой гармонией и разделение музыкальной ткани на передний план и сопровождающий фон сравнимо по своему значению с открытием перспективы в живописи. В дальнейшем гомофония и развитие гармонического мышления способствовали созданию нового типа крупных музыкальных форм — одновременно ярко контрастных и цельных, ясно расчлененных и проникнутых единым и непрерывным диалектическим развитием. Однако это оказалось возможным также и потому, что после возникновения гомофонии полифония отнюдь не исчезла, а продолжала развиваться, достигла в творчестве Баха новой вершины, начала вступать в разнообразные сочетания с гомофонией и сохраняет все свое значение по настоящее время. Почти не встречается сколько-нибудь крупных сочинений, в которых на всем протяжении произведения имел бы место гомофонный склад в его чистом виде, т. е. в виде мелодии с гармоническим сопровождением, лишенным всякого самостоятельного интереса. Подобное положение можно наблюдать, главным образом, в небольших песнях, в прикладной музыке для танцев. Что же касается композиторов-классиков, то они стремились даже в небольших гомофонных пьесах насыщать мелодической выразительностью различные голоса, а по возможности и всю ткань произведения.

В музыке выдающихся композиторов конца XIX и нашего века фактура необыкновенно обогатилась и индивидуализировалась. Много творческих находок есть, с одной стороны, в области фактуры простой, предельно прозрачной, напри-

<стр. 342>

мер двухголосной¹, с другой же стороны, в сфере фактуры многоголосной. Возникло, в частности, явление, которое можно называть полифонией пластов фактуры, сложным одновременным развитием ее различных, относительно самостоятельных слоев, каждый из которых может содержать более чем один голос². Подобного рода полифония, тесно связанная, конечно, и с тембровой дифференциацией пластов, не исключает, однако, деления ткани на разные планы — передний и задний, — в чем сказывается преемственность, в частности, по отношению к гомофонии. Очень многие черты современной гармонии и полифонии, в сущности, неотделимы от тех или иных свойств фактуры. Так, удачные примеры политональности обычно связаны с разделением одновременно звучащих тональностей между различными, ясно дифференцированными друг от друга темброво-фактурными слоями. Из всего здесь сказанного видно, какого большого внимания заслуживает изучение вопросов фактуры вообще и пристальный ее анализ во многих конкретных образцах в частности.

З а д а н и я

1. Прочитать статью Д. Житомирского «Заметки об инструментовке Чайковского» (сборник статей «Советская музыка», 1945, № 3).
2. Прочитать статью М. Бера «Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича» (сборник «Черты стиля Шостаковича», М., 1962).
3. Прочитать статью Л. Раппопорт «О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д. Шостаковича» (сборник «Черты стиля Шостаковича»).
4. Проанализировать I часть 6-й симфонии Чайковского с точки зрения темброво-фактурного развития и динамического профиля, связывая эти стороны с драматургией музыкального целого.
5. То же самое по отношению к I части 5-й симфонии Шостаковича.
6. Детально проследить отличия между инструментовкой I и III частей «Испанского каприччио» Римского-Корсакова и сделать выводы о выразительном значении этих отличий.
7. Детально проанализировать темброво-фактурно-динамическое развитие в «Болеро» Равеля.

¹ Например, во 2-й фортепианной сонате Шостаковича, в его прелюдии-H-dur из оп. 87.

² К этому роду явлений относятся описанные в работах С. Григорьева «обособленные гармонические слои», или «утолщенные мелодии», в музыке Римского-Корсакова (см., например, его книгу «О мелодике Римского-Корсакова»).

ГЛАВА VI

Вопросы расчлененности

§ 1. Роль расчлененности в музыке. Построения и цезуры

Сравнивая музыкальное искусство с родственным ему искусством размеренной словесной речи — поэзией, мы видим и сходные и отличающие их друг от друга черты. Самое существенное отличие музыки в том, что в ней нет слов, каждое из которых обладает своим конкретным значением и служит для выражения определенных понятий. Однако, несмотря на это коренное различие, существует большая общность в строении поэтической, шире — словесной речи и музыки.

Для того, чтобы быть гибкой, выразительной, понятной, льющаяся речь должна разбиваться на части; это относится и к музыке. Нашу речь делает понятной само существование слов и выражаемых ими мыслей, но все же требуется подчеркивать расчленение ее на части посредством интонаций или остановок в произнесении; в письме для этой же цели служат знаки препинания. Отрывок из литературного произведения, прочитанный без знаков препинания, может стать непонятным¹. В музыке, особенно инструментальной, где нет слов, которые понятны сами по себе, расчленение приобретает еще большее значение для ясности восприятия, для «доведения музыки до слушателя», для понимания смысла музыки. Расчлененность представляет одно из первичных, простейших проявлений **з а к о н о м е р н о с т и , о р г а н и з о в а н н о с т и** в музыке.

Чем яснее расчленяется любое крупное целое, которое нам предстоит охватить, тем более облегчается работа нашего

1 Представим себе, например, следующий литературный текст, прочитанный без интонационных оттенков и без соблюдения знаков препинания: «Светае ах как скоро ночь минула вчера просилась спать отказ ждем друга нужен глаз да глаз не спи покуда не скатишься со стула теперь нот только что вздремнула уж день сказать им господа». Эти начальные шесть стихов «Горя от ума» в таком виде звучат почти бессмыслицей.

восприятия и осмысливание воспринимаемых явлений¹. Так, «последние известия» по радио читаются обычно в виде последовательного «диалога» дикторов. Различие между женским и мужским голосом подчеркивает расчленение, яснее отделяя одну мысль от другой. Герой Советского Союза летчик Мазурук так говорил о важности членения трассы на этапы для облегчения труда пилота: «Всякое однообразие утомительно. Хорошо лететь над местностью, имеющей разнообразный характер... Это... делит весь длинный путь на какие-то легко выравниваемые этапы»².

Расчленение в музыке глубоко связано с общими основами музыкальной формы. В музыкальной форме объединены, как мы знаем, два противоположных, но не антагонистичных взаимодополняющих начала: конструктивное, архитектурное, и динамическое, процессуальное. Конструктивное начало требует ясности очертаний, определенности граней и в связи с этим — прерывности; динамическое же начало выражает непрерывность, присущую процессам развития в музыке.

Расчленение является простейшим проявлением конструктивного начала, одной из элементарных сторон музыкальной формы.

В результате расчленения музыкальное произведение делится на части, которые называются «п о с т р о е н и я м и» (на практике это название применяется преимущественно для обозначения небольших частей).

В музыке нет общепринятых знаков расчленения, подобных знакам препинания. Можно ли считать таким» знаками тактовые черты, паузы, лиги? — **Т а к т о в а я ч е р т а** выполняет такую роль только в тех случаях, когда построение начинается с сильной доли и соответственно заканчивается п е р е д сильной долей, то есть при хореическом строении. Во всех остальных случаях тактовая черта оказывается в н у т р и построений и, таким образом, она отнюдь не совпадает с моментом расчленения.

Паузы, действительно, часто находятся там, где есть раздел между музыкальными построениями. Однако паузы сплошь да рядом находятся и внутри построения.

Как мы вскоре увидим, паузы могут являться одним из средств расчленения, но они не могут

служить знаком расчленения.

1 Разумеется, расчлененность есть лишь одно из условий, способствующих удобовоспринимаемости; поэтому большая расчлененность сама по себе не всегда дает преимущество в сравнении с расчлененностью, менее выраженной. Цельность, единство развития есть также очень важное для восприятия условие.

2 «Известия» от 6 октября 1938 г.

<стр. 345>

Л и г и являются показателями членения в тех случаях, когда они тянутся от первого и до последнего звука построения. Но лиги могут служить показателями исполнительского штриха, отнюдь не всегда совпадающего с границами построений. Приходится также считаться с тем, что лиги во многих изданиях расставлены вразрез с действительным расчленением. Нередко и авторские лиги, связанные, по-видимому, со штрихами, не дают картины действительного расчленения:

Бетховен. 8-я соната, II ч.

Adagio cantabile

308



Бетховен. 31-я соната, финал

Arioso dolente

309



Таким образом, ни тактовые черты, ни паузы, ни лиги не могут рассматриваться как специальные и универсальные знаки расчленения¹.

В теории музыки за последние десятилетия широко применяется заимствованное из поэзии понятие цезуры, которому было придано значение раздела между музыкальными построениями². Применяется термин «цезура» по отношению к разделам как между крупными, так и самыми малыми частями произведения.

В нотном письме цезуры лишь в редких случаях получают специальное обозначение (например, в виде запятых, помещенных в точках членения; чтоб оттенить различную значимость цезур в музыкально-теоретических работах, иногда прибегают к простым и двойным запятым, см. пример 318).

1 Знаками расчленения являются две вертикальные черточки; но они разделяют лишь более крупные построения (разделы, темы, эпизоды т. д.).

2 Латинское «caesura» означает «рассечение».

<стр. 346>

Степень глубины цезур в музыкальном произведении различна; она зависит от многих причин. На степень цезурности влияют и общие особенности стиля композитора, и род музыки, и масштаб, и значительность разделяемых частей. Так, в произведениях композиторов венского классического стиля расчлененность в общем яснее, чем, например, в произведениях Вагнера. В музыке полифонического склада с одновременным движением голосов по сравнению с музыкой гомофонного склада преобладает непрерывность. В музыке танцевальной расчленение обычно ясно, напротив, в музыке певучей, протяжной расчлененность часто менее ощутима. Цезуры тем значительнее, чем крупнее и законченнее части, между которыми они находятся.

Понимание цезурности, ее значения в музыке, способность правильно воспринимать цезуры крайне важны для исполнителя. В зависимости от различной трактовки расчленения может меняться интерпретация данной мысли. Так, в теме сонаты Моцарта A-dur возможны три различных варианта

расчленения. Один из них целиком хореичен; для этого имеются объективные основания в полном сходстве мотивов, начинающихся с сильной доли. Другой вариант, напротив, почти целиком ямбичен (за исключением крайних моментов предложения — его начала и конца); известные основания для такой трактовки лежат в тяготении кратких звуков на слабых долях к более протяженным звукам на сильных и относительно сильных долях (тяготение это более ощутимо во второй половине предложения). Наконец, третий вариант до некоторой степени объединяет два предыдущих: сохраняя хореическую основу, он в момент наибольшей активизации музыки (такт 3) уступает место ямбу¹ по известному нам принципу «хореически начинать, ямбически продолжать»:

Моцарт. Соната A-dur
1-й вариант

310 Andante grazioso



310a 2-й вариант



¹ Этот вариант — в силу его большого соответствия характеру музыки — можно считать предпочтительным. Однако категорически отвергать два других варианта (особенно — первый) нет оснований.

<стр. 347>

310b 3-й вариант



Помимо цезур, разделяющих построения и крупные разделы, существуют цезуры между частями циклического произведения. Они должны соблюдаться исполнителями во всех случаях, где композитор не предписывает перехода *attacca*¹.

§ 2. Важнейшие средства расчленения в малом масштабе (ритмические остановки, паузы, повторность)

В создании цезур участвуют в большей или меньшей степени все элементы музыкального языка. Однако их роль неодинакова как в отношении масштабов действия (участие в расчленении крупных или малых частей), так и в отношении силы действия (заметность, определенность цезур).

Деление музыкального произведения на крупные части зависит, с одной стороны, от соотношения этих частей между собой по их тематическому содержанию и по типу формообразования; с другой стороны, оно зависит от внутренней завершенности каждой из этих частей.

Первый из этих факторов есть **несходство частей, их контраст**. Ясно различаемый на слух контраст частей указывает на их пределы, на моменты смены одной крупной части другою. Область контрастирования может быть различной: прежде всего она относится к образному смыслу частей и к связанному с контрастными образами несходному тематическому материалу. Сюда же принадлежит и контраст в общем характере (например, живость, острота или плавность, мягкость), скорости движения и в темпе. Но контрастирование может отчетливо проявляться и в различии функций, роли данных частей и в связи с этим в различии характера их изложения, в их структурных соотношениях. Так, экспозиция сонатной формы ясно отделяется от следующей за ней разработки, несмотря на то, что разработка почти всегда основана на том же тематическом материале, что и экспозиция; происходит это потому, что характер

упорядоченного и устойчивого и з л о ж е н и я тем, преобладающий в экспозиции, очень отличен от характера свободного, неустойчивого и фрагментарного р а з в и т и я , свойственного разработке.

¹ Исполнитель должен также считаться с необходимостью цезур перед началом и после конца произведения. Отсутствие «вводящей» и «завершающей» пауз вредит художественному впечатлению.

<стр. 348>

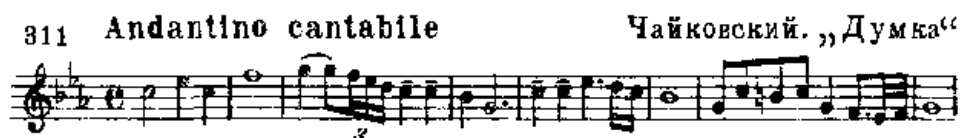
Второй из упомянутых факторов касается внутренней законченности каждой из частей. Чем более выражена завершенность данной части, тем скорее эта часть отделяется от следующей. Так, период, заканчивающийся полной заключительной каденцией и мелодическим спадом к концу, достаточно ясно будет отделяться от последующего¹. Практика показывает, что разграничение крупных частей музыкального произведения в процессе анализа связано с гораздо меньшими трудностями и вызывает значительно меньше споров, чем разграничение малых частей (построений). Объясняется это большой силой, с которой действуют оба указанных фактора— контраст в двух его проявлениях (образно-тематическом и структурном) и внутренняя законченность крупных частей. Мощь этих средств такова, что в большинстве случаев обеспечивает безошибочное решение вопроса не только путем анализа, но » в процессе слушания.

Учитывая сказанное, мы обратим главное внимание на средства и особенности расчленения малых частей.

В музыке существуют различные и многообразные средства р а с ч л е н е н и я². Наиболее очевидными из них, непосредственно воспринимаемыми являются ритмические остановки. Повторяясь в произведении, они указывают на постоянную разрядку напряжения; при равномерном повторении они образуют своего рода «дыхание» в произведении.

Понятие остановки относительно и зависит от окружения. Половинная нота является остановкой среди четвертей и восьмых, но не среди равных себе длительностей³.

Нередко ритмические остановки оказываются основным средством расчленения:



Такая самостоятельная роль остановок особенно заметна в музыке народной или непосредственно связанной с ней (см. пример 368).

В примере 368 третья остановка приходится на п р е д п о с л е д н и й звук; она действует расчленяюще и в таких слу-

¹ Подробнее об этом будет сказано в главе VIII.

² Мы подразумеваем под «средствами» те явления, приемы, которые композитор применил для данной цели (для расчленения); они же одновременно служат для анализирующего признаком, свидетельством расчлененности.

³ Относительность понятия остановки допускает сравнение с упомянутой в главе II относительностью понятия скачка: терция среди кварт, квинт, секст не покажется скачком, но среди секунд, особенно малых, может произвести впечатление скачка.

<стр. 349>

чаях, ибо завершает смену гармонии или является тяжелым тактом и т. д. Таким образом, длительность одного из последних звуков (или нескольких последних звуков), превышающая другие звуки, равносильна иногда остановке.

В случаях задержаний впечатление остановки обычно производит задержание вместе со своим разрешением (или, наоборот, уводы от аккордовым звуков с окончанием на коротком звуке) :



Иногда цезура подчеркивается при отсутствии остановки тем, что новое построение начинается более быстрым движением, чем конец предыдущего. Образуется своего рода, «ретроспективная остановка», например:



Аналогично «звучащим остановкам» действуют паузы, но расчленяющее действие пауз более резко. Поэтому замена остановки паузой или, наоборот, паузы остановкой может увеличивать или уменьшать расчлененность.

Последовательность staccato и legato аналогична чередованию пауз и остановок. В Allegretto из сонаты Бетховена ср. 27 № 2 первые два гармонических оборота звучат слитно

<стр. 350>

благодаря legato, следующие два — раздельно, благодаря staccato. Если изменить штрихи, расчленение соответствующим образом изменится, эффект слитности и раздельности станет обратным:



(см. также первые 4 такта вокальной партии в «Песне Маргариты» Глинки).

При всей ясности и простоте членения посредством остановок, односторонняя опора на них как на универсальное средство расчленения — опасна и даже невозможна. Остановки далеко не всегда указывают конец построения. Остановка может иметь значение задержки или перерыва, сделанного внутри построения

(например, фермата на доминанте или кадансовом квартсекстаккорде, оттягивающая момент напряженно ожидаемого разрешения; см. пример 338). Остановка может иметься даже на первом звуке построения. В вокальных произведениях сплошь и рядом встречаются ферматы на высоких звуках, причем эти звуки вовсе не находятся в местах, предшествующих цезурам.

Мы приходим к следующему выводу. Ритмические остановки часто создают равномерное (или иное закономерное) расчленение. Однако это не вытекает как обязательное следствие из их природы. Как мы только что видели, остановка может появляться в л ю б о м моменте построения. Это значит, что в самом принципе ритмических остановок еще не заключена необходимость закономерного чередования построений; между тем, как об этом уже было сказано (стр. 343), расчленение должно выявлять орга-

<стр. 351>

низованность музыкальной формы¹. Поэтому принцип членения посредством остановок нуждается в дополнении иным принципом, который в самой своей природе содержал бы закономерность. Таким принципом является повторность построений. Не давая столь «открытой» и непосредственной раздельности, какая достигается остановками, повторность зато самим фактом своего существования устанавливает закономерность, упорядоченность в расчленении на части и в последовании этих частей.

Повторение указывает на пункт членения благодаря тому, что устанавливает грань между концом построения и началом его следующего проведения: слыша начало повторяемого построения, мы тем самым констатируем и конец предыдущего построения; иначе говоря, повторение очерчивает пределы построений. Вместе с тем повторность указывает на внутреннее единство, цельность того, что подвергается повторению.

Не только точное повторение, но и всякое заметное на слух сходство способно расчленять. При этом особо важную роль играет метрико-ритмическое сходство; именно оно в первую очередь заставляет нас воспринимать повторность в сходных, но не тождественных построениях.

Существенна и роль повторности в мелодическом рисунке. Однако (при большой метрико-ритмической характеристике) изменения в общем облике рисунка или в отдельных интервальных шагах не служат помехой расчленению:

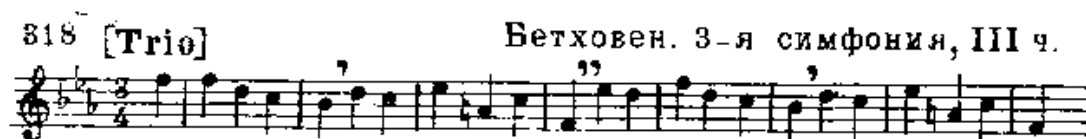


Наименьшую роль в установлении повторности играет гармония. Сходные в целом построения гармонически могут быть вполне различны. Так, в высшей степени распространены были в конце XVIII и начале XIX столетия типы повторности, основанные на сходстве мелодии и ритма при противоположности гармонических функций; именно так создается тип построений, известный под названием «вопрос — ответ» (см., например, сонату Бетховена op. 2 № 3, начальные 4 такта I части, или начальный двутакт менуэта из сонаты op. 49 № 2).

¹ Фактором организации может быть с о о т н о ш е н и е между остановками, завершающими построения, но отнюдь не само явление остановки как таковой, т. е. более крупной длительности одного из звуков.

<стр. 352>

Самостоятельное действие повторности особенно явно там, где расчленение происходит при отсутствии остановок. Сходство способно членить даже в условиях ритмически ровного и непрерывного движения:



Несмотря на равномерное движение, цезуры обнаруживаются благодаря повторению, неточному в малых масштабах (первые два двутакта) и точному в более крупных масштабах (оба четырехтакта).

Повторности, как членяющему средству, противодействует ряд явлений: непрерывное, равномерное движение, быстрый темп, малая величина построений и недостаточная их характерность.

Общее у всех явлений то, что они «мешают» уловить сходство: мы либо не успеваем разобраться в деталях сходства из-за краткости звучания мотивов, либо поддаемся действию нивелирующих факторов, скрадывающих сходство.

Во вступлении к вальсу Шопена F-dur (второй восьмитакт) есть определенная внутренняя структура $1a + 1a; 1a + 1a; 1a_1 + 1a_2; 1a_3 + 1b$ ($\frac{2}{2}$). Но она отступает на второй план благодаря быстрому и безостановочному движению в характере кружения и «ввинчивающегося» мелодического нарастания. Крайне тесный диапазон мотивов (всего лишь по два полутона), отсутствие ритмических различий — таковы нивелирующие факторы в этом образце:



Можно нередко наблюдать, как членящее действие повторности в пределах одной темы то усиливается, то ослабевает — в зависимости от большей или меньшей характерности мотивов.

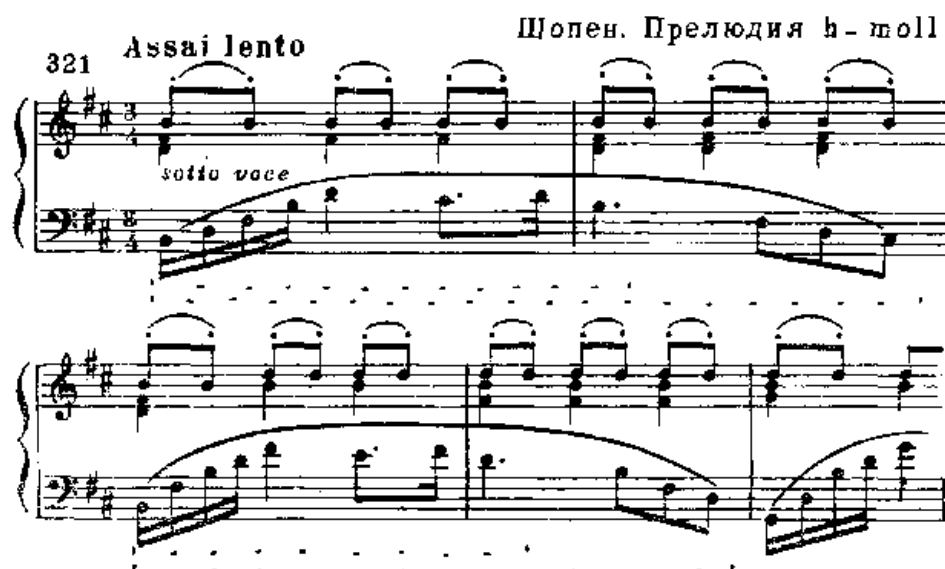
Начальные двутакты в балетной теме из «Роберта-дьявола» Мейербера расчленены слегка; но с ростом мелодической характерности (задорно-кокетливые мотивы с октавными скачками, форшлагами) членение заметно обостряется:

<стр. 353>



Нередко при ясном расчленении на основе повторности тем не менее невозможно точно установить грань между построениями. Само наличие расчлененности не вызывает сомнений, но приурочить точку членения к совершенно определенному моменту не удастся. Образуется бесцезурное членение, т. е. такое членение, где мы без труда различаем отдельные построения, однако закончить первую лигу на таком-то звуке и со следующего звука повести вторую лигу было бы неверно. Значение бесцезурного членения заключается в том, что оно соединяет в себе противоположные свойства: ясность членения и непрерывность движения. Техника бесцезурного членения основана на противоречивом действии средств расчленения. Обычная основа бесцезурности — противоречие между контурами повторяемых частей (которые складываются хореически) и остановками на сильных или относительно сильных долях, диктующими ямбическое членение (см. пример 310, а также каприз a-moll Паганини).

Хореические контуры могут быть особенно рельефны благодаря широте мелодических волн или большой определенности рисунка:



<стр. 354>

Здесь остановки указывают на возможность цезур после сильных долей в четных тактах, но волны требуют для своей полноты «отката» вниз (см. также начало главной темы «Праздничной увертюры» Шостаковича). Противоречие повторности остановок может быть осложнено вмешательством других факторов, например — гармонии:



В этом примере задержания не позволяют остановкам осуществить цезуры после сильных долей; с другой стороны, отсутствие остановок на звуках, разрешающих задержания, препятствует возникновению цезур после этих звуков. Последние два примера очень характерны для шопеновской мелодики, ясной по структуре и в то же время непрерывно и широко льющейся.

Наконец, бесцезурности может способствовать полифонический элемент. В романсе Танеева «Фонтаны» налицо два варианта мелодии — ямбический, более устремленный (е вокальной партии), и хореический, более статичный (в фортепианном сопровождении); сверх того в партии левой руки дан другой вариант ямбической стопы, со своей собственной цезурностью. Такая «автономия» фактурных компонентов в итоге создает впечатление сплетающихся легких и прозрачных струй.

Говоря о повторности построений, мы все время имели в виду столь достаточную степень сходства, что сомнения в его существовании не возникает. Однако сходство между построениями не всегда ясно выявлено; в ряде случаев оно обнаруживается только аналитическим путем. Поэтому нельзя забывать, что сходство действует расчленяюще лишь до тех пор, пока оно воспринимается на слух, пока оно не требует особых доказательств своего существования. С другой стороны, в практике часто встречаются случаи сходства далеко не полного, сходства лишь частичного, но вместе с тем достаточно ясно воспринимаемого.

Особенно важны два противоположных случая такого сходства. В одном случае сходство захватывает только начальные моменты частей; однако эти аналогичные начала настолько яркие по своему тематизму, настолько существенны для дальнейшего развития, что мы считаем их достаточ-

<стр. 355>

ными для установления общего сходства, считаем эти части в основном подобными друг другу. О том, насколько обычен такой случай, свидетельствует множество периодов повторного строения; в расчленении таких периодов на предложения начальное сходство имеет очень важное значение:



Остановимся теперь на противоположном, гораздо менее известном случае частичного сходства. Впечатление сходства до некоторой степени может достигаться при наличии аналогичных концовок и при несхождении всего остального в сопоставленных построениях. В таких случаях мы будем говорить о «рифменном сходстве». Рифменное сходство особенно часто заключается в двух (или трех) звуках при создающем характерность слабом окончании («женская рифма»). Наиболее важен и очевиден тот случай, когда в концах построений имеются одинаково направленные задержания:



В меньшей степени, но все же можно говорить о рифменном сходстве при хорейских окончаниях, направленных в различные стороны:



Наконец, рифменное сходство может ощущаться даже в тех случаях, когда один и тот же достаточно подчер-

<стр. 356>

кнутый звук завершает собой два построения («мужская рифма») ¹:



Рассмотрим особое соотношение сходных построений, которое возникает при сопоставлении двух или нескольких периодичностей. Наличие сходных мотивов внутри периодичности предопределяет собой ее внутреннее членение, но в то же время отличает ее от следующей периодичности, которая состоит из других сходных между собой мотивов. Возникает внутренняя общность в пределах каждой периодичности и отсутствие или уменьшение таковой между периодичностями.

Главная цезура проходит между противопоставленными периодичностями: внутреннее членение уступает внешнему — основная цезура на грани 4-го и 5-го тактов:

328 С6. Лядова., „50 песен русского народа“, № 46
Moderato



Периодичности отделяются и в том случае, если вторая из них представляет собой перемещение первой: гармоническая или ладотональная общность внутри перио-

¹ В обоих приводимых примерах имеется словесная рифма, которая подтверждает рифму музыкальную.

<стр. 357>

личности действует объединяюще, а гармоническое или ладотональное различие — расчленяющее:



Из этого вытекает следующее: если сопоставляются сходные части, состоящие, в свою очередь, из сходных построений, то внутреннее членение каждой из них имеет подчиненное значение.

Такого рода повторения будем называть внутренними.

В анализе мы должны будем учитывать, что внутренние повторения имеют более или менее явно выраженное соединительное значение, в отличие от повторений «внешних», имеющих разделительное значение:



Рассмотренные нами средства расчленения можно считать основными среди первичных средств членения в малом масштабе. Сравним в заключение их основные свойства. Остановки — открыто выраженное, прямое средство расчленения. Однако значение ритмических остановок в музыке настолько разнообразно, что рассматривать их только как специфическую форму завершения невозможно; разграничительное значение остановок — лишь одно из многих значений, какое им присуще.

Принцип повторности, сходства обуславливает своим присутствием закономерность в чередовании по-

<стр. 358>

строений; но, применяемый отдельно, он не всегда обеспечивает ясность, определенность граней.

Если каждое из этих двух основных средств расчленения ограничено по своим возможностям, то совместное их действие, которое наблюдается чрезвычайно часто, дает уже прочный и несомненный эффект; оно почти всегда достаточно для того, чтобы уничтожить какие бы то ни было различия в трактовке расчленения. Цезура первоначально намечается остановкой и в дальнейшем подтверждается повторением.

§ 3. Роль гармонических средств в расчленении

Необходимо отдельно рассмотреть роль гармонии для расчленения. Это следует сделать, так как, с одной стороны, значение гармонии при анализе музыкальной формы должно учитываться в полной мере и, с другой стороны, ввиду значительной сложности вопроса.

Существует много образцов, в которых имеется очень ясное разграничение гармонических оборотов друг от друга. Отсюда естественно сделать вывод о том, что смены функций, объединяясь в одно целое (которое и становится «гармоническим оборотом»), вместе с тем отделяются друг от друга¹:



Однако в этих случаях мы обычно обнаруживаем, что гармоническое расчленение подкрепляется параллельно действующими средствами ритма, мелодики, фактуры. Особенно важна здесь повторность ритмической фигуры.

В других случаях гармоническое расчленение проходит на «нейтральном» фоне, во всяком случае не создающем

¹ Гармонии могут объединяться не только попарно, но и в иных более крупных сочетаниях. Такие сочетания чаще всего возникают на основе симметрии, например, T—D—D—T, или T—S—D—T, или D—T—T—D, либо на основе периодичности, например, D—T—D—T или S—T—D—T. Они имеются и в приводимых примерах.

<стр. 359>

противоречий гармонии (например, при ровном ритмическом движении):



Когда скоро перечисленные факторы вступают в противоречие с гармонией, расчленение, вытекающее из гармонии, отходит на второй план или совсем исчезает.

Так, в теме «Свадебного марша» из музыки Мендельсона к «Сну в летнюю ночь» гармония ясно указывает точку членения между оборотами e-moll и C-dur; к тому же мелодический рисунок скачком h—fis и последующим его заполнением a—g подкрепляет эту возможность:



Но тематического сходства e-moll'ной и C-dur'ной частей при таком членении нет. Отсутствует и ритмическая остановка; напротив, ровное движение четвертей во 2-м такте скрадывает возможную после

третьей доли цезуру. Частичное ритмическое сходство 3-го такта с 1-м разрушает намечавшееся членение 1 1/2 такта + 2 1/2 такта.



окончательно

Приведем другой, весьма характерный пример, который показывает, что расчлененность гармонических оборотов до-

<стр. 360>

стигается не столько самой гармонией, сколько другими, острее членящими средствами. В следующем отрывке из II части сонаты Бетховена для скрипки и фортепиано оп.23 гармонические обороты с предельной четкостью отделены друг от друга при решающем содействии ритма. В пьесе же Шумана, тема которой может быть понята как переработка бетховенской темы¹, те же гармонии, при том же мелодическом рисунке вступают в новые отношения друг с другом (см. скобки в примерах); произошло это отчасти благодаря резкой ритмической фигуре 1-го такта, отчасти благодаря сходству мотивов в последующих тактах:



Мы можем теперь сказать, что в тех случаях, где налицо ясная расчлененность оборотов (или более крупных объединений), там гармонические обороты создают лишь предпосылки, которые реализуются благодаря вмешательству негармонических факторов.

В чем же заключается причина относительно малой расчленяющей силы гармонических оборотов?

Расчленение, как мы видели в предыдущих разделах, создается прямой прерывностью (ритм) или ясным очерчиванием границ (тематизм — повторность). Возможности же гармонии лежат по преимуществу в ином плане: гармония есть важнейший с в я з у щ и й фактор музыкальной речи,

¹ Вторые предложения, не приведенные здесь, почти столь же аналогичны.

<стр. 361>

содействующий объединению, непрерывности. Она не может внутри построений с исчерпывающей ясностью указать границы, ибо почти все внутритональные функции способны вступать в объединения между собой; икт гармонического оборота легко может быть понят как предыкт к следующему моменту — предыктовому в новом обороте, например:



Гармония может создать прерывность путем разрешений, т. е. временного исчерпания стимулов к движению. Но и достигнутая тоника легко переосмысливается, благодаря переменности функций в неустойчивую функцию новой ладотональности, либо вступает в неустойчивый оборот со следующей нетонической функцией. Таким образом, гармония выступает прежде всего как фактор, не создающий членение, по, наоборот, противостоящий ему.

Итак, мы выяснили, что гармонические смены внутри построений не оказывают сами по себе столь решительного влияния на ход расчленения, как ритмические и тематические факторы. Как мы убедились, это объясняется отнюдь не каким-либо меньшим значением гармонии в музыкальной форме, но иной ее ролью, преимущественно связанной с непрерывностью течения музыки. Однако гармонические обороты легко входят в контакт с другими факторами и тогда содействуют рельефному членению.

Поскольку сами по себе смены гармонии обычно в большей мере имеют объединяющее значение, нежели расчленяющее¹, постольку в пределах небольших построений следует остерегаться производить расчленение только на основании одних лишь смен гармоний или гармонических функций. Так, нередко встречаются четырехтакты, в которых тоническая гармония длится три такта, а доминантовая — один такт, но некоторые все же делятся на два двутакта, а не на трехтакт и одноктакт. Иногда подобному четырехтакту отвечает такой, в котором, наоборот, первые три такта выдерживается доминантовая гармония, а в последнем дается тоника:

¹ Например, доминанта и тоника имеют тенденцию объединиться в кадансовый оборот

<стр. 362>



Очевидно, что в этих случаях нельзя объединять последний такт первого четырехтакта с тремя тактами второго на основании единой гармонии, как нельзя объединять, например, тоническую гармонию, завершающую период, с тонической гармонией, начинающей его повторение. Однако в тех случаях, когда смены гармонии (или гармонических функций, или баса) имеют место более редко (раз в 8 тактов и реже), они приобретают значение одного из важнейших факторов расчленения¹: так, появление длительно выдерживаемого доминантового или тонического органного пункта указывает на более или менее существенную грань. Чем реже сменяются гармонии, тем ярче выступает расчленяющее значение этих смен. К сменам гармонии в более крупном масштабе можно приравнять тональные перемещения — транспонировки. Они являются сильным фактором членения:



¹ Это происходит потому, что длительно выдерживаемые гармонии выступают в пределах данного построения как объединяющий фактор.

<стр. 363>



Этим отнюдь не исчерпываются возможности гармонии в области расчленения.

Переходя от наименьших масштабов построений к более крупным, мы обнаруживаем и более заметное влияние гармонии на членение. Те же гармонические обороты, будучи поставлены в условия наибольшей заметности, завершая более или менее крупные построения, превращаются в заключительные формулы, в кадансы и приобретают несравненно большее расчленяющее значение.

Правда, расчленяющая роль кадансов обычно поддерживается другими факторами, например ритмическими, но все же завершающая сила каданса (особенно полного совершенного каданса) настолько велика, что расчленение, противоречащее этому кадансу, обычно (особенно в гомофонной музыке) оказывается неверным, даже если в пользу такого расчленения говорят существенные факторы, могущие в других условиях иметь решающее значение. Поясним сказанное.

В следующем примере в 6-м такте имеется ритмическая остановка с фермой; 7-й же такт сходен с 1-м. Следовательно, здесь могло бы действовать сочетание таких важных факторов расчленения, как остановка и повторность:



<стр. 364>



Однако остановка происходит на кадансовом квартсекстаккорде, а в 8-м такте дается тоническая гармония полного каданса. При таких условиях фраза в тактах 7—8 оказывается не началом нового построения, сходного с первым, а репризным возвращением второй фразы — возвращением, имеющим замыкающее значение. Весь двенадцатитакт представляет собой восьмитактный период с видоизмененным повторением второго четырехтакта, а отнюдь не два шеститакта. И это ясное соотношение определяется кадансом, без которого (т. е. на основе одних лишь ритмических остановок и повторности) оно не было бы очевидным.

Другой пример. В средней (до-мажорной) части ноктюрна Шопена до минор в 7-м такте второго восьмитакта появляется новая фактура (триольное движение шестнадцатыми, октавы в партиях правой и левой руки), выдерживаемая затем на протяжении многих тактов:

Шопен. Ноктюрн оп. 48 № 1

339 Poco più lento

poco cresc.

<стр. 365>



Обычно подобная смена фактуры определяет момент членения. В данном же случае смена фактуры падает на кадансовый квартсекстаккорд, за которым следуют доминанта и тоника. И этот полный каданс, завершающийся в следующем такте, имеет столь большое расчленяющее значение,

<стр. 366>

что перед ним отступает естественное в других условиях расчленение на основе смены фактуры.

Назовем другие более или менее аналогичные примеры. В побочной партии I части 5-й сонаты Бетховена на кадансовом квартсекстаккорде (такт 20 от конца экспозиции) не только происходит смена фактуры и динамики, но и появляется новый (для побочной партии) тематический материал — мотивы главной темы. Это имеет свое расчленяющее значение внутри побочной партии, но более важный момент членения, завершающий всю побочную партию и отделяющий ее от заключительной, наступает лишь через 8 тактов — при разрешении доминанты в тонику. В I части 5-й симфонии Чайковского на кадансовом квартсекстаккорде в конце побочной партии происходит, кроме вторжения мотивов главной темы и смены динамики, также и смена темпа (Темпо I), но тем не менее существенный момент членения — завершение побочной партии — наступает лишь через 4 такта, вместе с тонической гармонией каданса.

Аналогичная смена темпа (*Animato assai*) вместе с вторжением мотива главной партии происходит на кадансовом квартсекстаккорде в побочной партии 2-й симфонии Бородина (16-й такт от начала побочной партии, т. е. от *Roso meno mosso*), за 6 тактов до окончания побочной партии.

Сказанное не означает, что на тоническом квартсекстаккорде вообще не может начаться новый крупный раздел формы или что раздел не может закончиться на гармонической неустойчивости. Так, заключительная партия экспозиции в I части концерта для скрипки Чайковского начинается именно на квартсекстаккорде, но после него нет перехода в доминанту и тонику. Речь идет о том, что если имеется полный совершенный каданс, то вблизи него другие, противоречащие ему факторы расчленения (даже столь важные, как смена тематизма, темпа, фактуры, ритмическая остановка с фермой перед кадансом, повторность) обычно отступают на второй план. Это же положение имеет и другую сторону, подчеркивающую не завершающую и, следовательно, расчленяющую роль каданса, а объединяющую роль гармоний, образующих этот каданс: кадансовая последовательность субдоминанты, квартсекстаккорда, доминанты и тоники настолько органична, что она остается слитным целым, даже если внутри нее меняются тематизм, темп, фактура. Отсюда вытекают, как увидим в главе VIII, большие возможности всякого рода кадансовых расширений (к их числу относятся и упомянутые примеры из побочных партий) вплоть до каденции солиста в концертах, которая первоначально трактовалась именно как особое виртуозное расши-

<стр. 367>

рение внутри обычной кадансовой последовательности гармоний¹.

В предыдущем параграфе мы познакомились с такими основными для небольших построений средствами расчленения, как повторность и остановки, и видели, что они дополняют друг друга. Возникает вопрос: каково место каданса по отношению к этим средствам? Каданс, как заключительная формула, есть своего рода остановка высшего типа. Чаще всего каданс включает и обычную ритмическую остановку; но в целом каданс есть не простой перерыв движения, но остановка в общем музыкальном развитии. Это вполне понятно, поскольку каданс завершает относительно более крупные построения, чем мотивы или фразы, разделяемые обычной ритмической остановкой.

Сам по себе каданс не имеет отношения к явлениям повторности. Но соотношение кадансов внутри периода очень часто обнаруживает элементы повторности. Тематическое сходство серединного и заключительного кадансов можно понять как один из видов сходства на расстоянии, т. е. уже известного нам «рифменного сходства».

Таким образом, каданс, как наиболее сильное из средств гармонического расчленения, имеет точки соприкосновения с другими средствами расчленения.

§ 4. Расчленяющее значение мелодической линии, интервалов, фактуры и динамики

Вкратце остановимся на роли мелодической линии в области расчленения.

Если сходные построения повторяются на неизменной высоте, то их сходность выступает при этом наиболее ярко; в таком случае раздельность сходных построений увеличивается.

Если же сходные построения секвентно перемещаются в одном направлении, то при некоторых условиях может образоваться связанная мелодическая линия. При этом — чем более приблизится рисунок, образуемый всей цепью сходных

¹ В широко развитой концертной каденции цезура действительно возникает на квартсекстаккорде (или ином, заменяющем его аккорде). Здесь расстояние, разделяющее два момента каданса (K_{64} и D), оказывается столь огромным, а смена тематизма, тональностей, фактуры и темпа — столь многозначительными, что «количество переходит в качество», и каданс оказывается разорванным на две части — до и после квартсекстаккорда. И все же следует в более широком смысле говорить о тесной связи на расстоянии («арке»), возникающей между гармонически тождественными моментами вступления и завершения концертной каденции, и крупном плане вся каденция мыслится как гигантское расширение — вставка в пределах одной кадансовой функции.

<стр. 368>

построений (или, по крайней мере, — совокупностью мелодических упоров) к гамме, тем больше шансов на образование такой связанной мелодической линии. Такие же или несколько меньшие возможности дает образование единой волны всей цепью. Образование связанной линии способствует слиянию группы небольших сходных построений в одно целое, т. е. ослабляет расчленение.

В следующем примере все четырехтакты обладают в принципе одинаковым строением (1, 1, 2), однако степень их внутренней расчлененности далеко не одинакова. Такты 1—4 начинаются двумя сходными однотактными мотивами, из коих второй мелодически продолжает восходящую линию первого; отвечающий

им двутакт дает нисходящую линию, связанную с предыдущей. Образуется волна, и весь четырех -такт воспринимается, несмотря на остановки в 1-м и 2-м тактах и несмотря на сходство соответствующих мотивов,— связно. Аналогичная картина во втором и четвертом четырехтактах. Но в третьем четырехтакте знакомые нам мотивы повторяются «на месте», и отвечающий им двутакт уже не образует с ними волну; этот четырехтакт воспринимается поэтому как более р а с ч л е н е н н ы й :

Скрябин . Прелюдия, оп. 16 № 5

340 Allegretto

<стр. 369>

Связные линии и волны внутри себя действуют объединяюще. Но эти же явления действуют расчленяющим образом по отношению к соседним построениям (не входящим в данную линию или волну), в частности, явственно отчленяются друг от друга две мелодические волны, как сходные, так и несходные.

В заключении средней части из каватины Людмилы двутакты образуют несходные волны — прямую и обращенную; и это способствует отчетливой расчлененности:

Глинка . „Руслан и Людмила“

341



Сильная степень несходства мелодических рисунков или отдельных характерных фигур способствует расчленению:

<стр. 370>



(см. также пример 460, такты 3—4).

Расчленяющее значение имеют и некоторые другие мелодические закономерности, например возвращение к неизменному мелодическому упору. В народной песне возвращение к мелодическому центру, подкрепляемое остановкой, составляет обычное средство расчленения. В некоторых случаях расчленение происходит даже и при отсутствии остановок:

„Во горнице, во светлице“
(сб. Римского-Корсакова)



Если можно привести ряд примеров, показывающих самостоятельное действие мелодического рисунка, то в целом нужно все-таки отметить, что мелодический рисунок достигает большей частью заметных результатов в расчленении, лишь сотрудничая с гармонией, метроритмом и т. д.

В области мелодии следует учитывать не только значение линии, рисунка в целом, но также и отдельные, обращающие на себя внимание мелодические шаги, т. е. интервалы.

От интервалов в известной мере зависит большая или меньшая характерность данного построения, позволяющая выделить его из общей связи. Так, если в мелодии имеются повторяемые мотивы с яркими, «заметными» интервалами (увеличенными, уменьшенными, диссонирующими, составленными из неустойчивых звуков), то эти мотивы отчленя-

<стр. 371>

ются друг от друга яснее, нежели при интервалах, менее обращающих на себя внимание¹.

То же можно сказать и об употреблении широких интервалов, скачков в повторяющихся мотивах — по сравнению с интервалами тесными; иначе говоря — повторность скачков и вообще ярких интервалов более заметна, чем повторность небольших и менее насыщенных интервалов.

Тема «Симфонических этюдов» Шумана содержит в 3-м такте неясное дробление:

344



, но стоит лишь заменить секунды секстами, как дробление станет более

346



ощутимым:

Наоборот, приводимая ниже тема концерта d-moll для двух скрипок И. С. Баха начинается двумя децимами, дающими вполне ясное членение; заменив децимы терциями, мы явно ослабим цезуру:

Бах. Концерт для двух скрипок



Яркие интервалы содействуют выделению отдельных мотивов из непрерывной и равномерной цепи звуков (см. пример 320, такты 5—6).

Переход от построений более крупного масштаба к более мелким (т. е. процесс дробления) может сопровождаться либо учащением ярких интервалов, либо увеличением их яркости или широты. Малые размеры построений «компенсируются» интерваликой; это позволяет сразу достигнуть двух целей: дать рост напряжения и сохранить ясность членения.

В теме из балета Прокофьева «Сказка о шуте» (эпизод «Ссора Шута с Купцом») на каждый из первых двутактов приходится по одной нисходящей хореической септимере; в каждом из следующих однотоков септимере предшествует

¹ Конечно, при том условии, что все окружение не состоит из таких интервалов.

<стр. 372>

еще восходящая ямбическая увеличенная секста. Задорные «выпады» Шута отлично переданы короткими, визгливыми и резко отчлененными друг от друга мотивами из септим:

347

Прокофьев. „Сказка о шуте“



Еще последовательнее и шире выражен такой принцип во вступлении к «Прелюдам» Листа. Основной мотив поэмы дан в начальных девятитактных построениях в объеме кварты; этот скромный диапазон соответствует эпически спокойному настроению первых тактов. С переходом к трехтактным построениям кварта сменяется квинтой, а затем и малой секстой; в двутактах уже фигурируют большие сексты; наконец, в «тесноте» однотоков ярко звучат и утверждают свою синтаксическую самостоятельность напряженно-призывные мотивы с малой септимой, которую поддерживает скрытый тритон:

348



Теперь затронем вопрос о значении фактуры и ее смен для расчленения. Выше мы видели на примерах, что расчленяющая роль смены фактуры уступает расчленяющей роли каданса и сходит на нет в

случае противоречия с кадансом. Но вне противоречия с кадансом расчленяющая роль смены фактуры велика, и такая смена обычно является важным признаком начала нового построения. Очень часто в связи с этим момент смены фактуры оказывается не менее

<стр. 373>

важной вехой, нежели начало новой темы. Весьма обычен случай, когда смена фактуры происходит на тяжелом такте и совпадает с последней гармонией каданса, а со следующего такта начинается новая тема, например побочная партия сонатной экспозиции:

Бетховен. 1-я соната, I ч.

349 [Allegro]

Бетховен. 2-я соната, I ч.

350 [Allegro vivace]

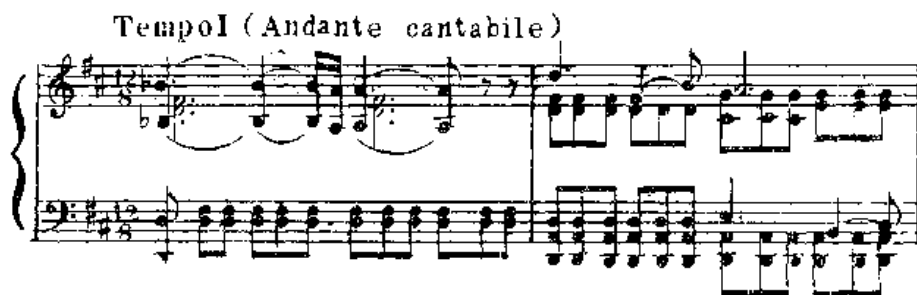
П. Т. Д.

Если производить расчленение, принимая во внимание только главный мелодический голос, побочную партию следовало бы считать в примере 349 с 4-го такта, а в примере 350 с 6-го такта. В действительности же, принимая во внимание смену фактуры, начало побочной партии, как разде-

<стр. 374>

ла формы, следует считать тактом раньше, т. е. именно там, где происходит смена фактуры. Подобное положение, при котором смена фактуры, совпадающая с заключительной гармонией каданса, делает соответствующий такт первым тактом нового построения, особенно характерно для музыки энергичной, активной. В лирической музыке неактивного типа изредка встречается в виде исключения «предъёмная» смена фактуры, дающая более мягкий переход от построения к построению:

Чайковский. 3-я симфония, II ч.
351 [Allegro non troppo]



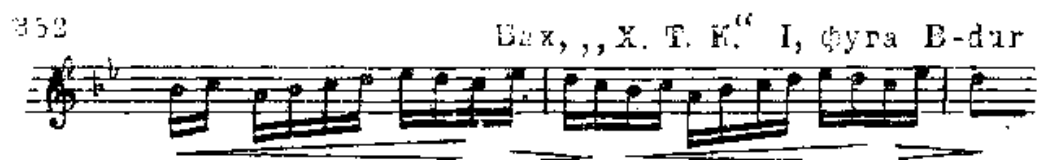
В приведенном примере такт, в котором появляется новая фактура сопровождения, предпочтительнее трактовать только как заключительный. Новый раздел при такой трактовке (кода Andante cantabile) соответственно начнется лишь со следующего такта. В целом нужно иметь в виду, что, поскольку смены фактуры обычно происходят сравнительно редко (как правило, значительно реже, чем смены гармонии или ритмических фигур в мелодии), эти смены являются средством не мельчайшего членения, а членения на относительно более крупные части.

Коснемся, наконец, таких второстепенных факторов расчленения, как динамические оттенки и регистры. Отметим два основных случая.

При повторности, особенно в условиях непрерывного движения, динамические оттенки могут стать заметными факто-

<стр. 375>

рами членения. Если (как это иногда делают исполнители) к концу первого из построений звучность ослабить, а с начала второго построения усилить, то создается «динамическая цезура». Не меньшее значение имеет тот факт, что при этих условиях создается повторность динамических оттенков, также усиливающая расчлененность:



Другой случай, более относящийся к регистрам, чем к динамическим оттенкам, заключается в резком звуковысотном (или динамическом) скачке, разрывающем музыкальную ткань и порождающем или усиливающим цезуру.

Если бы в предлагаемом примере аккорд второй доли 2-го такта переместить октавой выше (т. е. уничтожить регистровый скачок), то цезура слышалась бы после, а не до него:

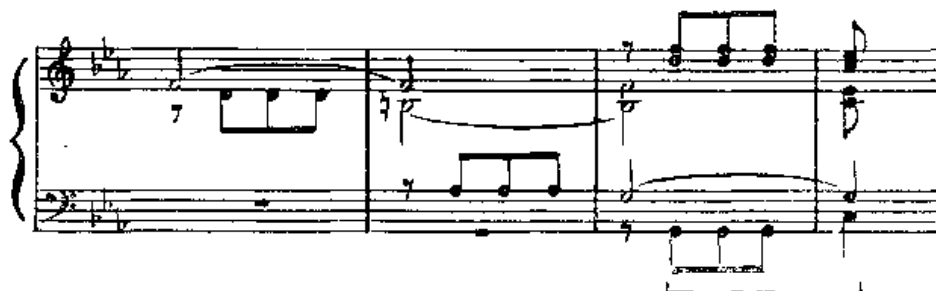
353 [Prestissimo] Бетховен. 5-я соната, III ч.



Во втором предложении главной партии 5-й симфонии Бетховена регистрово изолированный басовый мотив отчленен; при повторении соответствующий мотив звучит и наверху, но теперь отчленению мотива способствует его новая — аккордовая — фактура:

<стр. 376>

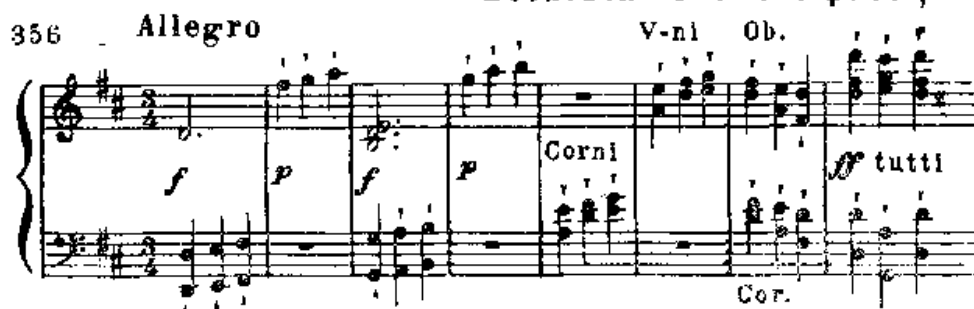
355 [Allegro con brio] Бетховен 5-я симфония, I ч.



В припеве «Хабанеры» из «Кармен» начальный мотив («Так берегись»), звучащий как восклицание на forte в хоре и неполном tutti оркестра, резко отчленяется, образуя структуру 1+3 вместо нормативной 1 + 1+2.

В заключение приведем пример, где средствами резкого расчленения являются тембр, регистр и динамика — элементы музыки, связанные с самим характером звучания:

Бетховен 2-я симфония, III ч.



Вторая, суммирующая четырехтактная фраза построения расчленена остро и причудливо (скерцозно), приближаясь к структуре 1+2+1 благодаря эффектам тембро-регистровых перебросок и типично бетховенскому заключительному динамическому взрыву.

<стр. 377>

§ 5. Значение контраста для расчленения

Контраст представляет собой явление, противоположное сходству. Отсюда можно было бы сделать соответствующий вывод о роли контраста в интересующей нас области: если сходность построений, как мы уже знаем, способствует их раздельности, то контраст должен действовать в обратном направлении, т. е. способствовать объединению. К такому выводу, действительно, приходили некоторые теоретики. Г. Риман утверждал, что сходство мотивов членит их, тогда как «несходность побуждает к слиянию, связывает»¹. Также и Г. Катуар формулировал следующий вывод, имеющий более широкое значение, но родственный предыдущему: «Однородность содержания разъединяет построения; наоборот, разнородность содержания соединяет их в построении высшего порядка»².

Первая половина этих формулировок не вызывает возражений, иначе обстоит дело со второй половиной, имеющей отношение к контрасту.

Нам уже известно, что по отношению к крупным частям произведения контраст имеет членящее значение, ярко выраженное (см. стр. 347)³. Но и по отношению к небольшим частям контраст ни в коем случае не может рассматриваться как универсальное объединяющее средство.

Напротив, можно показать, что контраст между построениями имеет точки соприкосновения с обоими основными средствами членения в малом масштабе — и с остановками и с повторностью: подобно остановкам контраст создает прерывность движения, подобно повторности контраст очерчивает границы построений, указывает их пределы.

И действительно, на практике оказывается, что в ряде случаев контраст действует расчленяюще. Так, расчленяющее значение может иметь контраст в характере движения:



¹ Н. R i e m a n n . Musikalische Formenlehre, Leipzig, 1897, стр. 30.

² Г. К а т у а р . Музыкальная форма, часть I, стр. 73.

³ Можно говорить лишь о том, что контраст крупных частей означает их образно-содержательное взаимодополнение и в этом смысле способствует единству разностороннего целого. Но такая широкая точка зрения не касается непосредственно вопросов расчленения.

<стр. 378>

Чем резче несходство движения, тем резче и расчленение. Поэтому цезуры так отчетливы (несмотря на отсутствие остановок) в примере 342.

В «Колыбельной» Шопена, где (за исключением коды) цезуры намеренно затушеваны, чтобы достигнуть ровной убаюкивающей звучности, расчленение осуществляется именно благодаря несходству движения в различных частях — вариациях.

Тем не менее членение на основе контраста, в общем, уступает по силе и безусловности членению на основе сходства, и в определенных условиях контраст действительно имеет объединяющее значение. Укажем эти условия. Так, если несходные построения появляются после сходных, в качестве «ответа», то они дают нечто более цельное, чем предшествующая им сумма сходных построений:

358 Шопен. Полонез, op. 40 № 1
Allegro con brio



(см. также 7-ю картину оперы «Евгений Онегин», ариозо Татьяны «Онегин, я тогда моложе...», 12 тактов).

Другим свидетельством связности контрастирующих построений является то, что два контрастирующих элемента, часто начинающие собой произведение, обычно повторяются вместе, т. е. трактуются как единое целое¹ (см. пример 40).

¹ Но гармония при этом чаще всего меняется на противоположную по принципу «вопроса и ответа». Пример иного типа гармонических изменений — первые 8 тактов «Аппассионаты».

<стр. 379>

Рассмотрим теперь вопрос с более общей точки зрения. Наличие двух несходных построений свидетельствует о продолжаемости музыкальной мысли, о ее движении вперед, в то время как повторение означает, что данный элемент мысли завершился, а затем проводится сызнова. Именно в этом смысле и можно говорить, что мысль, в которой второй элемент несходен с первым, более цельна (при прочих равных условиях), чем мысль, где композитор дважды проводит (точно или приблизительно) одно и то же.

В вопросе о расчленении и объединении важно не только самое наличие контраста, но и тип его. Второй из контрастирующих элементов может быть действительным продолжением первого (см. пример 39).

Противопоставление — очевидно, но второй двутакт явственно продолжает линию первого: в мелодии второго двутакта — упоры по звукам восходящего ре-мажорного трезвучия, данные на сильных и относительно сильных долях; они служат непосредственным продолжением упоров первого двутакта и так же расположены метрически; в гармонических оборотах 3-го такта завершающие аккорды дают тонику

D-dur, на которой целиком изложен первый двутакт; четкий ритм  второго двутакта намечен уже в первом. В целом весь четырехтакт пронизан единством; его вторая половина меняет характер музыки, раскрывает новые стороны, но отнюдь не порывает с первой половиной.

Иную картину увидим мы в следующем образце:



В этом диалоге противопоставлены два совершенно самостоятельных образа: гневно величавые басовые фразы на теме побочной партии и речитатив в характере смятения (родственный интонациям главной партии); несмотря на отпечаток взволнованной приподнятости, в основе здесь имеется противопоставление извне. Можно констатировать, что

<стр. 380>

в этом отрывке расчлененность более высока, чем в предыдущем¹.

Примерами этими подтверждается следующее положение: контрастирующие части способны объединяться тем теснее, чем более вторая часть развивается из первой; напротив, чем более внешний характер носит противопоставление, тем сильнее раздельность.

Контраст, где вторая часть развивается из первой, сохраняя с ней интонационные связи, принято называть «производным», контраст внешнего характера — «коренным».

Подведем итог изучению роли контраста в области расчленения.

Мы видели, что несходство построений в зависимости от целого ряда условий может служить как их объединению, так и распадению. Сводить действие контраста лишь к первой из этих возможностей — неверно. Отсюда вытекает и оценка второй половины положения, выдвинутого Риманом: связующая роль несходства возводится неправомерно в общий принцип.

Покажем в заключение, что объединяющая роль контраста может быть понята как оборотная сторона сходности.

1. Если контрастирующие построения даются в начале произведения или его крупной части, то они, как правило, повторяются ($a+b$; $a+b$). Иначе говоря, они, будучи повторены, входят в состав более крупных частей, сходных между собой. Основные цезуры при этом, естественно, появятся между сходными крупными частями, а не между несходными малыми.

2. Если контрастирующие построения даются как ответна предшествующие им сходные построения (например, по типу a , a ; $b+c$), то внутренняя отчлененность c от b отходит на задний план перед раздельностью сходных начальных построений a . Главной причиной объединения несходных частей здесь является то, что сходство членит сильнее и определеннее, нежели несходство.

Кратко резюмируя, можно сказать: во всяком контрасте построений неизбежно присутствуют какие-либо связующие,

¹ Расчленяющее действие контраста бывает очень сильным, когда сопоставляются чуждые друг другу темы, лишенные вопросо-ответного соотношения (например, вторжение темы «Бабочек» в пьесу «Флорестан» из шумановского «Карнавала»). Очень резка бывает раздельность, когда соприкасаются разнородные музыкальные мысли, из коих первая заканчивает предыдущую часть, а вторая начинает следующую, т. е. когда имеется «пограничный контраст» (см. переход от плясовой темы к маршу в скерцо 4-й симфонии и переход от экспозиции к разработке в 6-й симфонии Чайковского).

<стр. 381>

сближающие элементы (хотя бы самые обобщенные — как темп, или размер, или фактура). Но эти сближающие черты выявляются сильнее, если все построение, содержащее контраст, повторено (т. е. если контраст находится внутри повторности) или же если построение, содержащее контраст, противопоставлено предыдущему, основанному на повторности (т. е. если контрасту предпослана повторность).

§ 6. Наложение

Знакомясь с типом бесцезурного членения, мы уже убедились, что один и тот же момент звучания может быть истолкован как принадлежащий одновременно двум построениям — и предыдущему и последующему. Сказанное в § 4 о расчленяющей роли смен фактур, и в частности о примерах 349, 350, вплотную подводит к вопросу о наложении, т. е. о совпадении окончания одного построения с началом другого¹.

Подобные совпадения конца одного временного отрезка с началом другого постоянно встречаются при расчленении временной протяженности, поскольку последняя непрерывна. Так, момент окончания предыдущих суток совпадает с моментом начала новых суток — прежние сутки не оканчиваются до тех пор, пока не наступили новые. Существенно при этом, что в сутках все же считается ровно двадцать четыре часа и не предполагается никакого отрезка времени, хотя бы и самого малого, который принадлежал бы обоим суткам одновременно. Так же обстоит дело при условном членении «музыкального времени» на такты. Такт имеет ясно выраженное начало (сильная доля — самый момент ее вступления), но не имеет внутри себя конца: конец такта наступает лишь в момент вступления сильной доли следующего такта. При этом в каждом такте (если только нет смены метра) считается одинаковое количество долей (например, $4/4$, $3/4$ и т. д.) и ни одна доля не относится одновременно к двум тактам. Подобного рода соотношение встречается в музыке не только в малом масштабе и не только при условном членении на такты (мы уже знаем, что тактовая черта далеко не всегда имеет разделительное значение), но и в более крупном масштабе и при реальном

расчленении на построения, например на восьмитакты. В тесной связи с этим находится важнейшее понятие вторгающейся каденции. Так называется каденция построения,

¹ Понятие наложения введено Б. Л. Яворским («Строение музыкальной речи», ч. III).

<стр. 382>

заключительная гармония которой падает на сильную долю 1-го такта следующего построения. В главной партии и начале связующей партии Патетической сонаты Бетховена заключительный тонический аккорд каденции первого восьмитакта падает на сильную долю 9-го такта, а заключительная доминантовая гармония второго восьмитакта — на сильную долю такта 17.

В приведенном выше примере 350 полная каденция в ми миноре также является вторгающейся, ибо тоническая гармония совпадает (вследствие смены фактуры) с 1-м тактом нового построения.

Вторгающаяся каденция (или вторгающийся каданс) является одним из средств непрерывного развития, средств связи построений и представляет собой простейший пример Наложения. Однако в случаях, подобных примеру из Патетической сонаты, все же не вполне целесообразно причислять такт, на который приходится последний аккорд каданса, к двум построениям, а тем более — в равной мере к двум построениям: лишь сильная доля этого такта, а иногда только момент вступления этой доли, принадлежит двум построениям, сама же протяженность такта принадлежит всецело к последующему построению (о противоречии, возникающем в этом случае, между основным хореическим членением и членением на основе ямбических фраз мелодического голоса уже была речь в главе о метре и ритме). Поскольку примеры, подобные вышеназванному примеру из Патетической сонаты, реально состоят из ряда восьмитактов и на слух воспринимаются как последовательность «квадратных» построений, мы не будем рассматривать их в качестве девятитактов с совпадением последнего такта построения с 1-м тактом следующего, так же как мы, например, не рассматриваем последовательность четырехдольных тактов в качестве последовательности пятидольных тактов с совпадением первой доли каждого следующего такта и последней доли предыдущего. Иначе говоря, наложение, о котором сейчас идет речь, представляет собой лишь теснейшее примыкание построений друг к другу с совпадением только в одном вертикальном моменте.

Однако встречаются и случаи более глубокого наложения, особенно в полифонической музыке, когда, например, тематически важное вступление нового голоса происходит раньше, чем закончилось построение (например, изложение темы) в другом голосе. Констатируя наложение, следует все же и в этих случаях, особенно при анализе пропорций, не допуская, чтобы один такт считался дважды, относить соответствующий такт преимущественно «направо». В приводимом ниже примере несомненно поэтому членение на

<стр. 383>

трехтакты, хотя тема (имитируемая стреттно и в обращении) занимает 4 такта:



Вообще следует иметь в виду, что при наложении ведущую роль играет обычно вступление нового элемента, начало нового построения, а не завершение прежнего. Это важно и с точки зрения исполнения музыки. Так, если в момент наложения происходит смена тембра, дирижер чаще всего обращается к вступающей новой группе исполнителей, акцентируя своим жестом в большей мере начало последующего построения, нежели завершение предыдущего.

Случаи глубокого наложения, связанные с полифонизированной фактурой, встречаются в гомофонной музыке; они применяются, например, чтобы замаскировать появление новой части, преодолеть ее отчлененность. Так вступают репризы в пьесах Шумана «Маленький романс» (из «Альбома для юношества»), «Ночлег» (из «Лесных сцен»).

§ 7. Некоторые вопросы расчленения в вокальной музыке

В вокальной музыке ко всем перечисленным принципам и факторам расчленения присоединяется еще один и притом чрезвычайно важный — расчленение на основе смысловых и метрических единиц текста. В случае совпадения чисто музыкального членения мелодии с ее словесным членением (как это характерно, в частности, для народной песни) никаких осложнений не возникает. Более того — расчленение становится в этих случаях особенно ясным. Отметим еще, что при совпадении музыкального и текстового членения даже менее сильные музыкальные средства создают отчетливую цезурность. Такова, например, роль мелодического ри-

<стр. 384>

сунка в примере 341, где слова образуют членящий синтаксический параллелизм: «И с улыбкой, и с слезами». Но очень часто эти два вида расчленения не совпадают. В учебнике С. С. Скребкова «Анализ музыкальных произведений» (стр. 274) приведен следующий пример такого несовпадения:

Глинка. Баркарола

361

У - смю - ля го - лу - бы - е

се - го - дня как вче - ра,

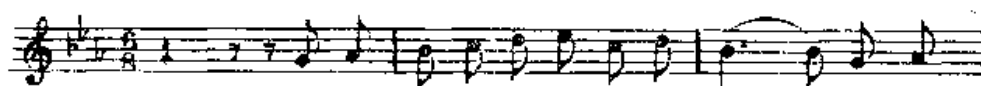
Обратим, однако, внимание на то, что в этом примере музыкальное членение почти всюду совпадает с членением стиха на стопы, т. е. с метрическими единицами текста. Но часто встречаются случаи, когда чисто музыкальное членение не совпадает ни со словесным, ни с метрическим членением текста. Таков второй пример, приводимый С. С. Скребковым (пример этот ранее приведен в учебнике И. В. Способина «Музыкальная форма», см. стр. 253 или стр. 275 учебника С. С. Скребкова) из песни Чайковского «Али мать меня рожала».

Подобного рода несовпадения увеличивают слитность, текучесть мелодии, так как оба типа членения становятся несколько условными: чисто музыкальное — из-за противоречия с расчленением словесного текста, а словесное — из-за противоречия с музыкальными соотношениями.

Противоречие между музыкальным расчленением и расчленением на основе закономерностей строения текста иногда наблюдается и в более крупном масштабе. Например, в ариозо Агнессы из оперы Чайковского «Орлеанская дева», написанном в простой динамической трехчастной форме, первый период, занимающий 12 тактов (не считая вступительного), оканчивается полной совершенной каденцией в момент, когда в тексте нет смысловой завершенности¹:

¹ В подобных случаях, как это нередко бывает в вокальном творчестве Чайковского (в отличие, например, от вокального творчества Даргомыжского и Мусоргского), смысловое значение отдельных слов, а иногда даже целых оборотов текста не играет большой роли для музыки: важен общий смысл текста, его общая эмоциональная настроенность. Все же в данном случае противоречие музыки и текста вряд ли может быть полностью оправдано и подражания не заслуживает.

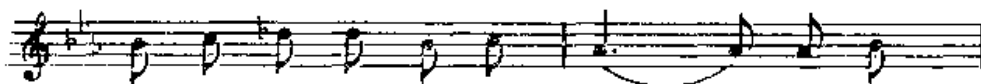
<стр. 385>



Ес-ли си-лы те-бе не да-но смыть сг-



-чи-з-ны пят-но по-но-ше-ний, ес-ли



бо-гом те-бе су-ж-де-но сн-зои-



-ти в безд-ну зол-и ли-ше-ний, ес-ли



во-ля не-бес при-ве-ла к ни-ще-

Окончание периода



-те ко-ро-лев-ско-го сы-на и жес-



-то-ко те-бя об-рек-ла на из-



-гна-ни-е зла-я суд-ья-на, по-корись, по-корись, о,

В таких случаях ведущее значение для всей формы в целом имеет расчленение на основе соотношений музыкальных.

§ 8. Заключение

Данная глава была посвящена явлениям расчлененности, раздельности, как одной из первичных и вместе с тем важнейших форм организованности в музыке. Учение о расчле-

<стр. 386>

ненности стало развиваться лишь в последнее столетие — до появления функциональной школы оно, собственно, и не существовало. Традиционная школа уделяла ему очень мало внимания, а в своих членениях грешила чрезмерным преклонением перед тактовой чертой, которая представлялась в учебниках нормативной гранью, нормальным концом и началом частей; отсюда вытекало предпочтение хореических лиг, что не осталось без внимания композиторов, исполнителей и редакторов. Функциональная же школа проявила гораздо больший интерес к вопросам расчлененности, но оказалась слишком прямолинейной и далеко идущей в рассечении музыкальных мыслей на части. В итоге оказалось, что индифферентное отношение традиционной школы к расчлененности нанесло музыке меньше ущерба, нежели усердие функциональной школы, доходившей в своих регулярных ямбических членениях подчас до абсурда.

Проблема расчлененности имеет прямое отношение к исполнительской фразировке. Поэтому

правильность или ошибочность указаний на грани частей весьма актуальна для исполнителя.

Понимание расчлененности музыкальной речи, существенное для любого исполнителя, особенно важно для музыкантов, играющих на инструментах с тянущейся кантиленой. У скрипачей, виолончелистов природа инструмента располагает до известной степени к игнорированию цезурности. Именно у них неслышание цезурности нередко приводит к злоупотреблению слишком широким *legato* и выливается в чрезмерно слившуюся, лишенную естественных передышек (или же наделенную произвольными гранями там, где кончается «смычок») мелодию. У певцов и духовиков, наоборот, существует тенденция либо слишком частых передышек, либо вообще взятия дыхания не на естественных цезурах, а сообразуясь с «удобством». Наконец, по отношению к любому учащемуся-исполнителю реальна (как указывалось в главе III) опасность приостановок у тактовых черт, как своего рода препятствия в процессе разучивания.

Следует предостеречь и против преувеличенных, односторонних представлений роли расчлененности в музыке и вытекающих отсюда чрезмерных забот исполнителя и музыковеда о выявлении цезур. С одной стороны, музыка сама содержит в себе объективные данные для расчлененности и в значительной (хотя и неполной без содействия исполнителя) мере обеспечивает необходимый минимум цезурности. С другой стороны, расчлененность музыки при всей своей объективной реальности не так безусловна и непрекаема, как в словесной речи.

<стр. 387>

Общая специфика музыкального искусства, в силу которой для музыки (лишенной словесного текста) мало характерно запечатление конкретно-предметных понятий или, наоборот, отвлеченных научно-логических категорий, не остается без влияния на область расчленения. Большая — в сравнении с родственным музыке искусством слова — поэзией — обобщенность образов делает возможной и большую гибкость в соприкосновениях между соседними, малыми или крупными, разделами произведения, а иногда допускает и уклонение от явно выраженных моментов членения. К Чрезмерный акцент на отчетливой расчлененности неизбежно повредил бы плавности течения музыки и придал бы исполнению педантичный характер. Особенную осторожность следует проявлять в членении малого масштаба; в исполнении избыток мелкого членения опаснее, чем его недостатка. Что же касается анализа, то здесь степень детализации должна зависеть от целей: она может быть максимальной, если мы желаем обнаружить тематическое зерно и его собственный состав, проследить «микроструктуру», и минимальной, если производится анализ крупного плана.

Все сказанное вновь напоминает нам о том, что расчлененность музыки при всей своей огромной важности есть лишь одна сторона в единстве прерывности и непрерывности. Проблема непрерывности может быть названа одной из коренных для музыки как искусства, развертывающегося во времени; достижение единства в процессах развития как малого, так и большого масштаба представляет задачу, которая решается и шире и многообразнее, чем задача разделения целого на части. Поэтому нет возможности сосредоточить изложение этой проблемы в одном месте. Мы ограничимся здесь несколькими общими и частными соображениями.

Понятие непрерывности в музыке может толковаться в двух основных смыслах: узком и широком. Непрерывность

¹ С этим связана и возможность возникновения в нередких случаях споров относительно местонахождения цезур или же возможность одинаково приемлемых различных толкований. С этим же связано и отсутствие специальных общепринятых обозначений, точно фиксирующих момент членения. Здесь имеются две разнородные и до известной степени даже противоположные причины. Если членение бесспорно (например, при совершенно явном параллельном действии нескольких факторов расчленения), то применение особых знаков, предписывающих цезуры, было бы совершенно излишним; своей ненужной, навязчивой дидактичностью оно вызывало бы раздражение у артистов-исполнителей. В обратном же случае (когда членение не явно или допускает различную интерпретацию) неоправданная фиксация одной определенной точки, якобы безусловно и единственно отвечающей цезуре, воспринималась бы исполнителем еще более отрицательно.

<стр. 388>

в узком или буквальном смысле есть не что иное, как отсутствие явно выраженных цезур, то есть слитность. Непрерывность же в широком смысле должна пониматься, как единство эмоционального тока, требование продолжения, как поддержание высокой степени единства в развертывании музыки. Первый из этих видов применителен по преимуществу к небольшим частям произведения, тогда как второй относится к сколь угодно крупному плану. Остановимся сначала на первом.

Уже были показаны в этой главе средства, способствующие слитности внутри построений. К ним относится связность мелодической линии — образование единого поступательного или волнообразного рисунка; имеет значение и сжатость линии в тесном диапазоне. В области ритма слитности содействует либо равномерность, непрерывность движения, либо неподчинение метрической пульсации (в частности—

перекрестность). Среди структур в том же направлении действует переходящее некоторый предел очень мелкое дробление, которое ведет к уплотнению и нераздельности музыкальной ткани.

Если повторность является членящим фактором, то более или менее длительные повторения вместе с тем устанавливают и внутреннее единство (тем более прочное, чем многочисленнее повторения). О с т и н а т н о проводимые рисунки вносят о д н о р о д н о с т ь и потому объединяют. В большей или меньшей степени аналогично действуют такие сближающие средства, как ладотональное, фактурное, регистровое единство, дающие некую сплошную окрашенность. Так возникает о б щ н о с т ь — пронизанность данного участка непрерывно действующим фактором. Общность надо отличать от схождения: с х о д с т в о ч л е н и т , н о о б щ н о с т ь о б ъ е д и н я е т .

Другим объединяющим фактором является р а з в и т и е . Если повторение на месте членит, а повторность, образующая единую мелодическую линию, связывает, то отсюда следует, что р а з в и т и е о б ъ е д и н я е т , тогда как о т с у т с т в и е р а з в и т и я р а з о б щ а е т . К тому же выводу можно прийти с более широкой точки зрения: оценивая роль контраста для расчленения, мы убедились в большей силе контраста чужеродного, «коренного». Тематическое развитие, исходящее из уже имевшихся предпосылок, создает больше возможностей для единства, а введение нового тематизма «извне» — больше возможностей для членения.

Уже была речь о том, что грани частей произведения далеко не всегда отличаются жесткостью; если членение не приурочено к каким-либо вполне определенным точкам, а мыслимо «или здесь, или тут» (либо возможно «и здесь и

<стр. 389>

тут»), то в выигрыше оказывается единство течения музыки. Композитор часто лишь намечает расчленение, но мудро останавливается на полпути, не рассекая мысль на части до конца.

Но мы должны показать сейчас, что проблема касается не только моментов смыкания, спайки частей, но и общего синтаксического процесса. Существует особый п р и н ц и п д в о й н о й с в я з и (или «двойного синтаксиса»). Суть его такова: в музыке нередко действуют одновременно противоположные факторы, стремящиеся скрепить данный момент и с предыдущим и с последующим. Он ведет свое начало от полифонии со столь характерной для многих ее видов непрерывностью и в особенности с несовпадением цезур в различных голосах; полифоническое происхождение видно во многих гомофонных образцах двойной связи, как старинных, так и позднейших. В предклассическую эпоху двойственность членения сказывается постоянно

(например,

у

Д. Скарлатти), ясная расчлененность музыки венских классиков делала особенно насущной потребность в объединяющих факторах. Одним из них (конечно — не единственным) и явилась двойная связь. Е щ е неясное членение предклассической эпохи перерастает в преодоление у ж е ясной расчлененности классиков. Сложившийся принцип двойной связи придает музыке свойство непрерывности течения при одновременно явственном — в общих чертах — расчленении.

С отдельными проявлениями этого принципа мы уже знакомы: в главе III речь была о взаимодействии и борьбе хореических и ямбических тенденций, которая как раз и означает двоякую связанность данного момента с предыдущим и с последующим. Это сказывалось в противоречии между различными компонентами фактуры — хореическим сопровождением или, шире, вторым планом изложения («скелет») и ямбической мелодией («покров»); но это сказывалось и внутри самой мелодии, в своих общих контурах подчиняющейся хореическим рамкам, но внутри пронизанной ямбической устремленностью (отслоение легких моментов, правило «хореически начинать, ямбически продолжать») ¹.

¹ Подчеркнем, что отслоение должно пониматься отнюдь не только метрически, но комплексно: тяготение слабых долей к последующим сильным подкрепляется устремленностью дробных затактов к ритмически собранным (более крупным) сильным долям, гармонии слабых долей интенсивно взаимодействуют с гармониями последующих сильных долей (особенно при расположении неустойчивости на слабых, а тоники — на сильных долях), направленность мелодического рисунка часто поступательна, и, наконец, crescendo способно сообщать процессу «вторжения» особую непрерывность. Можно сказать, следовательно, что отслоение достигается совместным действием сил тяготения, выявленных в основных выразительных средствах.

<стр. 390>

Таким образом, двойная связь проявлялась либо в различной ориентации фактурных слоев, либо в двойственной ориентации одного фактурного слоя.

Если в главе III эти явления рассматривались с точки зрения стоп и их взаимодействия (в частности, напомним о «трехе второго рода»), то в данной главе исследуется противоречивое взаимодействие выразительных средств — ритма, мелодического рисунка, гармонии, снимающее резкую расчлененность и приводящее к «бесцезурности».

Итак, двойная связь подразумевает отнюдь не только двойственность граней между частями, не только точки совпадения между ними. Это есть некоторый р е г у л я р н ы й с и н т а к с и ч е с к и й

процесс, который должен пониматься не как нарушение норм, а как одна из положительных закономерностей музыкальной формы. Различные переходы стоп, большие или меньшие степени отслоений, взаимно нейтрализующее действие нескольких средств, ведущее к бесцезурности, — все это частные случаи двойной связи.

Двойная связь есть принцип, без которого невозможно правильное понимание многих классических тем. Это касается и столь простых случаев, как, например, главная партия 1-й сонаты Бетховена (партия левой руки соединяет то, что разделено в мелодии 2—3-го тактов), или главная партия 3-й сонаты (сравнить намеки на отслоение в 1-м и 3-м тактах с явным вторжением в 6-м и 7-м тактах), или начало главной партии симфонии Шуберта h-moll (отслоение во 2-м и 4-м тактах). Но это касается и более сложных случаев, нередких у Моцарта, где возможно двойное толкование граней — например:



Как образец длительного и непрерывного действия двойной связи назовем «Колыбельную» Шопена, где вариации начинаются с сильных долей, но оstinatное расположение доминант на слабых долях приводит к постоянному отслоению и, как результат, к столь типичной для Шопена плавной мелодической текучести.

Шопен иногда придает двойственное значение целым мотивам, заставляя их служить концом для предыдущего и началом для последующего. Так, начальный мотив главной темы в балладе g-moll звучит в то же время, как заверше-

<стр. 391>

ние интродукции (см. такты 6—9 баллады); двойную функцию этот мотив сохраняет и в дальнейшем.

Двойственная природа классического синтаксиса отразилась в традиционной и функциональной теориях как противоречие их точек зрения. Характерно, что сперва была осознана архитектурная сторона, связанная преимущественно с хореем, а лишь позже — более динамическая сторона, частично отраженная ямбическим направлением.

Говоря о двойной связи, мы тем самым перешли к явлениям непрерывности более крупного плана.

В последующих главах будут освещены факторы непрерывности, действующие главным образом в пределах периода, — масштабно-тематические структуры, гармонические соотношения внутри периода (взаимосвязь каденций в одном из типов, единое гармоническое развитие в другом типе), а также явления тематического развития. Эти последние в самом крупном плане будут рассматриваться уже в следующих частях учебника.

В заключение — несколько замечаний, касающихся исторического развития средств расчлененности.

В старинных импровизационных жанрах, где правильная, возведенная в систему повторность еще далека была от господства, особо важным критерием членения являлся контраст, перемена характера движения. Велико было и самостоятельное значение остановок, также — регистровых и динамических смен (особенно в органной музыке).

По мере того как складывался музыкальный классицизм, упорядоченная повторность приобретала все большее значение. Членящая роль контраста отходила на задний план как вследствие его «производного», по преимуществу, характера, так и потому, что контрастирование построений чаще всего оказывалось внутри периодичности. Самостоятельная (вне связи с повторностью) роль остановок также была невелика и относилась прежде всего к цезурам, разделяющим относительно крупные части. Имела большое значение внутренняя законченность построений, зависящая от ясной гармонической и метрико-ритмической логики.

В XIX веке членящая роль контраста вновь вырастает вместе с общим усилением образной контрастности. Возрастает роль средств расчленения, связанных с фактурой (регистры, динамические оттенки и также интервалика). Ослабление ладофункциональных связей в стилях импрессионизма и более поздних привело к тому, что внутренняя ладовая (и иногда ритмическая) законченность перестает быть важным показателем расчленения. Взамен этого либо усиливается действие других факторов членения, либо расчлененность становится менее ясной.

<стр. 392>

Если народное музыкальное творчество западноевропейских стран в своих образцах не обнаруживает значительного отличия средств членения от музыки гомофонно-гармонического склада, то творчество других народов — в частности, русская песня — обладает своей спецификой расчлененности. Повторность, отнюдь не исчезающая в качестве одного из основных средств членения (особенно в быстрых, плясовых песнях), все же играет здесь меньшую роль. Зато сугубого внимания требуют закономерности мелодической линии и ритмические остановки, выявляющие «дыхание» в песне.

После всего сказанного необходимо подчеркнуть: историческая эволюция средств расчленения разворачивается далеко не быстро. Темпы этой эволюции и амплитуда изменений не идут в сравнение с эволюцией некоторых других элементов, например — гармонического языка.

З а д а н и я

1. Самостоятельно отыскивать образцы применения различных средств членения.
2. Наметить точки членения, указав элементы двойной связи, в следующих примерах:

Б е т х о в е н . Скрипичная соната op. 24 (F-dur), главная партия

Г л и н к а . Арагонская хота, побочная партия.

Ш о п е н . Прелюдия H-dur, начальный период.

Л и с т . Соната h-moll, связующая партия (такты 45—54 сонаты).

3. Рассмотреть и в случае необходимости отметить несогласия с членением в следующих примерах из учебников Э. Праута «Музыкальная форма» — §§ 62, 67, 72, 73, 182, 183 и Г. Катуара «Музыкальная форма», часть I — №№ 10, 11, 13, 20, 22, 25, 39, 42.

ГЛАВА VII

Масштабно-тематические структуры

§ 1. Общее понятие о масштабнo-тематических структурах

В музыкальном произведении, как и в произведениях других искусств, наличествует пропорциональность частей (больших и малых), т. е. художественно оправданные соотношения их размеров, или, как часто говорят, *масштабов*¹. Эти пропорции, соотношения образуют ритм в широком смысле слова, ритм большого плана.

Закономерности масштабных соотношений не вполне одинаковы в различных искусствах, в частности в искусствах пространственных и временных. Не совпадают эти закономерности и по отношению к частям малого и большого протяжения даже в произведениях одного и того же вида искусства, как это вскоре станет ясно. Наконец, закономерности эти тесно связаны с реальным художественным «наполнением» соответствующих пропорций и складываются исторически, претерпевая затем в процессе дальнейшего своего развития довольно значительные изменения.

В настоящей главе речь будет идти о масштабных соотношениях в музыкальных построениях *сравнительно небольшого протяжения* — преимущественно ограниченных изложением одной темы. В этом одна из причин того, что соответствующие соотношения названы здесь *масштабно-тематическими* структурами.

¹ Строго говоря, масштаб есть не размер, а отношение длины отрезка линии на плане, карте, чертеже и т. д. к действительным размерам изображаемого отрезка. Однако в переносном смысле уже давно принято говорить о явлениях (или величинах) «разных масштабов», как о явлениях настолько различных размеров, что они даже не могли бы быть изображены «в одном масштабе», измерены одной и той же мерой. Впоследствии же под масштабами явления стали понимать просто его размер. Этот второй переносный смысл и имеется в виду в данной главе.

Существуют структуры *масштабно-неразвитые*, т. е. такие, в которых непосредственное масштабное развитие сведено на нет, иными словами, отсутствует *изменение масштабов* соседних построений, например, вся структура состоит сплошь из двутактов (см. начало II части 6-й симфонии Чайковского)¹. Но гораздо чаще масштабная структура возникает как результат *масштабного развития*. Оно обычно имеется и там, где поверхностный взгляд его не усматривает, например, как будет видно ниже, в квадратных структурах, состоящих из восьмитактных и четырехтактных построений². Закономерность масштабнo-тематического развития заключается в динамике и логике пропорций, уменьшенное подобие коих есть ритм в тесном смысле, а подобие в широком плане — пропорции в целом произведении. Масштабное развитие — вид музыкального развития, который проявляется через закономерные изменения величины частей музыкальной мысли (темы) и тесно связан с развитием мелодическим, гармоническим и иным.

Разнообразные и высокоорганизованные масштабные структуры с последовательным и интенсивным масштабным развитием могли утвердиться и получить широкое распространение, лишь начиная с определенного этапа истории музыкального

искусства,— когда, во-первых, прочно откристаллизовался принцип квадратности структур, сочетающий возможное масштабное развитие с максимальной взаимной уравновешенностью частей, во-вторых, когда приобрела большое значение относительно самостоятельная внутренняя логика мотивно-тематического развития, одной из сторон которого являются развитые масштабные структуры. Эта тесная связь масштабного развития с тематическим — второе основание для характеристики описываемых в данной главе структур как масштабно-тематических³.

Рассмотрим, например, следующий весьма простой, на первый взгляд, период из двух восьмитактных предложений:

¹ В подобных случаях налицо опосредствованное масштабное развитие: двутакты так или иначе объединяются в четырехтакты, четырехтакты — в восьмитакты.

² Так, Э. Курт понимал мелодии венских классиков, как сплошь членившиеся на равные построения. Между тем в действительности мелодикевенских классиков свойственно активное масштабное развитие.

³ Их можно назвать также масштабно-синтаксическими, мелодико-синтаксическими структурами и т. д.

<стр. 395>



В каждом предложении налицо последовательное масштабное развитие: за двумя полутактами следует одноктакт и далее цельный двутакт. Очевидно, что это связано с постепенным переходом от коротких метрических импульсов к длительной (четырехтактной) фразе более певучего характера¹.

Аналогичным образом во многих темах, а особенно в разработочном развитии тем, встречается обратный прием — последовательное сжатие масштабов построений (например,

¹ В следующем восьмитакте подобная общая структура 1+1+2+4 еще осложнена дифференцированными внутренними соотношениями частей: в двутактной фразе — два полутакта плюс одноктакт, а в завершающей четырехтактной фразе — четыре полутакта плюс двутакт:



Здесь путь от начальных коротких импульсов ведет не к певучей фразе, а к активному развертыванию мелодической линии, охватывающей широкий диапазон и отличающейся интенсивным развитием (восходящий скрытый голос, «отталкивание» звуков от интонации *a-gis*—*a* с возрастанием скачков при отталкивании).

<стр. 396>

за восьмитаками следуют четырехтакты, далее двутакты, однотоны); это часто связывается с особой к о н ц е н т р а ц и е й мотивно-тематической выразительности, дает эффект учащения дыхания, роста напряжения.

Такого рода последовательное и целенаправленное масштабное развитие не характерно, например, для средневековой музыки, в которой или преобладало приблизительное равенство масштабов соседних построений, или же в соотношении размеров не ощущалось какой-либо последовательно проводимой внутренне-музыкальной закономерности. Если иногда и возникали относительно сложные структуры, подобные структурам позднейшей музыки, то это происходило более или менее случайно, ибо не было того интенсивного мотивно-тематического развития, которое эти структуры вызывает.

Поскольку масштабно-тематические структуры порождены мотивно-тематическим развитием, мотивно-тематическими соотношениями, эти последние очень существенны для понимания природы масштабных структур и определяют некоторые их важные закономерности. Рассмотрим масштабно-тематические структуры от простейших к более сложным.

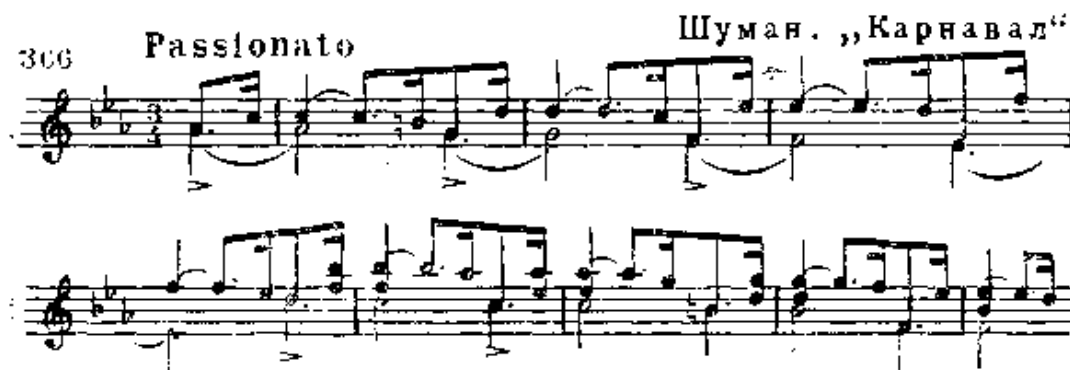
§ 2. Периодичность

Простейший вид масштабно-тематической структуры — п е р и о д и ч н о с т ь , т. е. периодическая повторность. Имеется в виду построение, состоящее из двух или нескольких частей, равных по масштабу и в основном сходных (соответствующих друг другу) по мелодико-ритмическому рисунку.

Периодичность получила широчайшее распространение вследствие ее простоты. В частности, она в высшей степени свойственна народной музыке самых различных народов.

Как видно из определения, периодичность возникает на основе точной или (чаще) видоизмененной п о в т о р н о с т и какого-либо построения. При этом количество повторений, масштабы повторяемого построения и его внутреннее строение могут быть весьма различными. Например, простейший восьмитактный период из двух сходных четырехтактных предложений представляет собой периодичность, ибо второй четырехтакт есть видоизмененное повторение первого. Периодичностью является, разумеется, и секвенция или секвен-цеобразное построение из любого числа звеньев, равно как и варьированные повторения какого-нибудь оборота. Следующий восьмитакт представляет собой периодичность из восьми сходных по рисунку однотоных мотивов:

<стр. 397>



Значение периодичности чрезвычайно велико. Повторность мотива, построения как бы утверждает его в качестве некоей целостности, некоего единства, закрепляет его в сознании слушателя, облегчает восприятие музыки, способствует уравниванию музыкальной формы.

О роли разного рода повторов в музыке, сближающих ее с архитектурой, уже говорилось в вводной главе. Однако в архитектуре повторность частей чаще связана не с периодичностью, а с симметрией, т. е. как бы с обратным повторением элементов: порядку их расположения слева направо в одном крыле здания отвечает такой же порядок, но справа налево, в другом крыле (т. е. не *abab*, но *abba*). В музыкальных же построениях такого же рода симметрия играет меньшую роль, ибо время необратимо, протекает в одном направлении, и поэтому предшествующее и последующее во времени не могут быть столь же равноправными, как правая и левая сторона в пространстве. К значению симметрии в музыке мы еще будем неоднократно возвращаться (в частности, в § 7 этой главы). Сейчас отметим, что ту уравнивающую роль, которую в пространственных явлениях обычно играет симметрия, во временных процессах большей частью берет на себя именно периодичность (в музыке это касается прежде всего ритма и масштабно-тематических структур). Более того: существует прямая связь, например, между правильной периодичностью процесса ходьбы и симметрией строения человеческого тела (правильной периодичности ходьбы способствует взаимная симметрия в строении правой и левой ноги). Естественно поэтому, что в музыкознании сложилась традиция называть, например, периоды из двух сходных (или даже только равновеликих) предложений симметричными или симметрично построенными. Точно так же симметричными называют все «квадратные» структуры — 4-, 8-, 16-, 32-тактные (аналогичным образом непериодическое чередование тактовых размеров называют несимметричным). Здесь имеется в виду тот эстетический эффект уравниваемости, «правильности»,

<стр. 398>

который в пространственных явлениях обычно достигается симметрией (а в музыкальных построениях прежде всего периодичностью — метрической, масштабной, мотивно-тематической). Такое широкое (общеэстетическое) понимание симметрии в музыке вполне правомерно. Но наряду с ним мы будем пользоваться (в частности, в этой главе) и более специальным понятием симметрии в тесном смысле, отличным от понятия периодичности (см. § 7).

При всем значении периодичности структура, всецело основанная на многократной повторности небольшого построения (даже если повторность не точная, а видоизмененная), таит в себе черты известной ограниченности. Ограничены прежде всего возможности развития, ибо неизменным остается раз избранный небольшой масштаб повторяемого построения, тогда как более интенсивное развитие обычно требует преодоления первоначальных небольших масштабных рамок. Далее, подобная структура сама по себе не располагает к достаточной замкнутости, законченности построения, ибо повторность

(точная или видоизмененная) может в принципе длиться неограниченно. И наконец, поскольку, как разъяснено в VI главе, периодическая повторность является важнейшим фактором упорядоченной *расчлененности*, структура, всецело основанная на такой повторности, обычно оказывается недостаточно слитной: в ней есть тенденция к распаду на ряд сходных частей.

Правда, сплошь и рядом действуют факторы, в той или иной степени преодолевающие перечисленные черты ограниченности. Так, *гармоническое развитие* в простом периоде из двух мелодически сходных предложений, прежде всего соотношение различных кадансов предложений, при котором половинному кадансу отвечает «на расстоянии» полный, скрепляет две сходные части периода в достаточно прочное целое. В примере 366 восемь сходных мотивов создают интенсивное развитие, связанное с последовательным расширением скачка в первых четырех мотивах (при этом возникает скрытое двухголосие с противоположным движением голосов), а кроме того, во всем восьмитакте образуется единая волна нарастания и спада. Все это также скрепляет восьмитакт в единое целое.

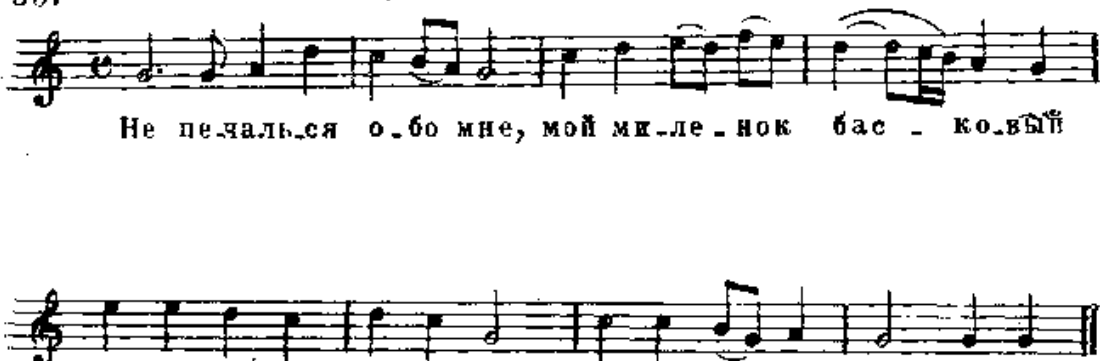
Но каковы бы ни были, в каждом отдельном случае, подобного рода скрепляющие факторы, периодическая структура сама по себе все же содержит тенденцию к чрезмерной расчлененности и к известной мотивно-тематической монотонности. Степень реализации этой тенденции зависит, в частности, от внутренней структуры повторяемого построения. Эта степень велика, когда повторяется небольшое, однородное (лишенное контрастов), нерасчленимое построение (например,

<стр. 399>

нерасчленимый двутакт). Она значительно меньше, когда повторяется построение, содержащее контрастное сопоставление двух элементов ($a+b+a_1+b_1$), как это имеет место во многих сонатных темах венских классиков. В подобных случаях после возвращения первого элемента музыкальное восприятие активно ожидает возвращения и второго (наподобие ожидания последней рифмы в четверостишии с перекрестной рифмовкой), и оправдание этого ожидания создает ощущение известной законченности и цельности структуры¹.

Характер действия периодичности зависит также от типа самой повторности. Буквальная повторность членит музыку, при прочих равных условиях, в наибольшей степени, существенное изменение повторяемого оборота — в гораздо меньшей мере. Предельным случаем является здесь структура, в которой имеет место чисто *масштабная периодичность* (без периодичности мотивно-тематической), например, следует ряд двутактов, хотя и родственных по общему характеру музыки, но не воспринимаемых как в основном сходные по мелодико-ритмическому рисунку. Такова структура некоторых народных песен и некоторых близких им мелодий в профессиональной музыке:

367 С. Василенко., „10 русских народных песен“ ор. 51



Не печаль-ся о-бо мне, мой ми-ле-нок бас-ко-вый

вый-ду за-муж по-вес-не, бу-дук-те-бе лас-ко-ва.

¹ Из только что сказанного видно существенное различие между закономерностями масштабно тематических соотношений в крупном плане и в рамках небольших построений. В крупном плане (если каждая часть не меньше периода) трехчастная симметрия АВА, состоящая из равных по масштабу частей, встречается очень часто и создает впечатление большой законченности структуры. Музыкальное восприятие не требует в подобных условиях после возвращения раздела А также и возвращения раздела В; поэтому трехчастная форма АВА (без коды) применяется в классической и современной музыке отнюдь не реже, чем, например, соната без разработки АВ АВ₁. Однако трехчастная симметрия *aba* из двутактных фраз встречается, наоборот, чрезвычайно редко; в малых масштабах обычно сильно действует метрическое чувство, требующее простых «ответных» соотношений, подобных рифмам четверостишия, и тяготеющее к четности, «квадратности» построений, несовместимой с трехчастной симметрией из равных частей.

<стр. 400>

Українська народна пісня
(Сб., Українська народна пісня¹⁾)

368

У міс-теч-ку Бо-го-слав-ку

Ка-льо-всько-го ча-на, там гу-ля-ла

бо-да-рів-на, як пид-на-я па-ва.

(см. также пример 311).

В подобных случаях сохраняется лишь периодичность самих *цезур*, регулярно возвращающихся через равные промежутки, но отсутствие мотивной повторности делает музыку более слитной ¹.

Каковы же выразительные возможности и сфера применения периодической структуры? При повторении сравнительно большого и сложного по внутренней структуре построения (например, восьмитакта) на первый план выступает уже упомянутое *закрепление* построения в сознании воспринимающего, разумеется, с некоторым возможным развитием, если повторение не буквальное. Кроме того, даже буквальное повторение обогащает восприятие, делает его более полным, ибо при вторичном звучании слушатель может обратить вни-

¹ С другой стороны, встречаются случаи, когда, при наличии явной мотивной повторности, масштаб построения несколько изменяется, например расширяется:

369 Ан. Александров. „Альбомное стихотворение“

Что неж - ным взо - ром Вы Ар - ми - да,
что лёг - ким ста - ном Вы Силь - фи - да

Приведенный семитакт — периодичность, состоящая из двух явно сходных построений, хотя первое из них трехтакт, второе — четырехтакт.

Вообще же под периодичностью мы будем понимать такую повторность, которая сохраняет и масштабы и общие контуры повторяемого построения.

<стр. 401>

мание на такие стороны и детали музыки, которые при первом прослушивании от него ускользнули¹. Сфера применения таких повторений чрезвычайно широка.

При многократном же повторении небольшого нерасчленного оборота (например, двутакта) приобретают значение также и более специфические возможности.

Мелодико-ритмическая (прежде всего ритмическая) повторность, вообще говоря, характерна для танцевальной музыки. Однако строение танцевальной мелодии не так уж часто всецело ограничивается повторностью. Подобное ограничение встречается прежде всего в такой танцевальной (или с элементом танцевальности) музыке, которая не содержит интенсивного развития, отличается спокойным, размеренным течением, иногда носит созерцательно-лирический характер (вспомним прелюдию A-dur № 7 Шопена, II часть 6-й симфонии Чайковского). Такого рода многократная повторность встречается и в лирических романсах, где она нередко связана также со структурой текста, состоящего из ритмически сходных стихов (романс Глинки «Люблю тебя, милая роза»):

370 Allegretto Глинка. „Люблю тебя, милая роза“

Люб - лю те - бя, ми - ла - я ро - за, ког - да ты, ца - ри - ца цве -
тов, ро - сы не стях - нув е - ще сле - зы, цве -
тешь сре - ди зла - чных лу - гов, цве - тешь сре - ди зла - чных лу - гов.

Естественно также применение периодичности во многих колыбельных песнях, где равномерность движения проявляется не только в области ритма в тесном смысле, но и в масштабных соотношениях (т. е. в сфере ритма в широком смысле). Показательна русская народная песня «Идет коза рогатая», всецело ограничивающаяся повторностью и притом почти буквальной:

¹ Само собой разумеется, что этому способствует — осознанно или неосознанно — и исполнитель: он не может повторить ту же музыку абсолютно тождественно.

<стр. 402>

371 Русская народная песня
(Сб. Римского - Корсакова)

И - дет ко - за ро - га - та - я за ма - лы -
- ми ре - бя - та - ми; кто сос - ку со - сят, мо - ло -
- ка не пьет, то - го бу, про бо - ду, на ро - га по - са - жу

В целом, независимо от применения в упомянутых специальных случаях, периодичность способна усиливать выразительность повторяемого оборота. Неоднократная повторность спокойной фразы усугубляет спокойный характер музыки, повторение же острого, настойчивого мотива увеличивает, нагнетает его острую выразительность. На этом основан, в частности, эффект многих *ostinato*.

§ 3. Группы периодичностей

Близко примыкает к периодичности, но в то же время заметно отличается от нее структура, представляющая собой группу периодичностей. Так называется структура, не являющаяся периодичностью, но состоящая из двух или нескольких частей, каждая из которых представляет собой периодичность. Имеются в виду построения типа $a + a + b + b$, $a + a_1 + b + b_1$ (две периодичности, которые, если они представляют одно целое, будем называть парой периодичностей, см. примеры 372—374, 378—386), $a + a_1 + b + b_1 + c + c_1$ (три периодичности, см. пример 376), $a + a_1 + b + b_1 + c + c_1 + d + d_1$ (четыре периодичности, см. примеры 88, 377, 396) и т. д. Встречаются и такие группы, в которых сами периодичности состоят не из двух, а из большего числа сходных элементов, например $a + a_1 + a_2 + b_1 + b_2 + b_3 + b_4$ (пример 375):

372 Лезгинка (народная)

<стр. 403>

373 Немецкая народная песня

374 Бразильская мелодия

Русская народная песня
(Сб. Римского-Корсакова)

375 ~ Andantino quasi Allegretto

За-пле - ти - ся, пле - тень, за-пле - ти -
-ся, ты раз - вей-ся, тру - ба зо - ло - та я,
раз - вер - ни - ся, кам - ка трав - ча - та -
Allegretto
- я. Ах ты, се - ра - я у - ти - да,
по - то - пи-ла ма - лых де - ту - шек, что не
в ме-ду, не в па - то - ке, что не в яст-вах са-хар-ных.

<стр. 404>

376 Велорусская колыбельная песня

А, а, лю - ли, а, а, лю - ли,
спи, сы-ночек мі - ленькі го-ду-бочек сі-зенькі
мой сы-но-чек бу-де спаць, а я бу-ду ко-лы-халь.

377 Малер. 1-я симфония, III ч.

Контрабас соло с сурдиной

Наконец, независимо от только что перечисленных элементов различных

сопоставляемых периодичностей и сами периодичности в целом могут быть не равны по масштабам. В приведенном примере 375 первая периодичность состоит из 3 четырехтактов, вторая из 4 трехтактов, так что обе периодичности оказываются равновеликими. Но такой уравнищенности может и не быть: встречаются, например, соотношения $4 + 4 + 2 + 2$, $4 + 4 + 3 + 3$, $1 + 1 + 2 + 2$, $4 + 4 + 6 + 6$ и т. д. (см. примеры 373, 378, 379, 380) ¹:

Русская народная песня
(Сб. Балакирева)

378

А как по лу-гу, лу-гу, лу-гу ве-ле-но-му,
тут хо-дит гу-ля-ет у-да-лой мо-лод-чек.

¹ Группу периодичностей, в которой масштаб периодичностей возрастает (примеры 373, 380), назовем восходящей; в противоположном случае (примеры 378, 379) — нисходящей.

<стр. 405>

Русская народная песня
(Сб. Лядова)

379 Allegretto

Ты не стой, не стой ко-ло-дец по-лю-сео-лю-ю. Да ка-ля-на, да ма-ля-на.

Бах. Органная fuga g-moll

380

Наиболее широкое применение получили, однако, группы из двух равновеликих периодичностей по два сходных элемента в каждой, т. е. группы типа $a+a_1+b+b_1$ при равенстве масштабов всех элементов. Такую группу роднит с обыкновенной периодической структурой именно упомянутое масштабное равенство всех четырех элементов, обычно связанное также с периодичностью цезур, а кроме того, факт периодической повторности каждого элемента. Существенное же отличие заключается в том, что вся структура в целом содержит сопоставление двух не сходных или не вполне сходных частей *.

Весьма часто встречается структура двух периодичностей в народной песне разных народов (особенно в русской и украинской песне) как форма куплета (см. приведенные примеры). В подобных случаях эта структура представляет собой относительно

законченное музыкальное целое, и ее две

¹ Впрочем, как увидим ниже, иногда эти части весьма родственны, а в некоторых случаях даже и сходны, так что возникает структура $a+a_1+a_1$ (например, буквальная повторность затем секвенцируется). Но в подобных случаях вступает в действие **относительность** понятия сходности. Элементы a и a_1 сами по себе воспринимались бы как сходные (видоизмененная повторность), но после **буквального** повторения первого из них ($a+a$) и по **сравнению** с этой буквальной повторностью элемент a_1 отчасти воспринимается и как несходный с a . Подобные структуры занимают промежуточное положение: их можно рассматривать и как две периодичности, и как одну периодичность из четырех элементов (см. первые 4 такта сонаты Бетховена G-dur op. 10 № 2).

<стр. 406>

половины в том или ином отношении дополняют друг друга, отвечают друг другу, в силу чего подобную структуру естественно назвать **парой периодичностей**. Наоборот, если структура $a+a_1+b+b_1$ встретится, например, внутри секвентного нарастания сонатной разработки, ее нецелесообразно именовать парой и следует говорить о двух периодичностях, группе из двух периодичностей и т. д.

Широкое распространение пары периодичностей в народной музыке, по-видимому, обусловлено многими причинами. Прежде всего эта структура дает возможность реализовать наиболее характерные для народной музыки принципы развития: повторность, вариационность (или вариантность), дополняющее или оттеняющее сопоставление. Далее эта структура во многих случаях связана (реально или генетически, т. е. по происхождению) с соотношением запева (первая периодичность) и припева (вторая периодичность). Наконец, структура эта откристаллизовалась также и в тесной зависимости от свойственной народному стиху системы **поэтических параллелизмов**. Преимущественная сфера применения пары периодичностей в народной музыке — песня скорая, плясовая, хороводная, шуточная, обрядовая, игровая, причем нередко каждая периодичность олицетворяет одну из двух трупп участников песни-игры или песни-обряда. Для протяжной песни эта структура подходит меньше, вследствие ее очень ясной расчлененности, недостаточной текучести. Тем не менее пара настолько характерна для народной музыки, что встречается и в песнях лирических (см. песню «Уж ты, поле мое» в сборнике «40 песен» Балакирева, № 27 и примеры 11 и 328).

Можно различить несколько видов пар в зависимости от соотношения между двумя периодичностями:

1. **Ответная пара**, при которой вторая периодичность служит дополняющим ответом по отношению к первой, иногда более или менее заметно контрастируя ей:

Русская народная песня
(Сб. Балакирева)

381 Allegro vivo

Под яблонь-ю зе-ле-но-ю, под кудря-вой зе-ле-ной.

сидел мо-ло-дец та-кой, да не же-на-тый хо-лостой.

<стр. 407>

382 **Allegretto** Русская народная песня
(Сб. Балакирева)

Во лу-зях, во лу-зях, во лу-
зях, во ве-ле-вых лу-зях, во лу-зях, во зе-ле-ных лу-зях.

(см. также пример 114).

Обычно ответно-дополняющее соотношение выражено в самом мелодическом рисунке: так, в примере 114 первые фразы содержат поступенное движение восьмыми вверх к более длительному звуку *фа* и затем скачок вниз к *си-бемоль*; ответные же фразы начинаются поступенным движением восьмыми вниз и заканчиваются переходом от более длительного нижнего *фа* вверх к тому же *си-бемоль*¹. В примере 381 первая периодичность опирается на звук *соль* как на свой нижний устой, а вторая включает его как верхний устой. Иными словами, здесь две периодичности дополняют друг друга, используя разные сферы лада, в данном случае разные отрезки (верхний и нижний) октавного звукоряда. Наконец, пример 382 содержит контрастное сопоставление двух периодичностей: первая носит более распевный характер, вторая выдержана в духе бойкого, подвижного припева.

2. В а р и а н т н а я п а р а, при которой вторая периодичность весьма родственна первой, представляет собой ее в а р и а н т:

383 **Moderato** Русская народная песня,
(Сб. Балакирева)

Вян-кий наш колодезь, вя-ный наш глу-бо-кий,
а что тебе во-ды нет, а что тебе во-ды нет?

(в приведенном примере вариант дан в параллельном миноре).

¹ Этот пример уже был рассмотрен в главе о мелодии.

<стр. 408>

3. Т р а н с п о н и р у ю щ а я п а р а, при которой вторая периодичность есть повторение первой в другой тональности. Этот тип чаще всего встречается в периодичностях с узким диапазоном, дополняющих друг друга в смысле использования октавного звукоряда (ср. с примером 381):



Независимо от соотношения между двумя периодичностями, повторность внутри каждой из них может быть точной или варьированной. Секвентное перемещение внутри периодичности для русской народной песни не характерно.

Упомянутая выше связь с запевно-припевной структурой определяет некоторые особенности соотношения между двумя периодичностями — особенности, присущие разным видам пар. Так, обычно вторая периодичность не превосходит мелодическую вершину первой, а в большинстве случаев и не достигает ее. Кроме того, вторая периодичность часто охватывает более узкий диапазон, отличается большей простотой мелодического рисунка, простотой или однородностью ритма (большая активность ритма во второй периодичности встречается лишь в контрастных парах того типа, какой приведен в примере 382). Все это обусловлено, в конечном счете, различием исполнительских возможностей «солиста» и хора, хотя реально обе половины напева часто предполагают коллективное исполнение. Во многих песнях роль второй периодичности как припева видна из словесного текста («люли, люли», «ладо, ладо» и т. п.) :



(см. также песню «Во поле береза стояла»).

<стр. 409>

Естественно, что при использовании типичной для многих русских песен ладовой переменности, основанной на сопоставлении параллельных ладов, элементы минора появляются во второй периодичности, ибо минор расположен терцией ниже параллельного мажора (см. пример 383; пример 385 — исключение).

Если в транспонирующей паре вторая периодичность дается в доминантовой тональности, эта периодичность, естественно, звучит квартой ниже, а не квинтой выше первой (см. пример 384). Тональность доминанты, вместе с тональностью параллельного минора, наиболее обычна для вторых периодичностей транспонирующих пар в русской и украинской народной песне. Можно привести два варианта той же песни: в одном варианте вторая периодичность перенесена вниз на кварту (доминанта), в другом — на терцию (параллельный минор):



(ср. примеры 384 и 386).

Многие пары периодичностей в профессиональной музыке построены так же, как и в народной музыке. В этом случае связь с народной песней ощущается непосредственно. Таковы многие пары периодичностей в произведениях классиков и советских композиторов:

387 **Allegro moderato** Бородин. „князь Игорь“



Толь-коб мне до - ждаться чести, на Пу-ти - вле



кня - зем се - сти, яб не стал ту -



- жить, я бы знал как жить

<стр. 410>

388 **[Moderato]** Шопен. Мазурка, ор. 24 № 4



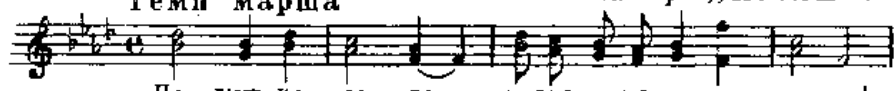
solito voce



389 **Allegro vivace** Чайковский. 5-я симфония, финал



390 **Темп марша** Книппер. „Полюшко“



По - лющ-ко по - ле, полющ-коширо-ко по - ле!



Э - дут по полю ге - ро - я.



Эх, да Крас-ной ар - ми - я ге - ро - я

(см. также хор опричников из оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова).

Однако в профессиональной музыке нередко встречаются такие пары, в которых внутри каждой периодичности имеется секвентная (или секвенцеобразная) повторность, нехарактерная для народной музыки. В этом случае связь с народными первоисточниками носит уже гораздо более опосредствованный характер:

<стр. 411>



(см. также первые 8 тактов «Сладкой грезы» из «Детского альбома» Чайковского, пример 54, и первые 16 тактов его вальса *fis-moll* ор. 40).

В этих лирических мелодиях восходящей секвенции первой периодичности отвечает нисходящая секвенция второй, что образует единую волну нарастания и спада с кульминацией в третьей четверти. Независимо от наличия или отсутствия такой волны (и вообще секвентной повторности), подобные равновеликие пары, поскольку они лишены активного масштабного развития, нередко встречаются в музыке спокойной, лирико-элегической.

Изредка пары периодичностей встречаются в контрастных сонатных главных партиях, в которых видоизмененно повторяется каждый элемент контраста в отдельности, а не, как это более обычно, все контрастное сопоставление целиком (т. е. имеет место соотношение $a + a_1 + b + b_1$, но не $a + b + a_1 + b_1$). В этом менее обычном случае каждый элемент контраста более развит (см. главную партию сонаты *h-moll* Листа).

В следующем примере внутри каждой периодичности мотив подвергнут свободному обращению:



Наконец, изредка пара периодичностей применяется как структура полифонической темы:

<стр. 412>



(см. также пример 380, где вторая периодичность вдвое превосходит первую по величине).

В таких случаях используется отсутствие в структуре пары периодичностей большой законченности, замкнутости, т. е. ее тяготение к дальнейшему развитию, свойственное полифонической теме. В сущности, и в народной песне пара периодичностей есть лишь форма к у п л е т а, предполагающего повторение с другим текстом.

Вот пример пары периодичностей в восьмитактной полифонической теме напевного склада:



Внутри первой периодичности второй мотив представляет собой вариант первого, что типично для народных песен. Вторая же периодичность содержит элемент нисходящего секвенцирования, характерного для окончания многих полифонических тем. Можно было бы показать, что не только по общей структуре, но и по интонационному составу эта тема органично сочетает черты куплета народной песни и темы фуги. Данная же fuga в целом во многом приближается — вследствие незначительной роли интермедий — к многоголосной вариантно-куплетной форме народного склада.

Упомянем теперь кратко о группах, содержащих больше чем по две периодичности. Три периодичности уже были приведены в примере 376.

Рассмотренный в главе II пример 88 из четырех периодичностей во многом аналогичен приведенной в примере 391 паре периодичностей — вся группа представляет собой единую

<стр. 413>

волну нарастания и спада с использованием секвенции внутри каждой периодичности.

Следующий же пример из «Колыбельной» показывает, что группа из нескольких периодичностей может применяться и в таких жанровых условиях, где уместна многократная повторность одного элемента, т. е. в музыке спокойной, размеренной:



Группу из пяти периодичностей представляет собой романс Балакирева «Среди

цветов», из семи — песня З. Левиной (см. пример 397), из девяти периодичностей — наиболее спокойная, идиллическая средняя часть (Es-dur) «Рассказа Франчески» из симфонической фантазии Чайковского «Франческа да Римини»:

Зара Левина. „Сонный день“

397

Сон-ный день, сон-ный день, сон-ным ветрам ду-нуть день,
сон-ным ку-рам клю-вать день, сон-ный день.

<стр. 414>

сон-ный день... Пес хра-тит, кош-ка спит,
толь-ко дя-тел все дол-бит, толь-ко шмель в тра-ве жу-жит.

Наконец, в песне «На бережку у ставка» (сборник Трутовского) имеется 17 периодичностей.

§ 4. Суммирование. Прогрессирующее суммирование

Коренным образом отличается от группы периодичностей такая структура, при которой на периодичность отвечает не периодичность же, а построение непериодическое, более слитное, менее расчлененное, не состоящее из двух или нескольких сходных частей:

[Moderato] Шопен. Вальс, оп. 69 № 2

398

399 Шуберт. Симфония до - мажор

8 тактов

8 тактов

16 тактов

(см. также примеры 400—428).

<стр. 415>

Такая структура приобрела исключительно большое значение. В главе о расчлененности уже была речь о периодической повторности как об особом факторе закономерно-упорядоченной расчлененности, даже в известной мере независимой от степени выявленности цезур. В связи с этим при непосредственном сопоставлении периодического построения с непериодическим это последнее воспринимается — в силу возникающего сравнения — как более слитное, несмотря на то, что внутри него возможны цезуры, например ритмические остановки. Следующий пример, подобный бесчисленному множеству аналогичных, разъяснит сущность этой закономерности:

400 Бетховен. 20-я соната

Tempo di Minuetto

В этом примере содержатся четыре тактовых мотива с ясно выраженными цезурами (ритмическими остановками) между ними. Налицо также гармоническое соответствие между двумя двутактными фразами (первый мотив каждой фразы идет от тоники к доминанте, второй — от доминанты к тонике), равно как и ответно-симметричное соотношение в мелодическом рисунке этих фраз (в первой фразе начальный мотив направлен вниз, а следующий — вверх; во второй фразе — наоборот). Тем не менее вторая фраза воспринимается после первой как качественно иная в смысле структуры: хотя в ней и сеть цезура, она звучит как нечто цельное по сравнению с предыдущей фразой, членимой на два сходных однотоковых мотива. В результате возникает структура суммирования (в данном случае $1+1+2$ — эта структура обозначена и исполнительскими лигами), хотя, казалось бы, четырехтакт легко членился и на четыре однотоковых мотива. Механизм образования этой структуры основан здесь прежде всего на том, что четвертый мотив ритмически явно не сходен с третьим, тогда как первые два

мотива с х о д -

<стр. 416>

ны между собой. Иными словами, первый двутакт представляет собой периодичность, второй — непериодичность, и в этом состоит коренное, принципиальное структурное отличие двутактов. Смысл же этого отличия заключается, во-первых, в том, что непериодическое построение, поскольку оно не делится на сходные части, лишено важнейшего фактора упорядоченной (и как бы автоматической) расчлененности, а во-вторых, в том, что несходные части, на которые непериодическое построение может делиться, способны так или иначе дополнять друг друга (например, вторая часть может продолжать первую) и в этом смысле составлять некоторую цельность. Таким образом, сама расчлененность на основе периодичности качественно отличается от расчлененности на основе других факторов.

Однако независимо от внутреннего механизма действия описанной структуры и от наличия или отсутствия той или иной цезуры в ее второй (более слитной) половине, масштабная сторона этой структуры заключается в том, что двум или несколькими равным по величине более коротким построениям отвечает одно более длительное, приблизительно равное их сумме (отсюда и самый термин «суммирование»). Структура эта может реализоваться в пределах двутакта ($\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$, см. пример 421), четырехтакта ($1 + 1 + 2$, см. примеры 400, 411, 413), восьмитакта ($2 + 2 + 4$, см. примеры 398, 422), шестнадцати- или тридцатидвухтакта (см. пример 399), в пределах неквадратного построения (например, $3 + 3 + 6$, см. пример 401). Далее, количество начальных коротких построений может быть больше двух (например, $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 2$, см. примеры 402, 157; $2 + 2 + 2 + 5$, см. пример 406). Наконец, суммирующее построение может быть /не точно равно сумме начальных (либо превышая ее, либо не достигая) — важно лишь, чтобы оно воспринималось как им отвечающее (см. пример 403, а также начало примера 579).

Глинка. Вальс-фантазия

[Tempo di Valse]

401



Un rochetino più animato Чайковский. 5-я симфония, 1ч.

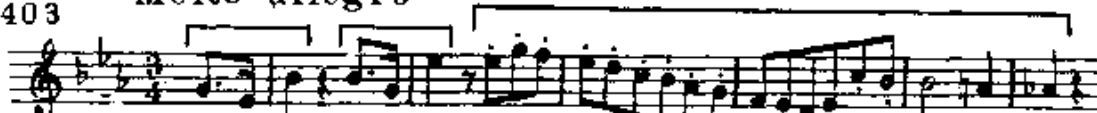
402



<стр. 417>

Molto allegro Моцарт. Соната для скрипки

403



Все же основным и наиболее часто встречающимся видом этой структуры является квадратное (четырёх-, восьми-, шестнадцатитактное) построение, первая половина которого содержит два равных (и в основном сходных по мелодико-ритмическому

рисунку) элемента, а вторая — непериодическая — половина по количеству тактов равна их сумме.

Масштабные соотношения в этой структуре обладают рядом свойств, обусловивших ее прочную кристаллизацию и широкое распространение. Как и в описанном в главе III «ритме суммирования», здесь налицо, с одной стороны, рост, увеличение масштабов построений, т. е. масштабное развитие, с другой же стороны, масштабная уравновешенность целого, способствующая законченности структуры. Самый факт масштабного развития, роста воспринимается особенно ярко, когда ему предшествует повторение неизменного меньшего масштаба, подобно тому, как, например, изменение высоты звука впечатляет сильнее после повторения звука той же высоты (об этом уже шла речь в главе II). Этого преимущества, как, впрочем, и многих других, лишена, например, простая арифметическая прогрессия размеров построений (например, двутакт, трехтакт, четырехтакт); она не обладает достаточной законченностью, в принципе может продолжаться неограниченно, и в то же время эффект ее быстро снижается, так как относительное различие между соседними построениями резко уменьшается (двутакт вдвое больше однотокта, но трехтакт только в полтора раза больше двутака). Геометрическая же прогрессия (двутакт, четырехтакт, восьмитакт), не закрепляя, как и арифметическая, масштаба начального построения, давала бы рост слишком стремительный, быстро приводящий к несоразмерности построений.

Принцип суммирования приобрел в музыке огромное значение и проявляется отнюдь не только в пределах изложения или развития темы. Выше указывалось, что этот принцип реализуется и в гораздо меньших масштабах, т. е. в области соотношений длительностей звуков (ритм суммирования). Но, с другой стороны, он широко применяется и в масштабах гораздо больших. Так, например, во многих вариационных циклах первые вариации явно отделены друг от друга цезурами, а последние следуют друг за другом более непре-

<стр. 418>

рывно. Точно так же в четырехчастном сонатно-симфоническом цикле нередко первые две части излагаются «раздельно» (между ними есть перерыв), а последние две — «слитно» (перерыва нет). Наконец, непрерывно развертывающийся большой финал оперного акта часто играет роль суммирующего раздела после ряда небольших законченных номеров. Находит свои проявления принцип суммирования и в других видах искусства: например, в литературном произведении за несколькими короткими фразами иногда следует длинная; в четверостишии два начальных раздельных стиха иногда суммируются затем слитным двустишием. Вообще здесь реализуется один из общих законов строения стиха:

[У лукоморья дуб зеленый,
[Златая цепь на дубе том.
[И днем и ночью кот ученый
[Все ходит по цепи кругом.

Однако структура суммирования в области мотивно-тематических соотношений имеет и свои особые, специфические свойства. При условии сходности начальных построений эта структура не только является одной из наиболее естественных и распространенных, но приобретает значение закономерности, действующей с очень большой силой. Закономерность эта состоит в том, что в теме гомофонно-гармонического склада начальная периодичность из двух сходных элементов (т. е. два начальных сходных мотива, фразы, построения) как бы «требуют» после себя непериодического построения (т. е. не состоящего целиком из сходных частей, а потому более цельного), выполняющего суммирующую, объединяющую функцию. Периодичность в этом смысле «тяготеет» к

непериодичности почти с такой же определенностью, как доминанта тяготеет к тонике, и структура суммирования оказывается, таким образом, аналогичной автентическому обороту в гармонии.

Разумеется, за доминантой отнюдь не всегда непосредственно следует тоника и наряду с полными кадансами существуют половинные и иные. Подобно этому за двумя сходными построениями далеко не всегда следует построение их суммирующее, а в следующем параграфе мы увидим, что существует и структура, обратная суммированию (дробление), относящаяся к суммированию приблизительно так же, как полуавтентический оборот к автентическому. Но сила «тяготения» соседних сходных оборотов к суммирующему построению все же весьма значительна (как и сила тяготения доминанты в тонику), и это видно из частоты реализации подобного тяготения: если гомофонная тема начинается двумя сходными фразами, за ними в большинстве

<стр. 419>

случаев действительно следует объединяющее построение, т. е. построение, точно или приблизительно равное по протяженности сумме начальных и не состоящее из двух сходных частей¹.

Следует еще раз подчеркнуть, что тенденция к объединению действует с такой силой лишь при условии, что начальные построения не только равны по протяженности, но и в основном сходны по рисунку, представляют собой мотивную повторность, периодичность. Несходные фразы также могут объединяться суммирующим построением, как показывают следующие примеры:

Чайковский. „Евгений Онегин“

Allegro moderato

404

Улы! Со-мне-нь, я вет, влюб-лен я, влюб-лен как
моль-чик, пол-ный стра-сти ю-ной!

Массне. Увертюра „Федра“

405

Массне. Увертюра „Федра“

(см. пример 323).

¹ Некоторое различие в значении терминов «объединяющее построение» и «суммирующее построение» выяснится ниже, в § 8.

<стр. 420>

Однако в подавляющем большинстве случаев, если тема начинается двумя явно несходными, в частности контрастирующими, фразами (хотя бы цезура между ними была очень ясной), за этими фразами как раз не следует суммирующее построение (об этом речь еще будет в § 8). Таким образом, тенденция к суммированию приобретает силу закономерности, практически реализуемой в большинстве случаев лишь по отношению к мотивной периодичности в гомофонной теме (и отчасти в ее развитии).

Тенденция же к суммированию в более крупном и в более мелком плане не обладает той же степенью силы. Так, в масштабах вариационного цикла или оперного акта этот принцип реализуется далеко не всегда, иногда же реализуется очень неполно. Само количество «суммируемых» отдельных вариаций или законченных оперных номеров неопределенно, не подчиняется какой-либо строгой закономерности: нельзя, например, утверждать, что после двух (или трех, четырех) отдельных вариаций либо оперных номеров уже, как правило, ожидается (и дается) суммирующий раздел (как нельзя утверждать, что в области ритма после двух восьмых длительностей «требуется» и большей частью дается четверть). Весьма неопределенно также и соотношение размеров суммирующей части и размеров всей группы суммируемых построений и т. д. Во многих же других случаях даже сама частота практического осуществления тенденции к суммированию относительно невелика. Так, в подавляющем большинстве четырехчастных циклов классиков раздельности первых частей вовсе не отвечает слитность последних: чаще всего перерывы есть между всеми частями. Однако и в подобных случаях о некоторой общей тенденции к суммированию, хотя и слабо выраженной, говорить можно: она проявляется в том, что если в четырехчастном цикле нет перерыва только между какими-то двумя частями, то, как правило, это относится именно к двум последним частям; иначе говоря, вовсе не характерно обратное соотношение: слитность двух первых частей при раздельности двух последних.

Причина, по которой тенденция к суммированию действует с особой силой именно по отношению к сходным построениям в пределах темы, вероятно, заключается в связи этой тенденции с общими свойствами мышления: констатация сходных по характеру фактов, перечисление аналогичных положений, тезисов естественно тяготеет к их обобщению, суммирующему эти факты и, в свою очередь, объединяющемуся вместе с их перечислением в одну цельную развернутую мысль. Вот типичные, «хрестоматийные» примеры такого

<стр. 421>

рода словесных предложений: «вернулись перелетные птицы, с гор потекли ручейки; вся природа пробудилась — наступила весна» или «вчера был дождь, сегодня холодно; уже второй день стоит плохая погода». При этом даже в подобных словесных предложениях вторая половина далеко не всегда является, как в приведенных примерах, прямым выводом из первой половины, обобщением ее содержания: иногда она даже **п р о т и в о п о с т а в л я е т с я** первой половине, контрастирует ей («вчера был дождь, сегодня холодно; когда же, наконец, наступит **х о р о ш а я** погода?»), но, во всяком случае, ощущается, что сходным «утверждениям» должно отвечать нечто их уравнивающее. Тем более необязательно при суммировании в музыке, чтобы вторая часть построения представляла по своему интонационному, образно-смысловому содержанию обобщение, резюмирование первой части: воспроизводится лишь **в н е ш н я я** форма логического обобщения, что связано с сильным тяготением **с х о д н ы х** мотивов и фраз к уравнивающему их «ответу»¹. Мы коснулись сейчас

лишь вопроса о том, почему тенденция к суммированию сходных построений действует с особенной силой. Причины же огромной распространенности структуры суммирования значительно шире и частично рассмотрены выше: главная из них — тенденция к развитию, росту, получающая многообразные выражения, к которым мы еще вернемся.

¹ Встречаются случаи, когда суммирующая часть служит и смысловым итогом (в отношении интонаций или словесного текста): так, в примере 406 в трех начальных двутактах Эдип перечисляет свои преступления, а в суммирующем пятитакте делает горестный вывод:

406
Эдип

Стравинский. „Царь Эдип“

Na_tus sum quo ne - fas_tum est,
con_cu_bu_i cu_i ne - fas_tum est,
Ke_ki-di quem ne - fastum est. Lux fa - cta e - st!

<стр. 422>

Образцы ясно выраженного суммирования встречаются в народной музыке:

Русская народная песня
407 - Maestoso (Сб. Балакирева)

Эй, ухнем! Эй, ухнем! Ещё ра - зик, е - щё раз!

Древняя английская песня
(из песни В. Стасова М. Балакиреву)

408

Эй, ухнем! Эй, ухнем! Ещё ра - зик, е - щё раз!

В. Успенский и В. Беллев
 „Туркменская музыка“
 (Возглас для собирания баранов)



Но гораздо большее значение имеет эта структура в музыке профессиональной. При этом естественно, что особенно широкое распространение она приобрела начиная с того исторического этапа, который знаменуется выработкой самостоятельных и развитых закономерностей музыкальной логики.

Рассмотрим простейшие мотивно-тематические соотношения в структуре суммирования. Весьма часто встречается соотношение $a+a_1+a_2b$, при котором суммирующая часть еще раз повторяет элемент, входящий в начальную периодичность, а затем присоединяет новый элемент, более или менее тесно сливающийся с предыдущим (см. примеры 31, 147, 148, 160, 358, 400).

Эта структура весьма благоприятствует, в частности, созданию единой волны нарастания и спада: троекратное проведение начального построения может давать секвентное или секвенцеобразное нарастание, а новый, закругляющий элемент — спад.

<стр. 423>

Следует, однако, иметь в виду, что последний элемент (b) иногда отделен от предыдущего настолько глубокой цезурой, что «полноценного» суммирования не возникает: преобладает впечатление четырех отдельных фраз — трех сходных и одной новой. Последняя фраза все же до известной степени замыкает и объединяет все построение, поскольку установившаяся периодичность преодолевается посредством нового элемента. Особенно очевидно это объединение в случае повторения всей структуры:

$$\underline{a + a + a + b} + \underline{a + a + a + b}$$

Если бы здесь вместо элемента b было бы еще одно повторение a, то целое представляло бы периодичность из восьми небольших элементов. Введение же элемента b создает периодичность из двух более крупных частей (см. пример 140).

Эту структуру (aaab) можно назвать изменением (или переменной) в четвертый раз. В большинстве случаев она в той или иной степени сгущается до суммирования и служит одной из его разновидностей. Однако, как показывает пример 140, она имеет также и самостоятельное значение, представляя собой частное выражение более общего принципа «завершающей перемены», т. е. принципа прекращения установившейся периодичности посредством нового элемента.

Наиболее распространенные приемы изменения (перемены) в четвертый раз — следующие: появление нового тематически яркого момента (пример 140), изменение направления мелодического движения (в частности, мелодическое торможение, примеры 31, 160), подчеркнутый гармонический каданс (пример 160), иногда резкая смена динамического оттенка и общий «взрыв»¹:

¹ Перемена в четвертый раз встречается в стихах:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
 Вхожу ли в многолюдный храм,
 Сижусь меж юношей безумных —
 Я предаюсь моим мечтам.

(Пушкин)

Сюда входящий в скорбный град к мученьям,

Сюда входящий к муке вековой,
 Сюда входящий к падшим поколениям
 Оставь надежду навсегда.
 (Данте)

В музыке встречается появление нового завершающего элемента и в неквадратных структурах, например «перемена в третий раз» (а а b) в трехтактном или шеститактном построении: см. начало экспромта Шуберта ор. 90 № 4, а также примеры 512, 517, где налицо даже «двойная» перемена в третий раз — внутри каждого из начальных трехтактов и, кроме того, в последнем (третьем) построении по сравнению с первыми двумя. Само собой разумеется, что аналогичная «двойная» перемена в четвертый раз встречается много чаще.

Наконец, общий принцип завершающей перемены применяется и в форме целых произведений: изменение музыки последнего куплета в куплетной форме, расширение последней вариации (или появление нового тематического образования в конце) в вариационном цикле.

<стр. 424>



Реже встречается структура суммирования с мотивно-тематическими соотношениями $a + a_1 + ba_1$ — изменение в третьей четверти:



(см. также примеры 338, 407, 409).

Ее особенность — репризное закругление, замыкание построения, что характернее для более крупных разделов музыкальной формы и для многих форм в целом.

Очень часто встречается такая разновидность структуры суммирования, при которой суммирующая часть не содержит повторения фразы из начальной периодичности, а либо содержит два новых элемента, либо вовсе нерасчленима ($a + a_1 + bc$ или $a + a_1 + b$):

<стр. 425>

413 Allegro Гайдн. Соната Es-dur №3

414 Maestoso Шостакович. „Родина слышит“

Ро - ди - на слы - шит, Ро - ди - ва зва - ет,
где воб - лаках е - е сын про - ле - та - ет

(см. также пример 398).

Особняком стоит случай, когда суммирующая часть целиком представляет собой повторение элемента начальной периодичности, но благодаря растяжению длительности некоторых звуков (часто даже одного лишь последнего звука) занимает соответственно больше места ($a + a_1 + A$):

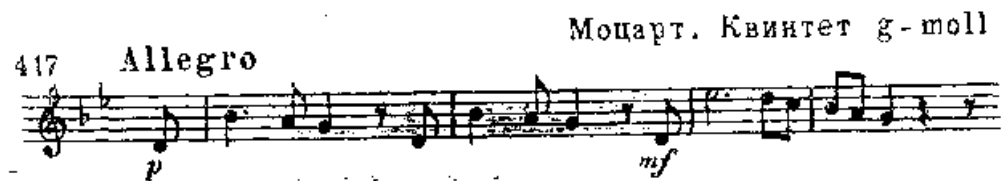
415 Медленно Шуман. „Бедный сиротка“

Иногда общее развитие темы включает в качестве одного и I средств переход от менее ярко выраженной структуры суммирования (например, $a + a_1 + a_2b$) к более ярко выраженной ($a + a_1 + B$):

416 Galment Ф. Куперен. Жнецы

<стр. 426>

Выразительные свойства и возможности структуры суммирования весьма богаты и разнообразны. Они вытекают из самой природы суммирования как восходящего масштабного развития. В частности, эта структура способна вмещать активное развитие от коротких, как бы предварительных усилий-импульсов к решающему усилию-достижению, дающему некий итог, результат:



<стр. 427>



(см. также второй четырехтакт примера 160).

Поэтому именно при такой структуре кульминация особенно часто находится во второй половине построения.

Одна из возможностей этой структуры — мелодическое развитие от отдельных выразительных интонаций к широкому развертыванию линии, охватывающему значительный диапазон¹:



¹ В некоторых случаях подобному «рождению» длительной певучей мелодии предшествует повторение всего лишь одного звука:

Скрябин. Концерт, I ч., побочная тема

Più mosso, scherzando

423

<стр. 428>

Развертывание линии может, конечно, носить не только певучий характер (пример 422), но и моторный:

424

Бах. Марш из „Нотной тетради Анны-Магдалены Бах“

(см. также примеры 419 и 421).

При этом иногда в коротких начальных мотивах на первый план выступает острый метроритмический импульс, а в суммирующей фразе — более цельная мелодическая линия, например мелодическая волна (примеры 400, 413). В других случаях каждое построение начальной периодичности представляет собой волну, а суммирующая часть дает волну большего диапазона и протяжения:

425 [Allegro con brio] Бетховен. 3-я соната, I ч.

Суммирование создает благоприятные условия не только для мелодического, но и для ритмического и гармонического развития. Ритмическое развитие нередко проявляется в том, что в суммирующей части сперва имеет место ритмическая активизация, оживление по сравнению с начальными элементами, а в конце — успокоение, замыкание; этот тип развития можно назвать: оживление в третьей четверти построения (см. пример 35).

Гармоническое же развитие может проявляться в смене функций в суммирующей части, при отсутствии ее в начальных элементах или в модуляции, в насыщении хроматикой:

426 [Allegro ma non troppo] Бетховен. 23-я соната, финал

<стр. 429>

427 Вагнер. „Тангейзер“



428 Лист. Соната h-moll (схема)
Grandioso



429 Римский-Корсаков. „Садко“



Ба-ю бай, ба-ю бай, ба-ю бай, ба-ю бай

<стр. 430>

Интересно, что активное гармоническое развитие в суммирующей части может встретиться и при отсутствии активного мелодического развития:

Бетховен. Соната op. 47 для скрипки и ф-п.

430

p dolce

p dolce

cresc.

p

cresc.

p sf

Здесь в мелодии суммирующей части большую роль играет повторение звука. В сочетании с развитием гармонии это придает теме не открытую лирическую выразительность широкой мелодии, но выразительность углубленно-сосредоточенную, направленную как бы «со внутри» и вместе с тем очень интенсивную.

Следует, наконец, иметь в виду, что структура суммирования иногда присутствует в развитии самих гармоний без того, чтобы эта структура имела место в мотивно-тематическом развитии данного построения. Так, в уже упомянутой прелюдии A-dur № 7 Шопена имеется периодичность из двух сходных восьмитактных предложений или восьми ритмически тождественных двутактных фраз. Но гармоническое развитие образует структуру суммирования: в первом восьмитакте даны два сходных автентических оборота, а во втором — единое развертывание всех функций

<стр. 431>

D-T-D-T-D-T-D→S-S-D-T.

лада — . Ясно, что такое гармоническое развитие весьма способствует объединению ряда ритмически сходных построений в одно целое. Более или менее аналогично гармоническое строение очень многих классических периодов из двух мелодически сходных предложений: периодичности в мелодии сопутствует суммирование в гармонии, например:

Моцарт. Соната для скрипки и ф-п.

431

T D T D

T D T D

T D T D

T D T D

Близко примыкает сюда такая же последовательность гармоний с заменой начальной периодичности симметрией (TD DT TSDT) (TD DT TSDT). Иногда суммирование в последовательности гармоний сопутствует тематической структуре пар периодичностей (см. первые 16 тактов вальса *fis-moll* Чайковского).

В заключение отметим, что выразительные возможности суммирования по-разному используются в различных жанрах и стилях. В отношении жанров упомянем, что в лирических темах сходность начальных построений (мотивов, фраз) нередко затушевывается (путем варьирования), и это делает мелодию с самого начала более текучей. В таких условиях особенно большое значение имеет, в частности, один специальный прием, встречающийся впрочем, и в темах других жанров: второе из начальных сходных построений приобретает затакт (отсутствовавший в первом), либо слабое окончание, либо, наконец, и то и другое вместе. В подобных случаях второе построение превосходит первое и по протяженности, и по количеству звуков (но не по количеству сильных долей), и, таким образом, переход к еще большей суммирующей части происходит постепенно (см. анализ мелодии романса Чайковского «День ли царит» в главе II, § 8: начальный мотив содержит 4 звука, его вариант — 7 звуков, суммирующая фраза — 10 звуков). Соблюдение свойственных типичному суммированию строгих метрических соотношений (1 + 1+2 в смысле количества сильных долей такта) сочетается здесь с более постепенным и свободным ритмическим развитием. Наоборот, в маршевых мело-

<стр. 432>

диях сходность начальных построений обычно весьма подчеркивается и «отчеканивается» при исполнении.

Что касается различных стилей, то в музыке Баха (особенно в его полифонических темах), наряду с другими типами суммирования, встречается такой, при котором начальные мотивы более индивидуализированы, а суммирующая часть дает движение более общего характера — более равномерное и плавное. Это связано с соотношением индивидуализированного «ядра» и общего «развертывания» во многих полифонических темах:



У венских классиков (опять-таки наряду с самыми разнообразными использованиями суммирования) резкая расчлененность первой половины построения и слитность второй иногда связываются с контрастом более импульсивного, решительного и более плавного, смягчающего элемента — при одинаковой индивидуализированности обоих элементов (пример 413, см. также пример 400, где есть зародыши подобного соотношения).

Для Шопена характерна особая интонационная выразительность (при непрерывном ритмическом движении) суммирующей части, представляющей эмоциональную кульминацию построения (см. пример 398 и первый восьмитакт вальса *f-moll* op. 70 № 2).

Наконец, в музыке Чайковского принцип суммирования очень часто связывается с последовательным «завоеванием широты» мелодией, начинающейся короткими мотивами. В примере 433 за двумя одноктактами следует двутакт, а потом — за двумя дзутактами — четырехтакт, охватывающий большой диапазон, отличающийся непрерывностью мелодического дыхания:

433 [Poco meno mosso] Чайковский. 1-й концерт, I ч.

P dolce e molto espress.

<стр. 433>

Характерно, что «результат» первого суммирования (двухтактный масштаб) закрепляется и становится затем исходным моментом для большего суммирования.

Последний пример, в котором масштабное развитие идет от однотоного построения к четырехтактному, вплотную подводит к рассмотрению особой структуры — прогрессирующего суммирования. Разновидностями прогрессирующего суммирования являются двойное суммирование, тройное суммирование и т. д.

Под двойным суммированием понимается такая структура, в которой за обычным (однократным) суммированием следует цельное построение, равное по протяжению всему предшествующему и, таким образом, суммирующее уже не два, а три элемента. В пределах восьмитакта это дает соотношение $1 + 1 + 2 + 4$. С рассмотрения таких примеров (см. примеры 364, 365) мы начали эту главу.

Аналогично этому тройное суммирование дает соотношение $1 + 1 + 2 + 4 + 8$ (или $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1 + 2 + 4$):

[Allegro] Кулау. Сонатина op. 20 № 1, III ч.

434

При четверном суммировании соответственно образуется, например, соотношение $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1 + 2 + 4 + 8$:

[Vivace] Шопен. Прелюдия „G-dur“

435

<стр. 434>

Тройное суммирование, а особенно четверное, — большая редкость. Двойное же суммирование применяется довольно часто:

436 Andante Украинская народная песня „Калинонька та Малинонька“

Зів с гніздо та со-ло-вей-ро
ді-точок на-ве-де,

437 Allegretto Даргомыжский. „Шестнадцать лет“

Мне ми-ну-ло шестнадцать лет, но серд-це бы-ло
вво-ле. Я ду-ма-ла: весь бе-лый
свет, весь белый свет наш бор, потск и по-ле

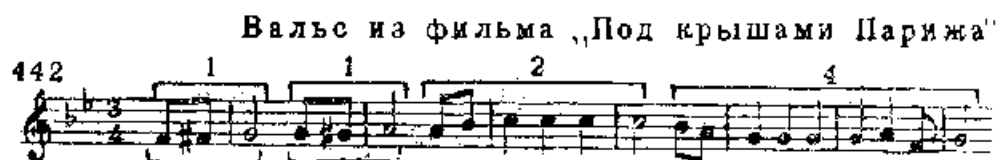
438 Кабалевский. „Мастер из Кламси“, (увертюра)

439 Дунаевский. „Песенка о капитане“

Ка-пи-тан, ка-пи-тан, под-тя-ни-тесь! Только
сме-лым по-ко-ря-ют-ся мо-ря!

<стр. 435>

440 Кулау. Сонатина, ор. 55 № 1, II ч.



Из этих примеров видно, что двойное суммирование встречается прежде всего при очень кратких начальных мотивах. В подобных условиях первое суммирование тоже не отличается сколько-нибудь значительной протяженностью и

<стр. 436>

оказывается уместным второе (повторное) суммирование, отвечающее всем трем элементам. Одна из возможностей простого суммирования — развитие от коротких ритмических импульсов (или «зачатков» мелодии) к более непрерывной и развернутой линии — становится здесь главкой, основной, наиболее типичной возможностью. При этом последнее построение бывает как моторного типа (примеры 365, 438, 440), так и певучего, кантиленного (примеры 364 и 437).

Что касается мотивно-тематических соотношений, то иногда (это типично для простейших случаев) второе суммирование начинается с видоизмененного повторения результата первого суммирования, а затем «доразвивает» его.

Например: $a + a + ab + abcd$
 $1 + 1 + 2 \quad 4$ (см. примеры 442, 443). В дальнейшем мы еще увидим, что начало второй половины построения с мотива, которым завершилась первая, представляет собой также и вполне самостоятельный принцип тематического развития (структура abbc, см. § 7).

Хотя, как упомянуто, двойное суммирование встречается довольно часто, но все же здесь не может быть даже отдаленного сравнения с частотой применения суммирования простого¹. Одна из причин заключается в том, что при двойном суммировании масштаб,

достигнутый первым суммированием, не закрепляется, не воспроизводится (как в примере 433 из Чайковского) : следует сразу вдвое больший масштаб и масштабное развитие в целом отличается некоторой экстенсивностью, очень быстро идет вширь, не преодолевая «препятствий». О другой — более глубокой — причине несравнимости частоты применения простого и двойного (а тем более тройного) суммирования речь будет в § 8. Во всяком случае, если простое суммирование принадлежит к числу структур наиболее универсальных, то сфера применения двойного суммирования сравнительно более специфична. Упомянутые типичные условия, при которых она уместна (краткость и простота начальных мотивов), а также свойственное ей развитие только «вширь» делают эту структуру пригодной, в частности, для построения простых песенно-танцевальных мелодий, особенно в легкой музыке — песенках из кинофильмов и т. д. (см. примеры 439, 442, 443), хотя, как и другие синтаксические структуры, она встре-

¹ Впрочем, Риман считал упомянутую структуру $a + a + ab + abcd$ «основным типом» восьмитакта. Видимо, Риман исходил не из частоты применения типа, а из теоретических соображений об увеличении непрерывности, слитности и о последовательном тематическом обновлении.

<стр. 437>

чается и в иных (и притом в достаточно разнообразных) жанрово-стилистических условиях.

Подобно перемене в четвертый раз и простому суммированию, прогрессирующее суммирование нередко встречается и стихах. Вот пример двойного суммирования из Пушкина:

Я к Вам пишу		чего же боле?
{		
Что я могу еще сказать?		
Теперь, я знаю, в Вашей воле		
Меня презреньем наказать.		
}		

В романсе Метнера «Цветок засохший» такой структуре текста соответствует двойное суммирование и в музыке (подобное соответствие есть и в примере 439, но там текст, вероятно, создавался в соответствии с требованиями композитора).

Более чем двойное суммирование также встречается в поэзии. Вот пример четверного суммирования:

Мечты, мечты!		Где ваша сладость?
{		
Где вечная к ней рифма — младость?		
Ужель и вправду, наконец,		
Увял, увял ее венец?		
Ужель и впрямь, и в самом деле,		
Без элегических затей		
Весна моих промчалась дней		
(Что я шутя твердил доселе)?		
}		

(Пушкин)

Этого рода примеры лишний раз демонстрируют широкий характер тех масштабных закономерностей, о которых речь идет в этой главе.

§ 5. Дробление

Как ни универсально значение описанного в предыдущем параграфе принципа суммирования, но он не исключает не только других структур, но и, в частности, прямо противоположной структуры — дробления. Подобно этому в гармонии, наряду с наиболее естественным движением доминанты в тонику, сплошь и рядом встречается обратное движение, наряду с полным кадансом $D \rightarrow T$ существует половинный — $T \rightarrow D$.

Дроблением называется структура, в которой за слитным большим построением следуют меньшие, общая протяженность (сумма) которых равна (или приблизительно равна) протяженности начального большего построе-

<стр. 438>

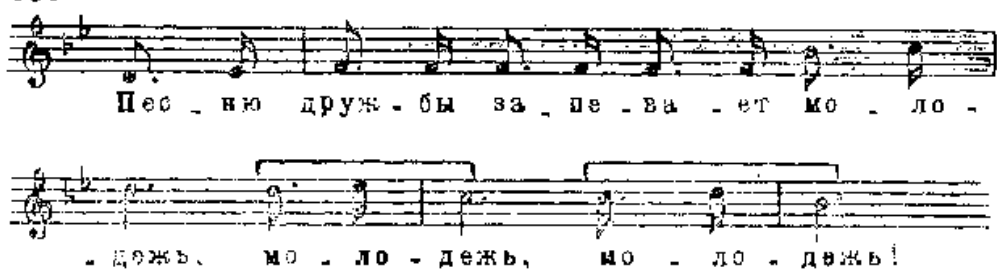
ния. Иными словами, в противоположность суммированию, в структуре дробления за неперiodичностью следует периодичность: первая часть построения — неперiodическая, вторая — периодическая.

Наиболее часто встречающиеся масштабные соотношения в этой структуре $2+1+1$ или $4+2+2$.



<стр. 439>

450 Новиков. „Гимн демократической молодежи“



451

Туликов



(см. также первые четыре такта примера 6).

Как видно из приведенных примеров, смысловый центр 1-й фразы (обычно и мелодическая вершина) находится в первой половине. Вторая половина нередко носит как бы характер дополнения, дает спад, питающийся «энергией» первой половины. Тематически короткие построения в большинстве случаев выделены (вычленены) из начального большего построения, используют мелодико-ритмическую фигуру его второй или, несколько реже, первой половины. В вокальной музыке этому обычно сопутствует и повторение последних (реже первых) слов начальной большей фразы (примеры 6, 150), вследствие чего возникает нечто подобное припеву в миниатюре.

Следует иметь в виду, что масштабное дробление не всегда сопровождается тематическим вычленением подобно примерам 6, 447, 450. Так, в примере 445 такого вычленения нет: однотакты, следующие за двутактом, построены на новом тематическом материале. В примере же 449 однотакты не вычленяют какой-либо оборот предыдущего двутакта, а представляют собой свободное видоизменение и сжатие всего двутакта. Иначе говоря, вычленения нет в двух прямо противоположных случаях: когда тематический материал сохраняется целиком (в сжатии) или не сохраняется вовсе¹.

Возможны и разного рода промежуточные случаи: в примере 451 первый из однотактов (такт 3) представляет собой классическое отчленение конца начального двутакта, а второй, будучи вариантом первого, включает, однако, и более активный (пунктирный) ритм начала мелодии. Тем самым создается некоторое подытоживание предыдущего развития.

Подобно суммированию, структура дробления существует не только в своем основном, наиболее простом виде: приме-

¹ Вообще необходимо учитывать различие между дроблением и вычленением: первое явление — масштабное, второе — тематическое (самостоятельное использование части темы, тематического зерна, фразы, мотива).

<стр. 440>

няются и различные ее варианты. В результате дробления могут возникнуть не два, а

четыре, изредка—три мотива. Контраст обеих половин при этом, конечно, ощущается сильнее:

Шуман. Соната g-moll, Iч.

452 **Il più presto possibile**

Чайковский. Концерт для скрипки

453

Глинка. Вальс-фантазия

454 **Tempo di Valse**

<стр. 441>

Процесс дробления может быть неоднократным — образовавшееся малое построение в свою очередь подвергается сильнейшему дроблению. Возникает структура двойного дробления 4+2+1+1, в которой легко узнать обращение двойного суммирования. Она создает возможность для последовательного вычленения все меньших частиц (пример 455); но противопоставление обеих половин может достигнуть даже драматической контрастности (легкомысленные реплики Маддалены и трагические

возгласы Джильды в примере 456):

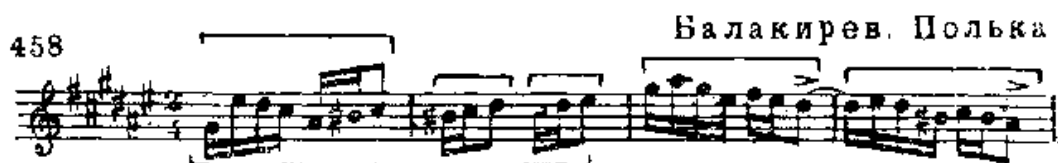


Иного рода усложнение создается в том случае, когда первая половина представляет собой цельную, непериодичную, но не слитную часть, а именно — построена как суммирование или дробление. Образуются структуры $\frac{1+1+2}{4}$, $2+2$ и $\frac{2+1+1}{4}$, $2+2$. Первая из них встречается чаще и очень близка обычному дроблению по жанровому облику (главным образом — танцевальности), но отличается несколько большей широтой (обычно 8 тактов):

<стр. 442>



Вторая структура представляет особый интерес в том смысле, что дает дробление двояко: в целом и внутри первой части. Благодаря этому выразительные возможности дробления выступают особенно явственно:



Самый принцип дробления, как принцип нисходящего (свертывающегося, затухающего) масштабного развития, противоположный восходящему масштабному развитию, характерному для суммирования, шире, чем

описанная только что структура дробления. Принцип дробления может проявиться, например, в нисходящей группе периодичностей, скажем, $2+2+1+1+1+1$ или $4+4+2+2+1+1$. В этом случае имеет место дробление начальной периодичности, тогда как раньше мы рассматривали лишь дробление непериодичности. Естественно, что такого рода затухающее масштабное развитие нередко встречается в завершающих построениях, в частности в заключительных партиях сонат. Так, приведенная только что формула нисходящей группы из трех периодичностей есть формула масштабной структуры заключительной партии I части сонаты си минор Шопена. Очень близка к ней структура заключительной партии I части 7-й сонаты Бетховена. (В заключительной партии 2-й сонаты Скрябина — двойное дробление: $4+2+2+1+1$). С другой стороны, принцип последовательного дробления часто применяется в разработках. Нередко в них встречается и описанная нормальная структура дробления (например, $2+1+1$, см. начало разработки 7-й сонаты Моцарта).

Обычная структура дробления ($2+1+1$ либо $4+2+2$ и т. п.) встречается, как и многие другие структуры, весьма часто.

<стр. 443>

Нетрудно найти примеры ее применения и в поэзии:

[Беллет парус одинокий
[В тумане моря голубом.
[Что ищет он в стране далекой?
[Что гинул он в краю родном?
(Лермонтов)

Однако в смысле частоты применения структура дробления не может идти ни в какое сравнение со структурой суммирования (особенно как структура начального изложения темы или тематического ядра). Причины этого — резкое преобладание в музыке активных, «восходящих» (в широком смысле) процессов развития над «нисходящими», а также гораздо большая завершенность структуры суммирования. Проявляется же решительное преобладание суммирования над дроблением, в частности, в следующем ряде фактов.

Во-первых, структура суммирования (например, $1+1+2$) может быть повторена и часто повторяется много раз подряд (см., например, среднюю часть «Песни Индийского гостя» или «бесконечную» мазурку Шопена op. 7 № 5, сплошь состоящую из четырехтактовых структуры суммирования). Структура же дробления (например, $2+1+1$) редко повторяется более двух или трех раз. Во многих случаях, когда первое предложение периода повторного строения представляет собой эту структуру, второе предложение ее избегает: дается более устойчивая и завершенная структура. Гак, при структуре $ab+b+b$ в первом предложении второе предложение очень часто имеет более завершенную структуру $ab+bc$ (об этой структуре специально будет речь и §7):

Шопен. Вальс, op. 70, № 1

Molto vivace

459

Здесь возникает как бы суммирование на расстоянии: дробной второй половине начального предложения (b + b) отмечает слитная вторая половина ответного предложения (bc).

Иногда дробление, сохраняясь и во втором предложении,

<стр. 444>

дает, однако, несходные между собой мотивы (что образует более цельную структуру):



В других случаях при структуре первого предложения 2+1+1 второе расширяется и в нем возникает структура 2+1+1+2, о которой еще будет речь в следующем параграфе (см. первые периоды пьес «Январь» и «Июнь» из «Времен года» Чайковского). При этом однотакты второго предложения тяготеют скорее к последующему двутакту, нежели к предыдущему, подобно тому как в гармоническом обороте TDT доминанта, при прочих равных условиях, теснее объединяется с последующей тоникой, чем с предыдущей (все это — разные проявления стремления всякого рода «неустойчивости» к последующей «устойчивости»; о проявлениях этого в области метроритма уже была речь в главе III). Другими словами, структура дробления оказывается, при прочих равных условиях, менее «прочной», чем структура суммирования; самый принцип суммирования, как более сильный и универсальный, своеобразно «вторгается» в обоих рассмотренных сейчас случаях в сферу действия дробления и так или иначе ограничивает его применение одним лишь первым предложением периода.

Во-вторых, суммирование часто встречается в самых различных масштабах, тогда как частота применения дробления весьма резко падает вместе с возрастанием масштаба построения (уже структура 16 + 8 + 8 встречается очень редко, тогда как 8 + 8+16 — достаточно часто). Тем не менее изредка структура дробления встречается в масштабах целого периода (Бетховен. Тема финала 9-й сонаты; Шуман. Papillons, начало).

И, наконец, в-третьих, структура суммирования применяется несравненно интенсивнее структуры дробления: необычайно часто встречается такая структура суммирования, в которой отдельные ее части (начальные сходные построения или суммирующая часть) тоже организованы по

<стр. 445>

принципу суммирования. Примеры же одновременного применения дробления и в целом и в его частях, наоборот, редки. Иначе говоря, построение может быть как бы «насквозь пронизано» принципом суммирования, но не принципом дробления.

Однако именно в связи с тем, что дробление далеко уступает суммированию по универсальности, сфера применения дробления отличается гораздо большей специфичностью.

Прежде всего, как уже упомянуто, самый момент дробления весьма подходит для создания небольшого отыгрыша или припева:

461 Не очень скоро



а́й, Ду-най, мой Ду-най, а́й, ве-се-лый Ду-най!

#62 [Allegretto] Бетховен. 16-я соната, финал

468 Чайковский. „Щелкунчик“ (pos de deux)

464 Соловьев-Седой. „Марш милиции“
Из кинофильма „Весна табушкина“

Нас встре-ти - те по - всю - ду в сто -
ли-це и все - ле, сто - ли-це и все - ле.

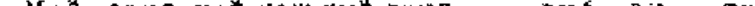
Иногда подобный миниатюрный отыгрыш благодаря динамическому контрасту с начальной частью может восприниматься как отголосок, своеобразное эхо:

466 [d. 50] Шопен. Мазурка, оп. 7 № 3

A musical score for a piano piece titled "The Song of the Lark". The score is written for piano (p) and features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent trill in the right hand. The bass line consists of chords and single notes, providing a harmonic foundation. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and a crescendo hairpin. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

Такой эффект — в плане не только изобразительном, а эмоциональном (душевный отголосок) — встречается и совершенно независимо от функции отыгрыша, т. е. в музыке чисто лирической:

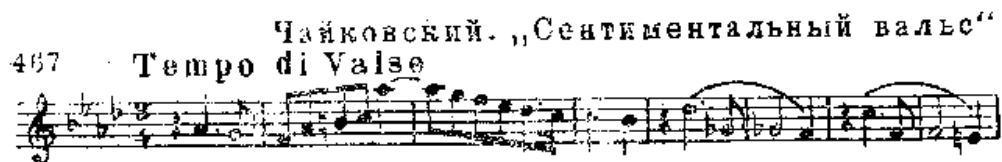
466 Рубинштейн. „Ночь“



Мой друг, мой нежный друг, люб-лю... тво-я...

(см. также в опере «Евгений Онегин» фразу из 7-й картины: «Ах, счастье было так возможно, так близко, так близко»).

Вообще момент дробления, учащенно повторяя выразительный мотив или фразу, способен интенсифицировать лирическую экспрессию начального ядра, давая не развертывание, не развитие вширь, а развитие вглубь, углубление лирического настроения. Не случайно в лирике Чайковского, наряду с широчайшим использованием всевозможных разновидностей суммирования, применяется и описываемый (углубляющий лирическую выразительность) тип дробления:



(см. также примеры 104, 448, а также «Песнь цыганки» Чайковского).

В этих примерах в большей или меньшей степени ощутима связь момента дробления с тем же принципом лирического отголоска (так, в примерах 104 и в «Песне цыганки» Чайков-

<стр. 447>

ского однотактные мотивы возвращаются к тому же звуку — мелодическому центру,— что и начальная двутактная фраза). Хотя в общем структура дробления не благоприятствует мелодическому развитию, в отдельных случаях повторяемые лирические мотивы могут давать и сравнительно широкое мелодическое развитие:



Если, с одной стороны, от трактовки момента дробления как припева, отыгрыша ведет прослеженный нами путь (через принцип эха, отголоска, отзвука) к углублению лирической выразительности, то, с другой стороны, припев и отыгрыш не менее часто связаны с активным кадансированием, с четким выделением кадансирующих гармоний. И связи с этим естественно, что структура дробления в целом (а не самый момент дробления, о чем до сих пор шла речь) нередко используется в припевах и во вторых периодах двухчастных форм, аналогичных припеву или отыгрышу по своей функции (см. выше пример 450). При таких условиях момент дробления связан с ритмической активностью, с ритмическим подчеркиванием кадансирования.

Структура дробления иногда оказывается структурой второй половины законченного построения, а самый момент дробления, подчеркивающий каданс, играет роль «четвертой четверти» построения, отличной от трех предыдущих «четвертей». И целом образуется особый вид перемены в четвертый раз, и котором каждое из трех первых построений — непериодично, а последнее (четвертое)—периодично (например, $2+2+\left|\frac{4}{2+1+1}\right|$; см. примеры 469, 470).

Такое дробление (2+1+1), завершающее предшествующее построение, можно назвать «половинным» структурном кадансом по обратной аналогии с суммированием, часто выступающем в роли «полного» структурного каданса. В примере

469 подчеркивание каданса (половинный структурный каданс) одновременно служит и углублением лирической вы-

<стр. 448>

разительности (в связи с общим лирическим характером музыки) :

Шопен. Мазурка, ор. 17 № 4

469 [Lento, ma non troppo]



Бетховен. 1-я соната, финал

470 [Prestissimo]



И наконец, значительная часть уже приведенных примеров позволяет сделать некоторые выводы и о жанровой сфере преимущественного применения структуры дробления. Это музыка танцевальная и песенно-танцевальная. Ведь если суммирование дает естественную возможность движения от коротких метроритмических импульсов к более цельной линии, то дробление представляет обратную возможность. А эта возможность развития, направленного к подчеркиванию ритмического момента (т.е. коротких сходных импульсов), весьма существенна для танца. Особенно распространена структура дробления в вальсах: начальное цельное построение, за которым как бы по инерции следуют короткие мотивы, благоприятствует выявлению скользящей легкости танца, его лирического порыва, а дробление выделяет сами вальсовые па (при структуре 4 + 2 + 2) или же полу-па (при структуре 2+1 + 1), на которые, как известно, легко делится вальсовое па. Кроме тех вальсов Чайковского, Шопена, Шуберта, Штрауса, из которых примеры уже были приведены, напомним еще начало Valse de salon Чайковского, вальса cis-moll op. 64 № 2 Шопена.

Столь же распространена структура дробления в полы I и мазурках (в этих танцах па совпадает с однотоном). Приведем примеры из легкой музыки в духе польки:

<стр. 449>

471a)



б)



в)



(см. также выше пример 458 из польки Балакирева).

Характерные для польки ритмические фигуры типа  очень подходят для дробления, образуя короткие мотивы. В отличие от вальса, здесь при дроблении ясно выделяются слабые доли второй половины, что очень важно для этого танца.

Весьма распространена структура дробления также в детских пьесах и песенках ¹:

472 Шуман. „Первая утрата“



472 a Шуман. „Странная история“



Украинская детская песенка «Я лисичка, и сестричка»



¹ Особенно много шансов встретить структуру дробления там, где сочетаются более общие (жанровые) и более специфические (функционально-формальные) условия, благоприятствующие ее применению, например в тех в т о р ы х периодах вальсов, где общие свойства вальса сочетаются с функцией отыгрыша или припева (см. «Ната-вальс» Чайковского), в к а д а н с о в о й фразе мазурки (см. пример 469) и т. д.

<стр. 450>

473 a Детская песенка. „Наконец настали стужи“



Напомним, однако, еще раз о несравненно большей универсальности структуры суммирования. Поэтому даже в тех условиях, в каких дробление применяется чаще всего (например, в жанре вальса, в построениях типа простого припева или отыгрыша), оно все же встречается реже, чем суммирование.

В целом, специфическая выразительная сфера структуры дробления определяется тем, что эта структура представляет собой как бы обращение суммирования: в одном случае тематическое развитие направлено к «собираанию» большего из меньших частей, в другом — к вычленению из большего отдельных частиц, иногда как бы «осколков». В некоторых случаях это дает эффект угасания:

474 Бетховен. Трио, ор. 9 № 1. Скерцо



Как и при суммировании, в структуре дробления возможен к о н т р а с т частей,

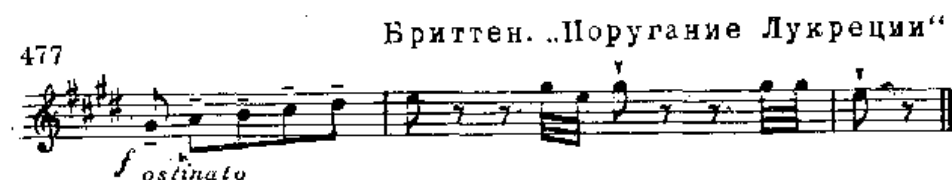
но опять-таки «в обращении», по сравнению с контрастами, типичными для суммирования. Так, встречается контраст между более певучей, широкой и серьезной первой половиной построения и бойкой, игривой, «легкомысленной» второй половиной:



Само нарушение в структуре дробления естественной тенденции развития вширь определяет особое «неравновесие»

<стр. 451>

большого начального и меньших последующих частей— неравновесие, которое может быть использовано для создания юмористического эффекта, остроумного диалога, «пикировки» и т. п.:



В обычной структуре дробления, как было показано, возможна и активизация развития. Но, связанная с масштабным сжатием, она не бывает длительной, быстро исчерпывает себя, не преследует каких-либо далеко идущих целей, не рассчитана на значительные «последствия». Приведенные выше примеры (6, 450, 464) отличаются той бодростью, которая связана с легкостью и, в частности, свойственна именно так называемой легкой музыке в широком и хорошем смысле слова.

§ 6. Дробление с замыканием

Структура, о которой будет речь в этом параграфе, тесно связана с принципом суммирования.

Среди многообразных выразительных возможностей и формообразующих функций структуры суммирования выделим сейчас особую способность этой структуры завершать предшествующее изложение: подобно тому как универсальный по сфере своего применения автентический оборот D—Т может встретиться и в начале и в середине произведения, но, кроме того, несет специальную функцию завершения, каданса, так эта же специальная функция присуща и универсальной структуре суммирования. Иными словами, если автентический оборот способен служить и «начальным толчком» («импульсом движения»), и замыканием движения, то аналогичным образом структура суммирования тоже может быть и формой начального изложения музыкальной мысли (в самых различных ее масштабах), и формой

<стр. 452>

ее завершения — своего рода структурным (или синтаксическим) кадансом. Эта завершающая функция суммирования выступает особенно ясно при сравнительно небольших масштабах структурного (синтаксического) каданса ($1+1+2$, $\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+1$). В предельном случае такой каданс образуется всего тремя звуками (или аккордами), идущими в ритме суммирования, например:



Напомним о том, как часто целые произведения завершаются «тремя ударами», из коих третий, самый долгий, дается как гармонически резюмирующий унисон. По отношению к этому ритму остается справедливым все сказанное только что об автентическом обороте и о структуре суммирования, и, следовательно, ритм суммирования способен нести также функцию «ритмического каданса» (как предельного частного случая каданса синтаксического). Показательно, что подобный «ритмический каданс» не только часто сочетается с кадансом гармоническим (S — D — T или K_{46} DT), но и нередко дается после того, как гармоническое кадансирование закончено: он выступает — при трехкратном повторении уже достигнутой тоники — в качестве относительно самостоятельного дополнительного средства завершения.

Поскольку синтаксический каданс оказывается, таким образом, одним из важных средств завершения мысли, суммирование — в роли такого каданса — может следовать за построением любой, самой разнообразной структуры и различных масштабов. Так, оно нередко появляется за слитным четырехтактом и придает возникающему целому большую степень структурной законченности. В результате образуются построения с масштабными соотношениями, например, типа $4+1+1+2$, где начальное построение и «каданс» равнодлительны:

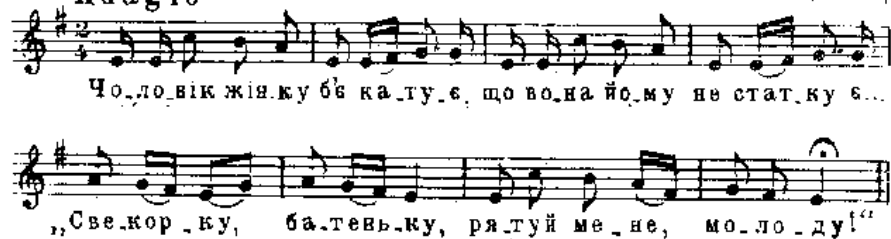


(см. пример 62 и начало 5-й симфонии Мясковского).

<стр. 453>

В этих примерах за дроблением (однотакты) следует двутакт, суммирующий однотакты и вместе с тем замыкающий весь восьмитакт (без последнего двутака построение представляло бы структуру дробления, не обладающую, как уже сказано, большой степенью цельности и завершенности): на этом основании описанная структура называется дробление с замыканием. В данном виде она обладает большими возможностями контраста обеих ее половин. Несравненно чаще, однако, чем только что рассмотренный вид дробления с замыканием, встречается другой, при котором первая половина представляет собой не цельное построение (например, четырехтакт), а периодичность (например, $2+2$). Это дает масштабные соотношения $2+2+1+1+2$ (или соответственно $4+4+2+2+4$, $1+1+\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+1$ и т. п.). Подобные соотношения представляют собой наиболее распространенный, так сказать, классический вид дробления с замыканием:

Украинская народная песня
480 Adagio (Сб. „Українська народна пісня, 1936)



(см. также примеры 161, 173, 482—486).

Особая распространенность этого вида вполне понятна. Ведь цельный четырехтакт хотя и допускает после себя за-

<стр. 454>

вершающий структурный каданс (1 + 1+2), но не требует его (ибо цельный четырехтакт сам отличается достаточно большой структурной завершенностью). В то же время завершающая и объединяющая сила структурного каданса выступает гораздо ярче, если предшествующее построение «нуждается» в завершении. Периодичность же в значительной мере требует отвечающего ей непериодического построения. Если это последнее будет единым, то в целом возникнет обычный вид суммирования (например, 2+2+4), если же отвечающее построение само представляет собой структуру суммирования (1+1+2 — в роли структурного каданса), то в целом образуется классический вид дробления с замыканием (2+2+1+1+2). Этот вид можно, таким образом, рассматривать также как детализацию или особую разновидность суммирования — именно как такое суммирование, в котором суммирующая часть, в свою очередь, представляет структуру суммирования.

Во многих случаях структура дробления с замыканием действительно воспринимается так, как это только что описано, т. е. прежде всего как суммирование. При этом в суммирующем построении в первую очередь воспринимается общая слитность, непрерывность, по сравнению с начальной периодичностью, и лишь во вторую очередь его собственная внутренняя структура суммирования. Такой вид дробления с замыканием можно было бы обозначить не 2+2+1+1+2, а, например,

$2+2+\left|\frac{4}{1+1+2}\right|$ (см. пример 161, а также первый четырехтакт примера 365).

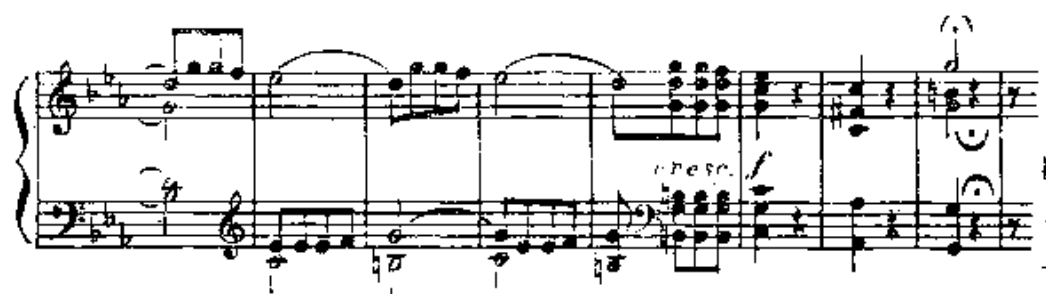
Этот тип структуры основан (как видно из названных примеров) на способности дробления переходить в свою противоположность: при краткости и немногозвучности

мотивов и в условиях непрерывного ритмического движения периодичность утрачивает расчленяющее значение и возникает ощущение общей слитности (об этом уже была речь в главе о расчлененности).

Однако не менее часто в структуре дробления с замыканием момент дробления воспринимается прежде всего как таковой, т. е. как учащение дыхания после начальных сходных построений:



<стр. 455>



(см. также пример 173).

В примере 482 (4+4+2+2+4) начальные четырехтакты сами имеют структуру суммирования (1+1+2). Это не препятствует восприятию последующих двутактов именно как дробления, несмотря на то, что внутри начальных четырехтактов имелись не только двутакты, но даже одноктакты. Здесь проявляется уже упоминавшееся общее свойство повторности закреплять повторяемое построение в сознании слушателя в качестве некоторого единства. Иными словами, после того как начальный четырехтакт повторен (точно или идиоизмененно), его внутренняя расчлененность способна (особенно если четырехтакт не состоит из двух сходных двутактов) отступать на задний план по сравнению с его цельностью. Поэтому структура $1+1+2+1+1+2+2+2+4$ во многих случаях может восприниматься как 4+4+2+2+4.

Структура дробления с замыканием обладает чрезвычайно богатыми возможностями. С одной стороны, она, как видно из сказанного, близка суммированию: она непосредственно содержит структуру суммирования во второй своей половине (самый момент дробления плюс последующее замыкание), а кроме того, вся вторая (непериодическая) половина в некотором более общем смысле суммирует (объединяет) начальные сходные построения. С другой же стороны, структура дробления с замыканием включает, в отличие от собственно суммирования, также и момент дробления, сжатия масштабов, учащения дыхания, а это определяет такие возможности, каких лишено суммирование в обычном (тесном) смысле. В сущности структура дробления с замыканием сочетает многие свойства структур суммирования и дробления при ведущей роли свойств структуры суммирования. В частности, дробление с замыканием отличается столь же большой завершенностью, замкнутостью, как суммирование, и принадлежит к числу структур наиболее универсальных. Оно встречается, особенно в качестве формы изложения темы, т. е. в качестве структуры предложения или периода, несравненно чаще, чем дробление (без замыкания).

Если обычную структуру суммирования мы сравнивали с формой словесной фразы, непосредственно обобщающей ряд

<стр. 456>

сходных фактов или положений, то дробление с замыканием в этом смысле аналогично фразе, обобщающей начальные «данные» как бы посредством их предварительного «расчленяющего анализа» (дробление), за которым следует завершающий вывод, итог (замыкание). Еще раз подчеркнем, что подобные сравнения имеют в виду лишь самые общие связи и аналогии между формами логического мышления и музыкальными структурами и далеко не всегда допускают непосредственное применение к анализу реального образного содержания и развития в отдельном конкретном музыкальном построении.

Дробление с замыканием встречается, подобно другим структурам, в стихах:

Идет направо — песнь заводит,
Налево — сказку говорит,
Там чудеса, там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит.

(Пушкин)

Жили-были Сима с Петей.
Сима с Петей были дети.
Пете пять, а Симе семь
И двенадцать вместе всем.

(Маяковский)

Шахтер пашенку не пашет,
Соху в руки не берет,
Шахтер рубит, шахтер колет,
Под землею ход ведет.

(Шахтерская песня)

(б а с ы)
(тенора)
(в с с)

Будь, Афрон, повсюду славец!
Самому Додону равен!
Мудр как змий!
Притом боец!
Точка в точку царь-отец!

(Вельский)

(Интересно отметить, что в опере «Золотой петушок» Римского-Корсакова музыкальное построение, связанное с приведенными стихами либретто Вельского, не имеет структуры дробления с замыканием.)

Однако и в стихах дробление с замыканием вовсе не обязательно сопутствует описанному (в порядке общей аналогии) логическому построению мысли, выраженной в этих стихах, т. е. момент дробления отнюдь не обязательно является

<стр. 457>

по своему смысловому содержанию «расчленяющим анализом», а замыкание — логическим выводом, итогом; нередко замыкание — это структурное завершение, закругление, лишь подобное, аналогичное выводу:

Ночной зефир
Струит эфир,
Шумит, бежит

(см. также приведенное на стр. 456 четверостишие из «Руслана и Людмилы» Пушкина) ¹.

Тем не менее при структуре дробления с замыканием обычно очень ясны основные этапы логического развертывания музыкальной мысли — этапы, имеющие более общее значение и реализующиеся также в гораздо больших масштабах, вплоть до масштабов крупных музыкальных форм (об этом неоднократно будет речь в последующих главах). Этапы эти следующие:

1. Начальное изложение основной мысли (основного зерна). Применительно к обычному виду дробления с замыканием это начальное построение (например, двутакт при структуре $2 + 2+1 + 1+2$).

2. Подтверждение, закрепление мысли (зерна) в сознании слушателя с возможным некоторым развитием (точное или видоизмененное повторение мысли, зерна, и данном случае двутакта).

3. Собственно развитие (разработка, в данном случае момент дробления, однотакты).

¹ Показательно в связи с этим, что в стихах принцип дробления с замыканием проявляется не только при их с м ы с л о в о м членении (как в приведенных примерах), но нередко и в самом чередовании р и ф м (попомним, что расчлененность на основе «рифменных» соотношений, т. е. на основе взаимного соответствия окончаний построений, играет большую роль и в музыке). Действительно, с точки зрения рифмовки существуют три основных вида четверостишия: с перекрестной рифмой (первая строка рифмуется с третьей, вторая — с четвертой: abab), с параллельной рифмой (первая строка рифмуется со второй, третья — с четвертой: aabb) и с охватывающей (опоясывающей) рифмой (первая строка рифмуется с четвертой, вторая — с третьей: abba). С точки зрения «ритма рифм», при перекрестной рифме возникают два сходных двустишия ($2+2$); при параллельной рифме четырехстишие дробится на ч е т ы р е попарно сходные строки ($1+1+1+1$); опоясывающий же тип дает четырехстишие наиболее иное, трудно расчленимое (4). «Онегинская строфа» у Пушкина располагает подряд все эти три различных типа четверостишия в соответствии с принципом дробления с замыканием: $2+2+1+1+1+1+4$. После этого следует еще особого рода «припечатывающее» двустишие, аналогично дополнению-кадансу в музыке ($1+1$). У Державина часто встречается строфа с рифменными соотношениями, еще более близкими обычному типу дробления с замыканием в музыкальных построениях: $2+2+1+1+4$ (см., например, такие известные стихотворения, как «Бог», «Фелица» и др.).

<стр. 458>

4. З а в е р ш е н и е (в данном случае замыкание после дробления).

Такая последовательность этапов вполне естественна. Сперва надо закрепить сказанное и лишь затем существенно развить, т. е. изменить. Без закрепления первоначального построения в сознании слушателя развитие, изменение не будет ясно восприниматься как таковое. И наоборот, после повторения (или небольшого изменения) развитие (или существенное изменение) будет ощущаться особенно ярко. Наконец, после развития или изменения естественно завершение, в котором часто в том или ином виде проявляются черты репризности, т. е. возвращения прежнего, восстановления нарушенного (изменением, развитием) равновесия.

Остановимся специально на двух последних этапах, которые, в случае квадратной структуры, в точности совпадают с т р е т ь е й и ч е т в е р т о й ч е т в е р т ы м и всего построения.

Значение третьей четверти формы весьма велико. В ней находится точка золотого сечения; вся же третья четверть должна рассматриваться как «зона золотого сечения»; здесь часто расположена к у л ь м и н а ц и я построения или цельной формы, как уже упоминалось в главе II ¹. В третьей четверти построения нередко встречаются всякого рода изменения, связанные с р а з в и т и е м. Так, эта четверть нередко совпадает, как уже упомянуто, с р и т м и ч е с к и м о ж и в л е н и е м. Нетрудно, например, вспомнить

много четырехтактов, где в 1-м, 2-м и 4-м тактах господствуют крупные длительности, в 3-м же налицо активизация, непрерывное движение меньшими длительностями (см. у Бетховена: начало главной темы 3-й симфонии — пример 36, медленной части c-moll'ной сонаты op. 13, начало дополнения к главной партии в I части сонаты Es-dur op. 31 № 3, начало финала 5-й симфонии, главной и побочной темы I части 2-й симфонии; у Шопена: начало прелюдии № 21 B-dur; у Листа: начало ля-мажорного концерта).

В более крупных построениях нередко встречается модуляционное отклонение в третьей четверти или господство гармонической неустойчивости. Это очень ярко проявляется в большинстве репризных двухчастных форм. Да и разработка классического сонатного allegro (предполагавшего повторение экспозиции) приходится на третью четверть всей формы. Встречается в третьей четверти и изменение метра, темпа, тембра, общего масштаба — с последующим восстановлением прежнего метра, темпа, тембра, масштаба в чет-

¹ Таким образом структура дробления с замыканием совмещает развитие по принципу золотого сечения с завершением по типу синтаксического каданса.

<стр. 459>

вертой четверти. Таковы следующие примеры: темповое отклонение— *ritenuto* — см. вальс Чайковского «Декабрь» из времен года», первые 8 тактов; тембровое — во вступлении г. скерцо 9-й симфонии Бетховена (литавры) ; метрическое отклонение—песня «Сидит Ваня на диване» (3/4); сжатие общего масштаба — см.: Бетховен. «Шесть легких вариаций на швейцарскую песню», тема¹. Наконец, в § 4 мы уже встретились с типом суммирования (a+a+ba), предполагающим м о т и в н о е изменение в третьей четверти².

Классический вид дробления с замыканием предполагает д р о б л е н и е в третьей четверти, т. е. не только масштабное, но и существенное структурное изменение и третьей четверти построения по сравнению с другими четвертями. Изменение это означает «учащение дыхания» в третьей четверти и представляет собой типичный прием разметочного развития, обычно сочетающийся с другими разработочными приемами (секвенции — точные или свободные, уклонения, учащение смен гармонии и т.д.) и связанный с общим ростом напряжения, с движением к кульминации, нередко и с ее достижением. Каждое из ранее перечисленных и членений в третьей четверти, взятое в отдельности (за исключением лишь ярко выделяющейся кульминации), обычно уступает по своему эффекту дроблению в третьей четверти.

Как и при дроблении без замыкания, сами мотивы дробления чаще всего представляют собой «вычленения» из начальных построений (именно это наиболее типично для разработочного развития, см. примеры 173, 482). Встречаются при этом случаи сжатия, концентрации, когда мотивы дробления содержат все наиболее существенные интонации начальных построений (пример 481). Наконец, нередко в момент дробления появляются новые мотивы — совсем н о в ы е или (чаще) имеющие более общую связь с интонационной сферой начальных построений и не могущие рассматриваться п. вычисление. Особенно характерна такая трактовка мотивов дробления для музыки Шопена, стремящейся к непрерывному тематическому обновлению:



¹ И. Глебов в первой части книги «Музыкальная форма как процесс» и ф. 79) указывает на вставку усеченного такта в цепь равных (2/4, 2/4, 1/4, 2/4) как на динамический стимул.

² Структуру ааба И. Глебов считал одной из основ формообразования (там же, стр. 181) и отмечал, что максимальные изменения и наибольшая интенсивность развития в форме часто находятся перед окончанием.

<стр. 460>



(см. также первые 16 тактов побочной партии I части сонаты си минор).

Иногда мотивы дробления интонационно связаны с начальными построениями, но все же дают значительный контраст (побочная партия 6-й симфонии Чайковского, первый восьмитакт).

В тех случаях, когда в момент дробления дается явное вычленение из предыдущего, оно тоже иногда обладает типическими стилевыми чертами. Например, у Бетховена обычно вычленяются наиболее яркие, острые, характерные интонации или ритмические обороты начальных построений, тогда как у Баха чаще, наоборот, — менее индивидуализированные, более близкие так называемым «общим формам движения»:



(ср. пример 484 с примером 173).

У Моцарта и раннего Бетховена мотивы дробления часто носят узорчатый, изящный, грациозный характер:



<стр. 461>



(см. также пример 494).

Рассмотрим теперь значение четвертой четверти (замечания). Ее завершающий характер выступает особенно ясно именно после предыдущего этапа — дробления, дающего собственно развитие. Замыкание не только отвечает непосредственно предшествующим сходным мотивам или фразам, суммируя их. Объединяясь с ними в структуру суммирования, в свою очередь отвечающую начальной периодичности, замыкание тем самым косвенно объединяет в структурно завершенное (и дифференцированное) целое все построение: без замыкания оно представляло бы собой лишь нисходящую группу из двух периодичностей (например, 2+2+1+1). Следует при этом иметь в виду также одну особенность самого процесса восприятия обычного дробления с замыканием: после начальной периодичности, естественно, ожидается цельное суммирующее построение, дробление же как будто резко обманывает это ожидание, представляя собой еще более дробную периодичность, и лишь замыкание создает общее разрешение структурного напряжения, разматывая задним числом весь структурно-логический «клубок», как это только что описано. Существен здесь и внешний масштабный момент: в квадратных структурах замыкание воссоздает — после дробления — масштаб начальных построений («масштабная реприза»), и эта репризность имеет, как и всякая репризность, закругляющее, завершающее значение.

Убедиться в особом значении замыкания можно и негативным путем. Так, один из наиболее распространенных способов расщипления построения, т. е. отодвигания его завершения, состоит в том, что избегается именно замыкающая фраза: вместо нее повторяются мотивы дробления, либо же иным путем создается группа периодичностей, несравненно менее завершенная, чем структура дробления с замыканием. Например, в прелюдиях Скрябина ор. 11 №11 и №22 первые предложения представляют собой восьмитакты структуры дробления с замыканием. Вторые же предложения расширены описанным способом.

<стр. 462>

Функция замыкающей фразы как завершения обычно поддерживается и другими средствами, помимо описанных масштабно-структурных. В периодах и предложениях замыкание совпадает с гармоническим кадансом. Иногда оно представляет собой не только масштабную, но и тематическую репризу (точную или видоизмененную) одного из начальных построений (примеры: упомянутый восьмитакт побочной партии 6-й симфонии Чайковского, начальные восьмитакты мазурки *gis-moll* Шопена, финала Патетической сонаты Бетховена, а также бесчисленное количество шестнадцатитактных репризных двухчастных форм, хотя бы теме фортепианных вариаций *фа мажор* Чайковского ор. 19). В некоторых случаях замыкание утверждает какие-либо существенные мелодические обороты начальных построений путем их воспроизведения в увеличении (см. первый шестнадцатитакт прелюдии Скрябина ор. 11 № 2 и первый восьмитакт прелюдии ор. 11 № 22).

Часто замыкание объединяет, синтезирует важнейшие ритмо-интонации всего предшествующего развития (см. анализ темы финала сонаты *B-dur* ор. 22 Бетховена в главе II, § 8). Во многих случаях завершающая роль замыкания выражена плавным, закругляющим, иногда плавно-извилистым характером рисунка (например, первый восьмитакт побочной партии финала фортепианного концерта Скрябина). Наконец, иногда замыкание содержит кульминацию, к которой вело дробление. Эта кульминация дает в ряде случаев некоторое новое образно-музыкальное качество, представляет собой резкий качественный скачок, «взрыв», подготовленный предшествующим накоплением напряжения. Такая трактовка замыкания особенно характерна для динамичных тем Бетховена. Яркий пример—главная тема 5-й симфонии — приведен выше (см. пример 482). Каждый из начальных четырехтактов дан на одной гармонии. В момент же дробления смены гармонии учащаются сразу в четыре раза. Это накопление напряжения (при отсутствии широкого развития мелодии: дается буквальное повторение двутакта) и

приводит в замыкающем построении к «взрыву», выраженному резкой сменой динамики (см. также первый восьмитакт сонаты ор. 2 № 1 — пример 173, первый восьмитакт разработки увертюры «Эгмонт»).

Нередко в структуре дробления с замыканием вторая половина (т. е. само дробление и замыкание, кульминация и резюме) повторяется (точно или видоизмененно) наподобие припева, что дает 12 тактов вместо 8. Примерами могут служить: главная партия фортепианной сонаты D-dur Гайдна (№ 20 по изданию Петерса), первый период романса «Сомнение» Глинки, а также упомянутые выше начальные периоды

<стр. 463>

побочной партии 6-й симфонии Чайковского и мазурки fis-moll Шопена.

Как и суммирование, структура дробления с замыканием изредка начинается (чаще в лирических темах) равновеликими, но несходными построениями:



Дробление с замыканием, как и суммирование, находит свое ясное выражение и в неквадратных построениях. В следующем примере (3+3+2+2+4) неквадратна начальная периодичность, тогда как вторая часть квадратна:



Наоборот, во второй теме Andante 5-й симфонии Бетховена моменты дробления и замыкания занимают вместе 5 тактов, а начальная периодичность (2 + 2) квадратна (в этой теме в замыкании также происходит типичный для Бетховена «взрыв», см. пример 490). Аналогичным образом в девятитактной теме фуги фа-диез минор Шостаковича дробление содержит не два однотоновых мотива, как обычно, а три (см. пример 491). Наконец, неквадратными могут быть одновременно и начальная периодичность и отвечающее ей суммирование. Так, в примере 489 начальная периодичность состоит из двух трехтактов (это типично для русской народной мелодики и многих мелодий народного характера у русских классиков), а кроме того, замыкание, содержащее кульминацию и широкий распева-разлив мелодии, расширено до 5 тактов. В целом возникла структура 3+3+2+2+5:

<стр. 464>

Глинка „Руслан и Людмила“

489 [Adagio]

Ах, ты до-ля до-ля-ка До-ля мо-я
 горь-ка-я! Ра-во мо-е солнышко
 за несчастной туче-ю, за грозо-ю скры-ло-ся,
 за грозо-ю, за грозо-ю скры-ло-ся

Бетховен 5-я симфония

490 Andante con moto

dolor
pp *ff*

Шостакович, Фуга

491 Andante

p



Встречаются и совсем иные случаи неквадратного дробления с замыканием — такие, в которых первая часть представляет собой не периодичность, а цельное построение (с рассмотрения к в а д р а т н ы х структур этого типа — $4+1+1+2$ — мы начали данный параграф). Имеется в виду, например, структура $2+1+1+2$, которую можно назвать дробление в центре» (см. оба начальных предложения прелюдии Лядова ор. 57 № 1, ответные предложения первых периодов в пьесах Чайковского «Январь» и «Июнь», а также оба предложения начального периода финала сонаты Гайдна до мажор, № 24 по Петерсу). Эта структура сочетает некоторые свойства симметрии. Она, однако, менее динамична, ибо перед дроблением отсутствует закрепляющее повторение начального построения.

*

Теперь рассмотрим дальнейшее усложнение структуры дробления с замыканием, которые мы будем называть соответственно «двойное дробление с замыканием», «тройное дробление с замыканием» и т.д., а в общей форме «прогрессирующее дробление с замыканием».

Принцип этих структур тот же, что и в рассмотренном простом (однократном) дроблении с замыканием, но он проводится одной или несколькими ступенями дальше. В обычном дроблении с замыканием вторая половина построения представляет собой суммирование. При двойном же дроблении с замыканием вторая половина построения сама является простым дроблением с замыканием или — иными словами — та «последняя четверть» построения, которая при обычном дроблении с замыканием представляет собой нерасчленимое целое (замыкание), оказывается при двойном дроблении структурой суммирования. Замыканием же служит при двойном дроблении с замыканием (в квадратных структурах) лишь «последняя восьмая» построения. Классические пропорции в структуре двойного дробления с замыканием следующие:

$4+4$	+	$2+2$	$+1+1$	$+2$
начальная периодич- ность		первое дробление	второе дробление	замыкание

<стр. 466>

Сен-Санс. „Самсон и Далила“

492

Ах! нет сил снести раз-лу-ку!

Жгу чьи ласк, ласк твоих ожидаю!

cresc.
От счз-ствия за-ми-ра-ю...



(см. примеры 178 и 493).

Главное отличие от обычного дробления с замыканием заключается именно в наличии прогрессирующего дробления, прогрессирующего сжатия, что усиливает эффект обычного дробления и обладает дополнительными динамическими возможностями. Ту роль, какую играет в классическом типе дробления с замыканием «третья четверть» построения, берут на себя в данном случае «третья четверть» и «седьмая восьмая» вместе взятые. Замыкание же отодвигается (наподобие отодвигания тоники при гармонических нарастаниях) и как бы разматывает более длительный логический клубок: оно непосредственно объединяется со вторым дроблением, образуя с ним структуру суммирования; эта последняя отвечает первому дроблению, образуя вместе с ним простое дробление с замыканием; наконец, дробление с замыканием отвечает начальной периодичности. Роль замыкания, «тяжесть», которая на него падает, т. е. количество периодичностей, которое оно косвенно (в конечном счете) объединяет, больше, чем при однократном дроблении с замыканием, но протяженность замыкающего элемента при этом относительно меньше (в типичном

<стр. 467>

случае одна восьмая, а не четверть всего построения). Это своеобразное противоречие структуры прогрессирующего дробления с замыканием проявляется, однако, гораздо ярче при тройном или четверном дроблении. При двойном же оно сказывается меньше и поэтому про замыкающую фразу может быть повторено многое из того, что уже сказано выше. В частности, она нередко носит закругляющий характер, отличается извилистостью рисунка, объединяет существенные интонации предшествующего развития:

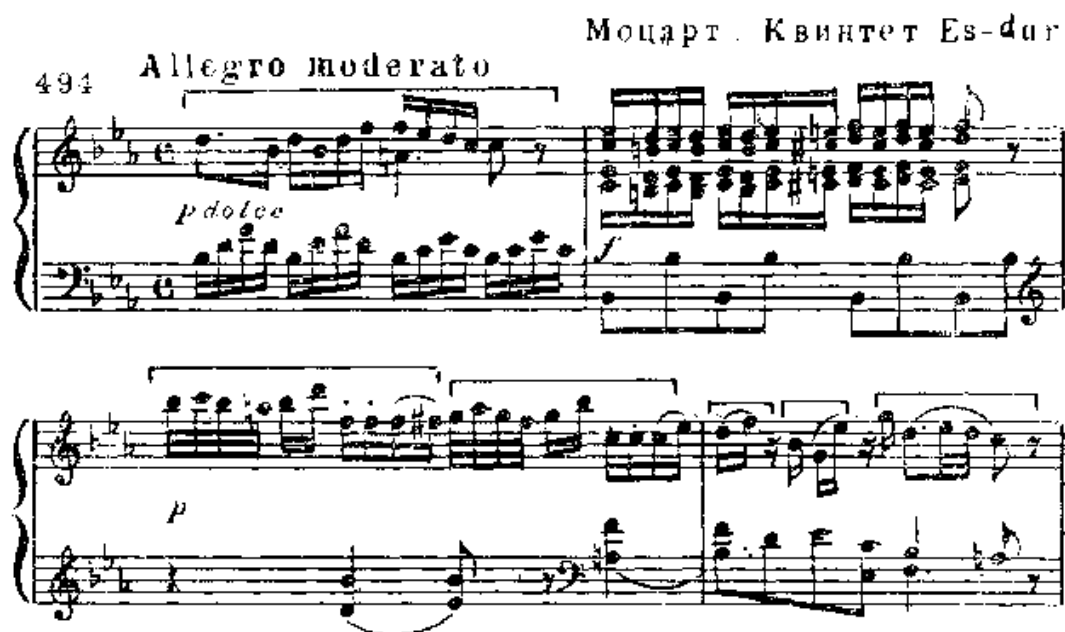


Точно так же она может содержать кульминацию и «взрыв». В конце первого

шестнадцатитакта сонаты f-moll пр. 57 Бетховена этот «взрыв» особенно силен, ибо он выкан весьма длительным накоплением скрытого напряжения, сниженным в данном случае также и с прогрессирующим (двойным) дроблением. Между прочим, в этом шестнадцатитакте квадратность нарушена: замыкающий «взрыв» р а с ш и р е н посредством слияния с последним моментом дробления (однотакт) в цельный трехтакт: 4+4+2+2+1+3.

Двойное дробление с замыканием, имеющим характер динамического «взрыва», представляют также первые 17 тактов вступления к опере «Тристан и Изольда» Вагнера (первое дробление здесь уклоняется от квадратности: 4+4+3+2+1+1+2). Многое из того, что было сказано о трактовке дробления с замыканием в разных стилях, относится и к двойному дроблению с замыканием. Например, у Моцарта моменты дробления часто имеют легкий, узорчатый характер:

<стр. 468>



Встречаются и такие примеры этой структуры, которые гораздо более резко уклоняются от квадратности (главная тема I части «Шехеразады» Римского-Корсакова: 5+5+3+3+1½+1½+5; в этом примере неквадратность позволяет увеличить масштабы замыкания, которое представляет собой репризу начального построения).

В целом структура двойного дробления с замыканием достаточно широко распространена. Она встречается как в ярко динамических темах, так и в простых песенных и танцевальных мелодиях (в этих последних дробление иногда трактуется столь же «легко», как и в структуре дробления без замыкания).

Тройное же, а тем более четверное дробление встречается, естественно, много реже. В этих структурах, с одной стороны, как правило, замыкание слишком мало по сравнению с рядом уменьшающихся периодичностей и не может ему противостоять (например, в тридцатидвухтактном построении структуры четверного дробления с замыканием нисходящей группы периодичностей, занимающей 31 такт, отвечает однотактное замыкание). С другой же стороны, при многократном дроблении (как и, например, при многократном секвенцировании) могут появиться черты некоторой инертности, автоматичности. Иногда при многократном дроблении с замыканием замыкающее построение расширяется, дабы оно в большей степени могло выполнить свою функцию. Примерами динамичной трактовки такой структуры могут служить прелюдии

Шопена № 18 (тройное дробление с замыканием: $\frac{1+1+2}{4} \frac{1+1+2}{4} \frac{1+1}{4} \frac{1+1}{4} +$

$1+1+\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+2+5$, расшире-

<стр. 469>

ние) и прелюдии Скрябина ор. 16 № 2 (четверное дробление с замыканием:

$$\frac{8}{2,2,1,1,2} + \frac{8}{2,2,1,1,2} + 4 + 4 + 2 + 2 + 1 + 1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1 + 6 \text{ — расширение}).$$

Следует иметь также в виду, что многие построения можно рассматривать как содержащие одним дроблением больше или меньше в зависимости от того, воспринимать ли последнее — самое мелкое — дробление как таковое (т. е. именно как очередное дробление) или же включать его в единое замыкающее построение. Так, в названной только что прелюдии Шопена 16-й такт состоит из четырех сходных по рисунку четвертей, и это дает возможность говорить об элементе четверного дробления.

Аналогичным образом иногда приходится констатировать простое дробление с замыканием с элементом двойного (см. первые восьмитакты сонат ор. 2 № 3 C-dur и ор. 49 № 1 g-moll Бетховена) или даже суммирование с элементом дробления с замыканием. В подобных случаях от исполнимся зависит подчеркивать или не подчеркивать элемент дробления.

Наконец, иногда ожидаемое после многократного дробления замыкание так и не наступает, или, другими словами, построение, которое могло бы служить замыканием, само называется периодическим, представляя собой, таким образом, очередное дробление. В этом случае вся структура превращается в нисходящую группу периодичностей¹ и, будучи незамкнутой, как бы вторгается в следующее построение. Подобная структура, сочетающая нарастание напряженности с незамкнутостью, естественна, в частности, для предъиктов (см. предъикт перед репризой в пьесе «У фонтана» Аренского из музыки к «Бахчисарайскому фонтану»).

§ 7. Некоторые другие структуры

Подробно рассмотренные в предыдущих параграфах основные масштабно-тематические структуры — периодичность, группа периодичностей, суммирование, дробление с

¹ Собственно, и при наличии замыкания вся предшествующая ему часть воспринимается в процессе слушания как нисходящая группа периодичностей; однако после восприятия замыкания эта структура переосмысливается и предстает в ином виде.

<стр. 470>

замыканием — отнюдь не исчерпывают всего их многообразия. Некоторое представление о нем мы дадим в настоящем (а отчасти и в следующем) параграфе.

В § 5 было упомянуто, что если начальное предложение периода представляет структуру дробления ($2+1+1$ или $4+2+2$) с мотивными соотношениями $ab+b_1+b_2$, то ответное предложение очень часто имеет структуру $ab + b_1c$, избегающую дробления и отличающуюся большей замкнутостью.

Однако эта структура должна рассматриваться и как вполне самостоятельная, а не только как возможный ответ на структуру дробления. Действительно, структура нередко встречается в начальном изложении темы, в первом предложении периода повторного например строения:

Моцарт. Рондо

495

<стр. 471>

Кулау. Сонатина, ор 20 №1, I ч.

496 Allegro

Чайковский. 5-я симфония, II ч.

497 Andante mosso

Григ. Танец Анитры

498 Tempo di mazurka

(см. также пример 64).

Развитие в этой структуре основано на том, что вторая половина как бы отталкивается от того элемента (или «зацепляется» за тот элемент), каким закончилась первая, и лишь затем «продвигается» дальше, давая новый элемент. Этот прием развития, заключающийся в отталкивании нового раздела от окончания предыдущего, встречается и в гораздо более крупных масштабах (например, многие сонатные разработки начинаются с видоизмененного повторения последних тактов экспозиции). Весьма характерно такого рода «цепочное» строение для текстов народных песен, хотя музыкальная структура в

этих случаях обычно не соответствует строению текста, например:

- (a) Из-за лесу, лесу темного,
- (b) Из-за садику зеленого,
- (b) Из-за садику зеленого
- (c) Вылетало стадо лебединное.

Точно так же описываемый принцип часто используется в выступлениях ораторов («Я начну с того, чем закончил предыдущий оратор»)¹. Иначе говоря, общий принцип, о котором идет речь, шире структуры abb_c . Описываемую структуру можно в соответствии со сказанным назвать *цепочной* структурой или структурой *продвижения* (а общий принцип — принципом продвижения).

Последний элемент структуры (с), носящий характер замыкания, может иногда представлять собой лишь совсем

¹ На этом же приеме писатель Б. Горбатов построил связь между главами своей повести «Непокоренные».

<стр. 472>

краткую и незначительную «концовку», своего рода смысловую «точку» (так бывает обычно, когда описываемая структура служит ответом на структуру дробления, см. выше пример 459), но часто бывает достаточно ярким и самостоятельным (см. примеры 495, 497).

Поскольку одним из сильнейших средств завершения; структуры является репризное возвращение начального элемента, элемент (с) иногда имеет некоторое родство с элементом (а) и может рассматриваться как свободный «ответ» на него. Так, в примере 64 элемент с представляет собой интонацию f_2-d_2 , являющуюся обращением интонации f_1-d_2 начального элемента (а). Некоторый намек на подобное ответно-симметричное соотношение между элементами siz есть и в примере 496. Понятно, однако, что полная симметрия abb_1a_1 обладает, при прочих равных условиях, еще большей замкнутостью, завершенностью. В связи со сказанным структуру продвижения (abb_1c) естественно назвать (если иметь в виду не способ развития, а его законченный результат) также *полусимметрией*¹.

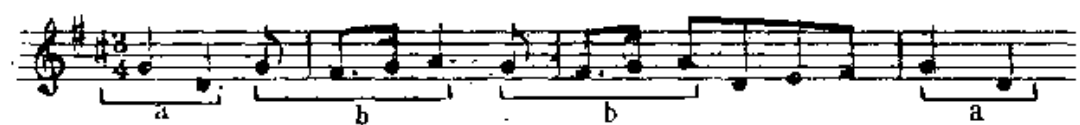
Перейдем теперь к рассмотрению симметрии (abb_1a_1). Подобно тому, как полусимметрия может служить завершающим ответом на менее замкнутую структуру дробления, так и симметрия может аналогичным образом, в качестве еще более замкнутой структуры, отвечать на полусимметрию.. Например, в начальном восьмитактном периоде ля-минорного рондо Моцарта первое предложение заканчивается половинным кадансом и представляет структуру *полусимметрии* (abb_1c , см. пример 495), а второе заканчивается полным кадансом и имеет структуру *полной симметрии* (abb_1a_1 , см. тот же пример). Иными словами, гармоническое соотношение предложений поддержано здесь соответственными структурными соотношениями. Но, разумеется, симметрия, как и полусимметрия, представляет собой структуру и вполне самостоятельную, встречающуюся в начальном изложении темы или тематического зерна:



¹ В случае яркой новизны элемента с (примеры 495, 497) полусимметрия может также трактоваться как результат воздействия принципа «перемены» на симметрию.

<стр. 473>

500 Шуберт. Неоконченная симфония



501 Кабалевский. Сонатина



Заметим, что в примерах 500 и 501 мотивно-тематическая симметрия сочетается с масштабным суммированием, ибо элементы а и б даны в первой половине построения отдельно, а во второй слитно¹.

Выразительность симметрии часто основана на сочетании простоты, ясности, завершенности структуры с некоторой ее необычностью, «затейливостью». Если «левая» и «правая» стороны в пространстве в принципе равноправны и поэтому симметрия в архитектуре (как и в орнаменте) вполне обычна, то «предыдущее» и «последующее» во времени, как уже упомянуто, отнюдь не равноправны и поэтому изменение порядка следования двух элементов (особенно сразу же после их первоначального изложения) производит особый, специфический, несколько необычный эффект (об этом уже была речь в главе II). Понятно также, что симметричная структура встречается несравненно реже, чем периодическая и повторность двух элементов abab. Чтобы непосредственнее ощутить различие этих структур (в частности, более обычный характер периодичности и несколько необычный характер симметрии), достаточно сравнить симметричную тему Бетховена, приведенную в примере 499, с периодичным ее вариантом, звучащим в коде того же Presto:

502 [Presto alla tedesca] Бетховен. 25-я соната, 1 ч.



Симметрия имеет глубокие корни в народном музыкальном искусстве, в частности в русской народной песне, в «затейливости» скорых, шуточных, игровых песен, в свободной

¹ В примере из сонатины Кабалевского есть даже черты т р о й н о г о суммирования: 1/2, 1/2, 1. 2, 4.

<стр. 474>

вариантности песен протяжных, лирических. Правда, в русской народной музыке несравненно чаще встречается свободно трактуемая интонационная или ритмическая симметрия, нежели описываемая в этом параграфе строго выдержанная мотивно-тематическая симметрия, дающая структуру abb₁a₁, но имеются и примеры последнего рода (о них была речь в главе II). Однако, например, для венгерской народной музыки ясно выраженная структура симметрии в высшей степени характерна:



Наконец, в области масштабно-тематических структур симметрия может находить всевозможные иные выражения, главным образом в таких структурах, которые естественно назвать **с м е ш а н н ы м и**, т. е. сопоставляющими различные из рассмотренных основных типов структуры.

Так, за структурой суммирования (например, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1) может следовать структура дробления (1 , $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$), и тогда в образующейся смешанной структуре целого возникает масштабная симметрия ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$), иногда поддерживаемая симметрией мотивно-тематической (см. первый четырехтакт соль-мажорной фуги Баха из I тома «Х. Т. К.», т. е. тему вместе с непосредственно примыкающей к ней кодеттой).

Много чаще, наоборот, за структурой дробления (2, 1, 1) следует суммирование (1, 1, 2), что в целом дает опять-таки масштабную симметрию: $2+1 + 1 + 1 + 1+2$. В первом восьмитакте мазурки Шопена ор. 59 № 3 (пример 65) эта структура связана с **ш е с т и к р а т н ы м** повторением (в форме свободной секвенции) одного мотива

$$\begin{array}{cccccc} a & b & + & b & + & b & + & b & + & b & + & b & c \\ 2 & 1 & 1 & 1 & 1 & 2 \end{array}$$

, что дает большое и взволнованное развитие.

Из других смешанных структур назовем структуры, основанные на принципе закрепления достигнутого масштаба, например 1, 1, 2; 1, 1, 2; 2, 2, 2, 2 (Шопен. Фантазия-экс-

<стр. 475>

промт, первая тема) или $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1, 2; 2, 2 (Шопен. Прелюдия № 3, начало).

Часто встречаются также пары периодичностей, к которым добавлена замыкающая кадансовая фраза («пара периодичностей с замыканием», см. начальные 10 тактов 5-й симфонии Чайковского: $\begin{array}{c} a + a + b + b + c \\ 2 + 2 + 2 + 2 + 2 \end{array}$) Разнообразие смешанных структур, конечно, неисчерпаемо.

§ 8. Некоторые обобщения и дополнения. Историческое формирование и развитие основных масштабно-тематических структур

Описанные в предыдущих параграфах разнообразные структуры допускают и более общую классификацию, сводящую все многообразие рассмотренных структур к весьма немногим основным типам. Возможность такой более общей классификации обусловлена тем, что в области мотивной и масштабной структуры гомофонной темы действует некоторая весьма общая внутренняя закономерность, основанная на сочетании и взаимодействии двух противоположных тенденций.

Из предыдущего изложения ясна огромная роль **мотивной повторности**, **п е р и о д и ч н о с т и** внутри гомофонной темы и притом в самых различных масштабах: повторяются (точно или — чаще — видоизмененно) и шестнадцатитакты, и восьмитакты; и четырехтакты, и двутакты; и однотоны, и полутакты. Встречается периодическая

повторность не только в таких структурах, как периодичность или группа периодичностей, но и в иных: в первой половине структуры суммирования, во второй половине структуры дробления, в первой половине и в третьей четверти структуры дробления с замыканием и т. д. О значении повторности для закрепления построения в сознании слушателя, для его утверждения, для его восприятия в качестве единства, целостности достаточно говорилось выше.

Неоднократно упоминалось также о значении внутренней мотивной повторности для упорядоченной расчлененности построения, ибо периодичность — важнейший фактор такой расчлененности. Понятно, что тенденция к периодичности — одна из основных тенденций структуры гомофонной мелодии, темы.

Можно рассмотреть вопрос о периодичности и в более общем аспекте. Она представляет собой распространение на большее протяжение равномерной пульсации, равномерного метра, который также представляет собой своего рода периодичность. Метр тесно связан с временной приро-

<стр. 476>

дой музыки, с упорядоченным течением «музыкального времени» и, в сущности, является его измерителем. Периодичность есть распространение метрической инерции на масштабно-тематические соотношения.

Равномерный метр и периодичность представляют собой, таким образом, элементарное проявление кристаллической, архитектурной стороны музыки как временного искусства. Этой стороне противостоит, однако, процессуально-динамическое начало музыки, собственно развитие, развертывание, которое не мирится с масштабной и тематической инерцией, стремится нарушить равномерную периодичность. В связи с этим выше (§ 2) уже указывалось на черты ограниченности, присущие периодичности; она не содержит непосредственного масштабного развития, не благоприятствует слитности целого, обуславливает чрезмерную расчлененность. Естественно поэтому, что наряду с тенденцией к периодичности, гомофонному тематизму присуща и противоположная тенденция — к преодолению периодичности. Она связывается и с тенденцией к преодолению расчлененности, к созданию цельных, слитных, более широко развернутых построений. Простейшим проявлением этой тенденции служит структура суммирования, в которой непериодическая суммирующая часть как бы преодолевает установившуюся начальную периодичность и вся структура оказывается непериодической, т. е. не состоит целиком из сходных частей.

Обе описанные тенденции внутренне присущи гомофонному тематизму. При этом тенденция к периодичности сильнее проявляется по отношению к построениям непериодическим. Прежде всего именно такие построения, которые сами не состоят целиком из сходных частей, естественнее всего допускают и даже «требуют» повторения (разумеется, как правило, видоизмененного). Тенденция же к преодолению периодичности, к большей слитности, цельности, развернутости проявляется сильнее всего непосредственно после периодического построения. Таким образом, в наиболее типичных случаях действие обеих тенденций фактически реализуется как бы поочередно, и это определяет самый механизм развертывания структуры гомофонной темы. Некоторое начальное цельное (непериодическое) построение (однотакт, дву-такт, четырехтакт) повторяется. Это создает периодичность, которая затем преодолевается отвечающим ей непериодическим построением. В результате возникает непериодическое построение в четыре раза большее, чем начальное. Тогда снова может вступить в действие тенденция к периодичности и, следовательно, все большее построение будет повторено. Так возникает периодическое построение еще большего мас-

<стр. 477>

штаба, и опять ему может отвечать столь же крупное непериодическое построение и т. д.

Описанный механизм легко проследить на шестнадцатитакте, приведенном выше в примере 493. Начальный однотактный мотив повторен. Возник периодический двутакт, ему

отвечает двутакт цельный, непериодический. Периодичность преодолена, образуется непериодический четырехтакт. Он повторяется, и это создает периодический восьмитакт. Периодичность требует преодоления, и следующий восьмитакт непериодичен (в нем самом и во второй его половине есть преодоленная периодичность, ибо структура восьмитакта — дробление с замыканием). В результате уже возник непериодический шестнадцатитакт (двойное дробление с замыканием), а затем опять вступает в свои права тенденция к периодичности: начинается повторение всего шестнадцатитакта (второе предложение периода). Взаимодействие и чередование обеих тенденций станет очень наглядным, если последовательно рассмотреть здесь начальные построения разных масштабов — начальный одноктак, начальный двутакт, четырехтакт, восьмитакт, шестнадцатитакт, тридцати-двухтакт: начальный одноктак — непериодичен, начальный двутакт — периодичен, четырехтакт — непериодичен, восьмитакт — периодичен и т. д.

Разумеется, далеко не всегда чередование и взаимодействие двух тенденций происходит столь длительно и регулярно, как в рассмотренном примере и во многих других произведениях Скрябина, для которого подобная регулярность (как и строгая квадратность структур) особенно характерна. Очевидно, в частности, что после периодичности не обязательно сразу следует непериодическое построение: может следовать повторение той же периодичности или новая периодичность, а непериодический ответ на все предшествующее в подобных случаях несколько отодвигается или даже вовсе отсутствует. Аналогичным образом за непериодическим построением типа суммирования $(1+1+2)$ не обязательно сразу следует его повторение, а может даваться, например, слитное построение (четырёхтакт), что образует в целом структуру двойного суммирования $(1+1+2+4)$, которая затем может быть повторена. Приведенный выше пример 493 и ему подобные демонстрируют описанное взаимодействие двух тенденций в наиболее чистом виде, без возможных и, конечно, часто встречающихся усложнений и отклонений. Соответственная же общая закономерность, о которой здесь шла речь, может быть кратко сформулирована так: в масштабно-тематических структурах гомофонной музыки (особенно начиная со стиля конских классиков) наряду с тенденцией к мас-

<стр. 478>

штабно-тематической периодичности (и расчлененности) действует тенденция к преодолению этой периодичности (и расчлененности), приводящая к ее отрицанию и к возможности ее воспроизведения в более крупном масштабе.

Эта закономерность вместе со сделанными выше разъяснениями проливает дополнительный свет на некоторые ранее рассмотренные явления. Так, например, становится более понятным, почему структура двойного суммирования не может по степени своей распространенности даже отдаленно сравниваться с простым суммированием, а тройное суммирование уже оказывается относительной редкостью. Дело в том, что прогрессирующее суммирование не находится, в отличие от простого суммирования, в соответствии с регулярным функционированием описанного «механизма взаимодействия» противоположных тенденций: структура суммирования, как непериодическая, обычно требует прежде всего повторения (т. е. после суммирования обычно вступает в силу тенденция к воспроизведению периодичности в более крупном масштабе), а не дальнейшего развертывания, т. е. не повторного преодоления уже преодоленной периодичности. Именно поэтому двойное суммирование, как упоминалось, особенно естественно при весьма малых масштабах и немногозвучности начальных построений и первого суммирования, когда это первое суммирование кажется как бы недостаточным.

По той же самой причине суммирование несходных построений (примеры 404, 405) встречается, как уже упомянуто, несравненно реже, с одной стороны, чем суммирование сходных, с другой стороны, — и это главное, — чем «несуммирование

несходных»: если построение состоит из двух равных по масштабу, но тематически различных частей, то за ними гораздо чаще следует его повторение (точное или видоизмененное), чем суммирующее построение. Иначе говоря, при отсутствии в построении тематической периодичности тенденция к периодичности (т. е. к повторению всего построения) действует сильнее, нежели тенденция к суммированию.

Наконец, в некоторых случаях реализуются обе противоположные тенденции одновременно: например, структура 1+1+2 повторяется (тенденция к периодичности), но при повторении музыка так варьируется, что расчлененность затушевывается и по сравнению с начальной структурой 1+1+2 второй четырехтакт воспринимается как слитный (тенденция к преодолению периодичности и расчлененности, к непрерывному развертыванию). В результате возникают явные черты структуры 1+1+2+4 (двойное суммирование),

<стр. 479>

хотя в основе ее здесь лежит периодичность (варьированная повторность):



Шопен. Экссез

505

Такой тип двойного (как и простого) суммирования встречается довольно часто ¹.

¹ В подобных случаях исполнитель имеет возможность подчеркнуть любую из двух сторон

структуры. Так, исполняя приведенный выше отрывок из экоссеа Шопена, можно акцентировать сильные доли 5-го и 6-го тактов. Тогда во втором четырехтакте ясно выступит суммирование (1+1+2), а во всем восьмитакте — периодичность, т. е. варьированная повторность. Если же сыграть весь второй четырехтакт ровным звуком, то слушатель воспримет его как более слитный, а во всем восьмитакте усилятся черты двойного суммирования: 1+2+2+4.

<стр. 480>

Все сказанное здесь и позволяет дать более обобщенную классификацию основных масштабно-тематических структур — классификацию, вытекающую из сформулированной общей закономерности.

Есть два типа структур — периодические и непериодические. Разумеется, как это бывает почти при всякой классификации, встречаются и промежуточные виды. Примером могут служить только что приведенные восьмитакты из музыки Грига и Шопена (примеры 504, 505), где, несмотря на явную сходность двух четырехтактов (периодичность, варьированная повторность), возникает также и соотношение 1+1+2+4 (двойное суммирование, т. е. непериодическая структура). К промежуточному виду относится, в сущности, и группа периодичностей: она не является периодичностью в тесном смысле, ибо не состоит целиком из точного или видоизмененного повторения одного построения; но в то же время она представляет собой сопоставление ряда построений, каждое из которых периодически, и, таким образом, в некотором более широком смысле принцип периодичности здесь господствует или, во всяком случае, выражен чрезвычайно ярко. В целях получения максимально обобщенной классификации возможно и целесообразно — допуская, конечно, неизбежный элемент схематизации и условности — отнести группы периодичностей к построениям периодическим в широком смысле.

Итак, периодическими мы назовем построения, либо целиком состоящие из сходных частей (собственно периодичность, периодичность в тесном смысле), либо полностью состоящие из нескольких разделов, каждый из которых целиком состоит из сходных частей (группа периодичностей, периодичность в широком смысле).

Все остальные построения назовем непериодическими. Иначе говоря, к непериодическим относятся построения, не состоящие целиком из сходных частей и в то же время не состоящие полностью из нескольких разделов, каждый из которых целиком состоит из сходных частей.

Периодические построения (т. е. периодические в тесном смысле и группы периодичностей) можно назвать построениями типа А, причем цифрой внизу будем указывать число тактов. Например, A_8 означает восьмитакт, представляющий периодичность (или группу периодичностей). Непериодические построения можно назвать соответственно построениями типа В. Например, B_{16} означает непериодический шестнадцатитакт.

<стр. 481>

Очевидно, что построение, состоящее из двух частей, одна из которых периодична, а другая нет, не может быть периодичным, обязательно будет непериодическим. Это выразится формулами:

$$\begin{aligned}A_m + B_n &= B_{m+n} \\ B_m + A_n &= B_{m+n}\end{aligned}$$

(m и n — количество тактов в построениях).

Аналогичным образом построение, состоящее из двух периодических частей, будет периодическим (собственно периодическим или группой периодичностей) :

$$A_m + A_n = A_{m+n}$$

Что же касается построения, состоящего из двух непериодических частей, то оно будет периодическим или непериодическим в зависимости от того, сходны ли эти две части.

Непериодические построения типа $A+B$ представляют собой прямое и непосредственное выражение описанной общей закономерности: периодичность и ее преодоление, отрицание. Такие структуры естественно назвать **прямыми** и **непериодическими** структурами. Сюда входят все структуры с периодической первой и непериодической второй частью. Эти структуры можно назвать также **объединением**, частным случаем которого является суммирование в тесном смысле, предполагающее отсутствие дробления (объединение же включает все структуры с периодической первой и непериодической второй частью).

Все виды объединения, не представляющие собой суммирования в тесном смысле, можно также назвать **суммированием в широком смысле** или **косвенным суммированием**. Сюда относится не только дробление с замыканием, но и любая другая **прямая** структура, т. е. структура с периодической первой половиной и непериодической второй. Вторая половина может быть, например, симметрией, полусимметрией, двойным суммированием, дроблением и т. д. Это дает, в частности, структуры $2+2+2+1+1$ (примеры 469, 470, 506), $4+4+1+1+2+4$ (пример 507). В примере 508 вторая половина—симметрия, в примере 509 — полусимметрия¹. Наконец, в примере 510 первая половина представляет собой периодичность лишь в **широком** смысле (пару периодичностей), а вторая — суммирование.

¹ Этот пример в целом напоминает дробление с замыканием, только дробление сдвинуто на такт вправо. Если членить музыку, сообразуясь не со «скелетом», а с «покровом» (см. главу V), т. е. начинать все построения тактом позже, эта структура превратится в дробление с замыканием.

<стр. 482>

В целом образуется «пара с суммированием», причем в мотивном отношении обе половины отличаются лишь последним элементом:

$$\frac{\text{«пара»}}{a + a_1 + \dots + b + b_1} + \frac{\text{суммирование}}{a + a_1 + b_1 c} \quad (\text{см. пример 510})^1;$$

506 **Allegro sostenuto** Шопен. Этюд, оп. 25 № 1

507 Allegro assai Бетховен. 9-я симфония, финал



¹ Самый принцип следования за менее замкнутой структурой более замкнутой шире прямых структур: обе половины могут быть непериодическими, но первая при этом менее замкнутой или менее слитной, чем вторая. Так, в предыдущем параграфе уже шла речь о довольно распространенной структуре, в которой на дробление отвечает суммирование: $2+1+1+1+1+2$. Аналогичным образом дроблению может отвечать слитное построение: $2+1+1+4$:



Разнообразие подобных случаев, когда более дифференцированному непериодическому построению отвечает более слитное, весьма велико (например, в медленной части С-dur'ного концерта Бетховена для фортепиано с оркестром первое предложение имеет структуру $2+\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+1$, а второе, начинающееся сходно с первым, представляет собой слитный четырехтакт). Простейшее выражение этого типа — прогрессирующее суммирование.

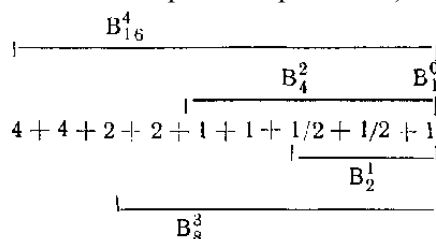
<стр. 483>



Аналогичным образом непериодические построения структуры В+А, т. е.

дробление, естественно назвать о б р а щ е н н ы м и неперiodическими структурами. Мы уже сравнивали суммирование с полным (D—T), а дробление с половинным (T—D) кадансом, являющимся обращением полного. Мы также видели, что многие процессы развития при дроблении обратны процессам развития при суммировании. Сейчас добавим, что описанное выше регулярное проявление взаимодействия двух противоположных тенденций, приводящее только к п р я м ы м неперiodическим структурам, можно сравнивать с прямым автентическим кругооборотом гармонических функций: тоника, субдоминанта (с возможным прекращением ее в двойную доминанту), доминанта, тоника¹.

¹ Прямые неперiodические структуры, в свою очередь, допускают единую классификацию, охватывающую различные разновидности этих структур. Прямую структуру $A+B$, в которой неперiodическая часть (B) сама не является прямой структурой, можно назвать прямой структурой первого порядка или первого ранга (B^1). Прямая структура, в которой вторая половина есть прямая структура первого ранга (порядка), будет прямой структурой второго ранга (B^2). Иначе говоря, $B^2=A+B^1$, причем очевидно, что B^2 есть структура дробления с замыканием. Аналогичным образом $B^3=A+B^2$ есть двойное дробление с замыканием. Общая же формула, охватывающая и суммирование и все виды дробления с замыканием с перiodической первой половиной, имеет следующий вид: $B^k=A+B^{k-1}$, т.е. прямая неперiodическая структура любого ранга (k) состоит из перiodической начальной части и прямой структуры, ранг которой на единицу ниже (k-1). Чтобы эта формула была справедливой и при k=1, необходимо приписать неперiodической структуре ранг нуль (B^0). Ранг прямой структуры указывает количество перiodичностей, преодолеваемых (непосредственно и косвенно) последним замыкающим построением (ранга нуль). Например, B_{16}^4 означает шестнадцатитакт, в котором замыкающий элемент преодолевает четыре перiodичности (начальная перiodичность и тройное дробление) :



Приведенная выше общая формула ($B^k = A+B^{k-1}$) позволяет обозреть и обобщить о с н о в н ы е структуры, особенно же те из них, которые связаны с наиболее типичными проявлениями закономерного взаимодействия двух противоположных тенденций.

<стр. 484>

*

Поскольку вся применяемая в этой главе классификация основана на понятиях масштабно-тематической перiodичности и неперiodичности, ее практическое использование предполагает возможность всякий раз ответить на вопрос, являются ли два соседних равновеликих построения сходными или нет. В связи с этим необходим некоторый анализ самого понятия мотивной сходимости.

Можно утверждать, что если мелодическое построение состоит из двух ритмически тождественных половин, причем н а п р а в л е н и е д в и ж е н и я мелодии (вверх или вниз) в ритмически соответственных точках этих половин одинаково, то построение б е з у с л о в н о п е р и о д и ч н о, а его половины б е з у с л о в н о с х о д н ы.

Однако это достаточное условие сходимости не всегда является н е о б х о д и м ы м. Так, при большом ритмическом разнообразии музыки обычно бывает достаточно одного лишь ритмического тождества построений, чтобы они воспринимались как сходные. При ритмическом же единообразии мотивов необходимо принимать во внимание также и мелодический рисунок. Так, в примере 59 налицо ч е т ы р е ритмически тождественные двутактные фразы.

Но при этом, хотя весь восьмитакт периодичен (состоит из двух сходных четырехтактов), каждый из четырехтактов непериодичен, ибо мелодический рисунок двух фраз резко различен и обе эти фразы, вместе взятые, образуют единое мелодическое целое: раскачку, скачок и заполнение.

Само собой разумеется, что и ритмическое тождество соседних построений не всегда необходимо для восприятия их как сходных: ритмическое варьирование, не нарушающее ощущения видоизмененной повторности, может заходить достаточно далеко. Практическая же применимость классификации структур основана на том обстоятельстве, что гомофонный тематизм тяготеет к явному противопоставлению мотивной сходимости и несходимости; поэтому в подавляющем большинстве случаев из конкретного контекста ясно, трактуются ли два равновеликих соседних построения как сходные или несходные, как повторность или неповторность, что, конечно, не исключает отдельных промежуточных или спорных образцов. В конечном же счете сказанное здесь обусловлено тем, что периодичность и непериодичность представляют собой в зрелой гомофонной мелодике две противоположные и тяготеющие друг к другу масштабно-тематические функции.

В предыдущем изложении периодичность трактовалась, вследствие ее незамкнутости, как нечто аналогичное неустойчивости, «требующей» суммирования. Но в известном смысле неустойчива и непериодичность: будучи замкнутой, цельной, она лишена той уравновешенности, которая определяется соответствием двух сходных половин, т. е. упомянутой на стр. 397 симметрией в широком смысле. Отчасти поэтому она и «требует» повторения. Иначе говоря, обе масштабно-тематические функции во многом подобны неустойчивости. С другой же стороны, в обеих есть и черты устойчивости. По отношению к непериодичности с ее замкнутостью это очевидно. Но и в периодичности, с ее уравновешенным соотношением сходных частей и способностью утверждать, закреплять мысль, есть черты устойчивости. Особенно часто эти черты выступают на первый план в заключительных периодических построениях, а также при сравнительно больших масштабах периодичности (например, в структуре обычного периода). Само собой разумеется, что все это зависит каждый раз от реального музыкального (в частности, ладогармонического) «наполнения»¹.

¹ Упомянем также, что при сопоставлении периодичности с другой периодичностью ($a+a+b+b$) ярко проявляется объединяющее значение повторности (внутри каждой периодичности), а при сопоставлении периодичности с непериодичностью особенно ясно выступает расчленяющее действие повторности.

*

Кратко остановимся теперь на историческом формировании и дальнейшем развитии основных масштабно-тематических структур и вместе с тем общего принципа взаимодействия периодичности и непериодичности, о котором шла речь в этом параграфе.

У Скарлатти и раннего Гайдна основные масштабно развитые структуры (суммирование, дробление, дробление с замыканием) в их классическом виде хотя и встречаются достаточно часто, но еще не имеют явного главенства, преобладания над другими структурами. Огромную роль играет периодическая повторность короткого мотива или фразы, замкнутая кадансом. Количество повторений может быть при этом очень различным: их может быть, например, всего два, и тогда каданс представляет собой «перемену в третий раз» (это дает структуру aab), но может быть, напротив, (особенно у Скарлатти) до девяти—десяти, и тогда каданс дает «перемену в n 'ый (например, десятый) раз». Классическая структура «перемены в

четвертый раз», столь близкая суммированию и обычно связанная с квадратностью, встречается лишь наряду с другими видами «перемен», не господствует среди них. Самый принцип «перемены в n'ый раз» дает скорее прекращение периодичности (ее замыкание), нежели ее подлинное преодоление; последнее достигается развернутым неперiodическим построением, уравнивающим всю периодичность. Иначе говоря, на ранних этапах формирования классического гомофонного тематизма господствуют повторения без строгой регламентации их количества и замыкания, без строгой регламентации их масштаба по отношению к предшествующей периодичности (см. примеры 512 и 141):



<стр. 487>

Классические структуры суммирования и перемены в четвертый раз развились прежде всего именно из этой периодичности, прекращенной кадансом, в частности из нередко встречавшейся перемены в третий раз (пример 512): в одних случаях каданс разрастался, становился равным по масштабу предшествующей периодичности, и это и целом давало структуру суммирования; в других случаях каданс отодвигался с третьей фразы на четвертую, а это вело к «перемене в четвертый раз», а в конечном счете — тоже к суммированию.

Структура дробления развивалась из простого отчленения конца, хотя бы однократного (т. е. $ab+b$, а не $ab+bb$)»



Отчленение же с последующим кадансом представляет собой прототип классического дробления с замыканием. При этом нередко возникают пятитактные построения (2+1+2):





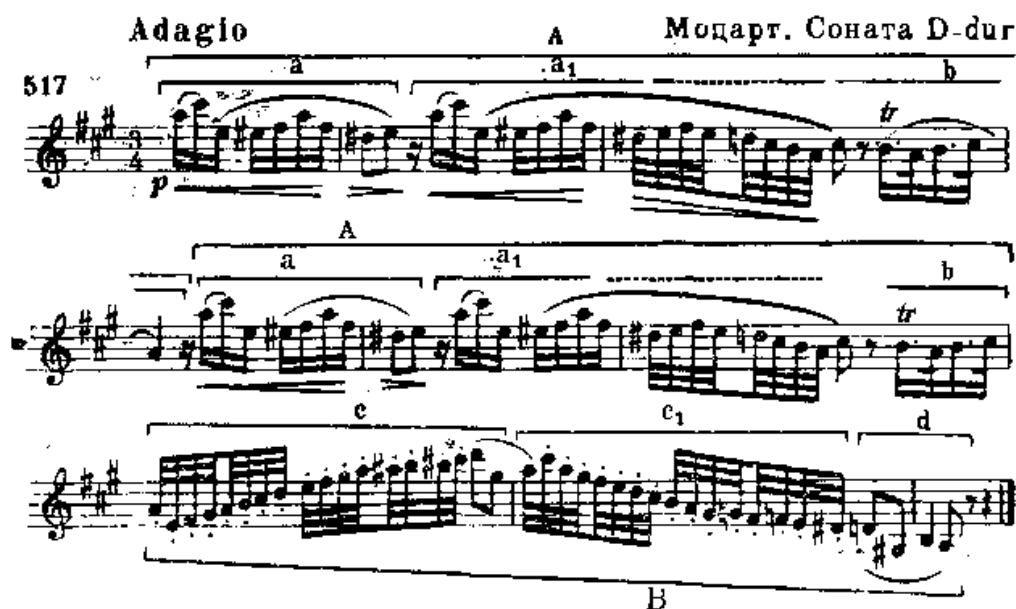
¹ Структура abb, как и другие неквадратные структуры, встречается, в частности, и в русской народной песне (см. сборник Римского-Корсакова «100 песен», № 60).

<стр. 488>



В главе VIII речь еще будет идти о характерном для Баха периоде типа разветвления, где за начальным ядром (чаще непериодичным) следуют многочисленные секвентные отклонения и каданс. При этом опять количество и масштабы секвентных звеньев не регламентированы (вся их совокупность, однако, обычно значительно превосходит масштабы начального ядра). Такие периоды — один из истоков дробления с замыканием и притом не только простого, но и двойного (см. ми-мажорную двухголосную инвенцию Баха, где ядро повторено и, таким образом, уже возникает также и начальная периодичность). Наряду с этим у Баха, разумеется, встречаются и классические (квадратные) виды дробления с замыканием, о чем уже была речь в § 6 (пример 484).

Таковы некоторые истоки основных масштабно-тематических структур в домоцартовской музыке — истоки, нередко ясно ощутимые и в творчестве самого Моцарта:



<стр. 489>

(ср. пример 517 с примером 512, а пример 518 с примерами 514, 515, 516).

Процесс исторического развития классического тематизма тесно связан с постепенным завоеванием господства теми структурами, которые наилучшим образом могут сочетать стройность, уравновешенность, замкнутость с интенсивным развитием.

Что касается д а л ь н е й ш е й э в о л ю ц и и масштабно-тематических структур и связанного с ними общего принципа взаимодействия периодичности и непериодичности, то надо иметь в виду уже упомянутую типичность описанных закономерностей прежде всего для музыки, вобравшей в себя свойства рельефной, ясно очерченной, расчлененной и цельной классической гомофонной темы-мелодии. Разумеется, сама классическая мелодика впитала в себя многие черты мелодики полифонической, например скрытую полифонию (так, нередко цельность непериодической второй части в прямых структурах в значительной мере обусловлена объединяющей ролью скрытых голосов, — см. хотя бы тему сонаты Бетховена соль минор ор. 49 № 1).

На то, что баховский период типа развертывания, связанный с полифоническими принципами, был одним из истоков классического дробления с замыканием (а особенно прогрессирующего дробления с замыканием), уже указано выше.

Однако без опоры на гомофонный тематизм, с его ясным различием между мотивной повторностью (точной или видоизмененной) и неповторностью, четкое и последовательное масштабно-тематическое развитие и соответствующие ему «кристаллические» структуры не могли бы приобрести широкого распространения и главенствующего значения. Естественно поэтому, что в музыке, не связанной или слабо связанной с принципами гомофонного тематизма, роль изученных в этой главе закономерностей гораздо меньше. Это относится, например, к русской протяжной песне и многим ее претворениям в профессиональной музыке. У тех композиторов, в творчестве которых большую роль играют принципы полифонической мелодики, рассмотренные закономерности и структуры также сравнительно редко выступают в их чистом виде. Например, в музыке Шостаковича достаточно часто встречается столь универсальная структура, как суммирование, но уже дробление с замыканием, особенно в его типичных и «квадратных» проявлениях,— сравнительная редкость (см. неквадратный пример 491). Насколько характерна для Шостаковича н е к в а д р а т н о с т ь структур и связанное с ней избегание строгой периодичности (не только тематической, но и масштабной), видно даже на примере его простой эстрадной песенки «Фонарики». Вот масштабные соотноше-

<стр. 490>

ния внутри этой мелодии: 6+5+6+6+4+4+7+4. Можно утверждать, что ярко выраженные высокие типы масштабно-тематических структур не возникают в двух противоположных случаях. Во-первых, там, где всецело господствует элементарная периодическая повторность мотива без ее преодоления {некоторые образцы народно-танцевальной музыки). Во-вторых, там, где преобладает интенсивная и свободная в а р и а н т н о с т ь , стирающая ясную грань между мотивной сходностью и несходностью, периодичностью и непериодичностью (русская протяжная песня, многое в творчестве Шостаковича). Последнее иногда встречается и в тех случаях, когда общий гомофонный склад и опора на гомофонный тематизм, как на некоторый исходный момент развития, несомненны. Яркий пример — восьмитактная начальная тема ноктюрна ре-бемоль мажор Шопена, разобранный в конце II главы. За начальным двутактом следует «сходная» с ним в своей основе, но очень свободно измененная фраза, расширенная до трех тактов, а обоим начальным фразам, вместе взятым, отвечает более цельное и насыщенное (как бы суммирующее) трехтактное построение, одновременно и сходное (по самым общим контурам и отдельным «узловым» интонациям) с начальным пятитактом, и дающее свободно обновляющее развитие (т. е. структура 4+4 или 2+2+4 трансформирована в 5+3 или 2+3+3).

Для современной реалистической музыки характерна тенденция к синтезу полифонических и гомофонных принципов. Поэтому описанные в этой главе структурные закономерности, с одной стороны, ей отнюдь не чужды и имеют для нее большое значение, с другой же стороны, они проявляются в очень осложненной форме. Сферой же господства

описанных структур в их более чистом виде остается массовая песня и легкая бытовая современная музыка.

Внимательное изучение этих структур композитором, музыковедом и исполнителем особенно важно потому, что достаточно большое разнообразие этих структур и их внутреннее богатство обычно скрыты под внешним покровом «квадратности», создающей иллюзию вполне равномерного (периодического) членения. Вследствие этого при анализе часто недостаточно учитываются существеннейшие закономерности деления на *н е р а в н ы е*, но логически связанные части. В дальнейшем мы еще познакомимся с целостными анализами, из которых будет ясна важность учета масштабно-тематических структур ¹.

¹ Один образец приведем, однако, уже здесь: уяснение масштабно-тематических структур весьма существенно, например, для понимания образно-выразительного характера темы вступления к опере «Евгений Онегин» Чайковского (первые 16 тактов). В каждом из четырех начальных двутактов налицо структура «перемены в четвертый раз», связанная с контрастом, полным глубокого смысла и реализованным посредством типичной для Чайковского «диалогической фактуры»: даны три звена неустойчивой, взволнованно-элегической «секвенции Татьяны» (с частичным изменением в третьем звене) и отвечающий им мерный, сдерживающий каданс. Все четыре сходных двутакта образуют периодичность и вместе с тем группу из двух периодичностей, поскольку попарно двутакты не только сходны, но и тождественны. Возникающее тяготение к последующему объединению (суммированию) периодичности усилено здесь и количеством сходным фраз (четыре, а не две), и перенесением «секвенции Татьяны» на кварту вверх в третьем и четвертом двутактах по сравнению с первыми двумя: возникает как мелодическое напряжение, так и гармоническое (тональность субдоминанты, в которую столь часто перемещаются начальные фразы в русских минорных лирических и лирико-драматических мелодиях, в частности у Чайковского; см., например, начало 4-й картины «Пиковой дамы»). Наконец, напряжение еще увеличивается от того, что контрастирующий каданс остается при этом, в отличие от «секвенции Татьяны», совершенно неизменным (как бы невозмутимым в своей определенности), т. е. не перемещается, а сохраняется на прежней высоте. И как ответ на все это напряжение (и вместе с тем как его разрешение) звучит более цельное и непрерывное восьмитактное объединяющее (суммирующее в широком смысле) построение. Оно отличается необыкновенной мелодической широтой не только в смысле временной протяженности, но и в смысле диапазона (четыре октавы!). Построение это служит подлинным объединением также и по своему интонационному смыслу: каданс перестал контрастировать «секвенции Татьяны» и превратился в ее естественное завершение, за которым следует лишь фактурно разреженная (одноголосная) двутактная связка к новой части формы. А вместе с тем «связка» эта построена на материале все той же «секвенции Татьяны» и представляет собой окончание всего восьмитакта, тогда как буквально повторенный каданс занимает в нем место «дробления в третьей четверти» (и, конечно, «изменения в третьей четверти»). Таким образом, восьмитакт, будучи единым и непрерывным целым по отношению к предыдущему построению, обладает вместе с тем своей внутренней дифференцированной структурой дробления с замыканием, служащей здесь средством особенно органичного объединения контрастирующих элементов начальных фраз. Очевидно, что без учета описанного здесь масштабно-тематического развития невозможно достаточно полное понимание образного смысла и художественного воздействия всей шестнадцатитактной темы.

<стр. 491>

З а д а н и я

1. Балакирев. Сборник русских народных песен. 40 песен. Найти в сборнике все песни, куплет которых построен в форме пары периодичностей, определить типы пар (ответный, контрастирующий, вариантный, транспонирующий), выяснить характерные для парпериодичностей в русской песне мелодические соотношения.

2. В следующих отрывках определить масштабно-тематические структуры. Если отрывок значителен по протяженности, то определить структуру также и его частей. По возможности

связывать структуру и тип ее использования с развитием и формообразовательными функциями структуры и ее частей, а также с характером музыки. Специально отмечать случаи, когда структура допускает разные толкования и, следовательно, различные исполнительские трактовки.

И . С . Б а х . Темы фуг из «Х.Т.К.» т. I, c-moll, F-dur, fis-moll, a-moll; т. II, g-moll, F-dur. Тема трехголосной инвенции, D-dur.

<стр. 492>

Г а й д н . Соната для фортепиано ре мажор № 17, финал, первые 8 тактов. Соната ре мажор № 19, I часть, первые 12 тактов.

М о ц а р т . Rondo alla turca из сонаты A-dur, третий восьмитакт (ср. с первым восьмитактом). Симфония g-moll, I часть, главная партия (до половинного каданса).

Б е т х о в е н . Сонаты для фортепиано. Медленные части, первые восьмитакты сонат: ор. 2 № 1 и № 2, ор. 14 № 1, ор. 31 № 1. I часть сонаты ор. 2 № 3 (первые 12 тактов). Средний эпизод Allegretto сонаты ор. 10 № 2 (16 тактов, в частности вторые 8 тактов). Такты 18—21 медленной части сонаты ор. 10 № 3; финал той же сонаты (первые 4 такта). Финал сонаты ор. 13 (первые 12 тактов). II часть сонаты ор. 14 № 1 (первый восьмитакт). Соната ор. 14 № 2 (первый восьмитакт). I часть сонаты ор. 26, кода, первый восьмитакт (начиная с 15-го такта от конца части). Соната ор. 28 (первые 16 тактов). Соната ор. 31 № 1, II часть и ор. 49 № 1 (первые восьмитакты). Соната ор. 49 № 2, I часть, побочная партия (первый восьмитакт). Соната ор. 57 (первые 16 тактов); финал той же сонаты, главная партия (46 тактов, начиная с такта 20) и побочная партия (20 тактов). 1-я симфония, I часть, главная партия (20 тактов после медленного вступления). Квартет e-moll ор. 59, I часть, главная партия (17 тактов, начиная с 3-го).

Ш о п е н . Ноктюрны H-dur ор. 9 № 3 (первые 8 тактов), c-moll ор. 48 № 1 (первые 16 тактов). Вальс As-dur ор. 34 № 1, вступление. Вальс cis-moll ор. 64, № 2, первые 32 такта.

Ш у м а н . Симфонические этюды, этюд № 2, первые 4 такта.

Л и с т . «Забытый вальс» № 1, главная тема (четыре восьмитакта).

В а г н е р . Увертюра к опере «Тангейзер», первые 16 тактов. Вступление к опере «Тристан и Изольда», первые 17 тактов.

Г р и г . Танец Анитры из музыки к драме Ибсена «Пер Гюнт», первые 16 тактов мелодии.

Ч а й к о в с к и й . Трио, I часть, лирический эпизод (H-dur) в разработке. Романс «Пимпинелла», первые 8 тактов мелодии.

Р а х м а н и н о в . 2-й концерт для фортепиано с оркестром, I часть, главная партия (два первых восьмитакта). Романс «Не пой, красавица, при мне», фортепианное вступление.

С к р я б и н . Прелюдии: ор. 11 № 2 (вся прелюдия и отдельно первые 16 тактов); ор. 11 № 3 (первые 16 тактов); ор. 11 № 11 (ср. структуры двух первых восьмитактов и сделать выводы); ор. 11 № 24 (вся прелюдия и отдельно первые 16 тактов); ор. 17 № 1 (ср. структуры двух первых 16 тактов и сделать выводы). Этюд ор. 8 № 12 (первые 32 такта, не считая вступительного такта). «Поэма Экстаза», вступление (целиком).

П р о к о ф ъ е в . Скерцо из оперы «Любовь к трем апельсинам» (первые 16 тактов темы). Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» (8 тактов).

Ш о с т а к о в и ч . Кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», вступление, первые 8 тактов. 6-я симфония, финал, побочная партия (8 тактов, начиная с цифры 86). 7-я симфония, I часть, первая побочная партия, два начальных восьмитакта (ср. структуры этих восьмитактов и объяснить различие формообразовательных функций этих восьмитактов).

3. Подбирать примеры из музыкальной литературы на различные типы структур.

4. Для композиторов и факультативно для музыковедов сочинять собственные примеры на различные типы структур.

ГЛАВА VIII

Период

§ 1. Музыкальная тема (тематический материал, тематизм)

В вводной главе уже было упомянуто, что главным носителем музыкального образа является музыкальный тематизм, тема.

Тема — это музыкальная мысль (излагаемая в каком-либо построении), имеющая основное значение для произведения или его части, обычно подвергаемая развитию в дальнейшем его течении и отличающаяся достаточной оформленностью и индивидуализированностью (или по крайней мере характерностью)¹.

Понятие тематического материала, в отличие от темы, не включает требования оформленности: это тот конкретный комплекс музыкальных средств, который образует (либо по степени своей индивидуализированности мог бы образовать) тему или ее части. Например, когда говорят об использовании в сонатной разработке материала какой-либо темы экспозиции, обычно имеют в виду не проведение всей темы целиком, а использование только ее отдельных частиц. Аналогичным образом в произведении иногда появляется новый тематический материал, хоть и достаточно индивидуализированный, но нигде не оформляющийся в тему, не концентрирующийся до значения темы: например, в прелюдии Скрябина си мажор ор. 11 № 11 вводятся — в расширении второго предложения — новые мотивы (секвенция, начинающаяся в 17-м такте), не оформляющиеся, однако, в новую тему (см. пример 614).

¹ Характерность предполагает в данном случае какой-либо выразительный тип темы (тема острая, угловатая, спокойная, ровная, подвижная, величавая и т.д.), но не обязательно яркую индивидуализированность, позволяющую сразу узнать (выделить) именно данную тему среди многих других тем такого же типа (характера).

Тематический материал принято отличать от нетематического, т. е. от музыкального материала, не имеющего в данном сочинении тематического значения — от всевозможных пассажей, общих фигурационных формул в сопровождении и т. д.¹

Под тематизмом произведения понимается вся совокупность его тем и «тематических материалов». Термин «тематизм» применяется и в более широких значениях — как совокупность тем и их характерных свойств в целой группе сочинений (тематизм поздних сонат Бетховена, квартетов Танеева; гомофонный тематизм, полифонический тематизм).

Тема, индивидуализированный тематизм сложились в музыке исторически и не свойственны л ю б о й музыке. Так, в период постепенной кристаллизации гомофонной темы можно встретить у одного и того же композитора (Д. Скарлатти, ранний Гайдн) и произведения с ясно оформленными темами, и сочинения, где еще нет прочного объединения коротких мотивов в тему и где, наряду с тематическим материалом, большую роль играет нетематический — так называемые общие формы движения. Есть подобного рода произведения, обладающие сильными средствами выражения, но без темы в собственном смысле, и у композиторов XIX века (финал сонаты си-бемоль минор Шопена). Иногда бывает трудно или невозможно говорить о теме по отношению к произведению, основанному на аккордовом складе — без выделения какого-либо яркого голоса — или на фигурированной аккордовой последовательности (прелюдия до мажор из I части «Х. Т. К». Баха)². Есть и в народных музыкальных культурах жанры (например, мугам или кюй), основанные на непрерывном свободном развертывании какого-либо общего ладово-интонационного комплекса, который, однако, не может быть назван индивидуализированной темой.

¹ Правда, пассажи, общие фигурационные формулы и т. д. не всегда тематически нейтральны: нередко они строятся на элементах предшествующих тем или, наоборот, служат источником дальнейшего тематического развития. Таким образом, о тематическом и нетематическом музыкальном материале следует говорить не вообще, а применительно к конкретному произведению. Само соотношение тематического и нетематического материала различно в различных сочинениях и стилях, и подобно тому, как есть произведения без темы, так

существуют произведения, в которых нет (или почти нет) нетематического материала (таковы не только небольшие произведения типа прелюдии № 6 или № 7 Шопена, но и многие крупные произведения современной музыки, например медленная часть 5-й симфонии Шостаковича).

² В подобных случаях можно условно принять за изложение темы большее или меньшее начальное построение, в зависимости от того, на какие признаки темы опираться (например, в упомянутой прелюдии Баха — первые 4 такта или первые 11 тактов). Сама возможность разного понимания как раз и обусловлена здесь отсутствием темы в собственном смысле.

<стр. 495>

Таким образом, тезис об индивидуализированном тематизме как о главном носителе музыкальной образности, справедлив, разумеется, лишь по отношению к тем произведениям, в которых подобный тематизм налично. Поскольку, однако, таковы в подавляющем своем большинстве произведения классической (русской и западной) и советской музыки, этот тезис имеет достаточно широкое и общее значение.

Обычно основные черты темы выражены в ее главном мелодическом голосе, однако для темы (если она не одноголосна) существенна гармония и вся фактура изложения (это ясно хотя бы из таких выражений, как «тема хорального склада», «тема аккордового склада»)¹. Важно, что тема не есть какой-либо элемент музыки, какая-либо ее сторона или ее общая основа (как ритм, тембр, гармония, лад) : она, как правило, представляет собой уже некоторое конкретное и относительно целостное музыкально-художественное образование, несет определенную музыкальную образность, наделена жанрово-стилистическими чертами (чертами индивидуального стиля композитора, композиторской школы, национальной культуры), а потому допускает конкретную эстетическую оценку (в известной степени это относится и к тематическому материалу)². От качества тематического материала, от индивидуальной яркости тем, от степени обобщения в них типических жизненных явлений (переживаний, характеров), а также от заложенных в темах возможностей дальнейшего развития во многом зависит качество музыкального произведения в целом (само собой разумеется, что одних лишь хороших тем недостаточно: столь же важно, особенно в крупных сочинениях, художественно убедительное развитие этих тем, в котором, в свою очередь, также проявляются черты стиля и жанра)³.

Размеры и строение тем бывают весьма различными. Например, темы фуг, как правило, отличаются краткостью (от

¹ Нередко для индивидуализированности темы весьма важен характер исполнения. Таков штрих *grand détaché* в идущей ровными четвертями и широкими ходами мелодии известной прелюдии Крейслера («Прелюдия и Allegro в стиле Пуньяни»).

² В контексте темы (тематического материала) сравнительную оценку по их образно-выразительной силе и яркости могут получать даже мотивы, а также средства, связанные с отдельными сторонами музыки, например гармонические приемы. Но вне контекста оценка отдельных средств, как упомянуто в вводной главе, может носить лишь общий характер, т. е. касаться только круга возможностей этих средств.

³ Подробно о тематическом развитии будет сказано в главе о принципах развития и формообразования в музыке. В этой же главе речь пойдет (см. § 5) о мотивном развитии, которое обычно является элементом тематического развития. О некоторых сторонах тематического развития уже была речь в связи с развитием масштабным, ритмическим и др.

<стр. 496>

нескольких звуков до нескольких тактов) и излагаются одноголосно. Краткостью отличаются и оперные лейтмотивы. Темы инструментальных гомофонных произведений обычно более протяженны (чаще всего не менее восьми тактов). Различной может быть и степень законченности темы, а также степень ее отграниченности от последующего развития. По внутреннему своему строению тема бывает контрастной или не контрастной (однородной), о чем специально речь еще будет идти в главе о сонатной форме.

И наконец, различным может быть и само соотношение между темой и музыкальным образом. Так, в музыке XVIII века одна и та же тема не подвергалась на протяжении произведения настолько большому изменению, чтобы она могла — при разных своих появлениях — стать носителем различных музыкальных образов. Развитие, разработка, видоизменение темы служили развитию одного образа, обогащению его новыми свойствами, его видоизменению (иногда достаточно существенному)¹. Народная песня, варьируемая в различных куплетах, также, как правило, не претерпевает резких образных изменений. Наоборот, в музыке XIX—XX веков на основе трансформации одной

темы иногда создаются — в пределах одного произведения — разные, даже резко контрастирующие между собой образы (метод свободного варьирования темы).

Тему как носителя главных черт музыкального образа, нельзя смешивать с самим музыкальным образом. И не только в силу того, что, как сейчас упомянуто, на основе одной темы могут создаваться разные образы, а один образ может быть воплощен в последовательности разных тем. Образ и тема — явления и понятия разных порядков. Музыкальный образ — понятие эстетическое, музыкальная же тема — понятие, имеющее две стороны, тесно связанные между собой: образно-выразительную и музыкально-техническую. Именно эту последнюю сторону подчеркивают, когда говорят о том, насколько удобно «строить», «лепить» музыкальное произведение из того или иного тематического материала. В связи с этим даже в некоторых программных произведениях, например в «Шехеразаде» Римского-Корсакова, основные темы и мотивы не всегда сохраняют свое первоначальное программно-образное значение при их дальнейших появлениях (хотя бы эти темы и не подвергались особенно сильной

¹ Обратное утверждение, однако, неверно. Разные темы внутри одного произведения вовсе не обязательно являются носителями разных образов: часто они воплощают разные стороны или разные этапы развития одного образа. Такое положение встречается в музыке самых различных стилей. Иногда даже главная и побочная темы сонатной формы не воплощают двух разных образов.

<стр. 497>

трансформации), а представляют, как писал сам композитор, «чисто музыкальный материал или данные мотивы для симфонической разработки»¹.

Образ не есть такое понятие, по отношению к которому можно ставить вопрос о музыкально-технических признаках (например, о модуляции) или о синтаксических границах, как это возможно по отношению к теме. В частности, образ не «проводится» в произведении несколько раз (подобно теме), а с к л а д ы в а е т с я из всех проведений и преобразований сходного, а иногда и различного, тематического (и не только тематического) материала.

Заметим также, что в конкретном произведении образ может предстать одновременно в нескольких планах: например, песнь Варлаама «Как во городе было во Казани» из оперы Мусоргского «Борис Годунов» воплощает и образ самого Варлаама, и обобщенный образ исторической песни о значительном событии русской истории, и, наконец, связанные с этим событием частные картины-образы, обрисованные в различных куплетах песни. И подобно тому, как на картине, передающей единый образ людской массы, образ народа, могут быть вместе с тем ярко воплощены образы отдельных людей, отдельных типичных представителей народа, так и в музыкальном произведении иногда возможно считать различные темы о д н о в р е м е н н о и различными образами, и различными сторонами единого образа. В частности, можно говорить о едином образе всей медленной части сонаты (например, об образе Adagio из сонаты Бетховена ре минор op. 31 № 2) в его сопоставлении с образом I части или финала той же сонаты и в то же время, углубляясь в анализ медленной части, рассматривать две ее темы в качестве носителей двух различных, хотя и родственных образов. Обычно как воплощение различных образов воспринимаются темы ярко различной ж а н р о в о й п р и р о д ы (например, интродукция 5-й симфонии Чайковского содержит черты траурного марша и хорала, главная партия — черты баллады, первая тема побочной группы — в си миноре — черты хоровой песни, а основная тема побочной партии — в ре мажоре — черты вальса). Из отдельных музыкальных средств наибольшее значение для восприятия двух тем, как носителей различных образов, имеет резкое различие в темпе, обеспечивающее большой контраст.

Поскольку, несмотря на принципиальное различие между темой и образом, тематизм все же является главным носителем музыкальной образности (и притом носителем реальным,

¹ Н . А . Р и м с к и й - К о р с а к о в . Летопись моей музыкальной жизни. Музгиз, М., 1955, стр. 166.

<стр. 498>

материальным), тематический анализ — важнейший элемент анализа музыкальных произведений. Характер тем, их количество, соотношение, развитие, направление этого развития, изменения в самом взаимоотношении тем (например, усиление их контраста или, наоборот, их сближение) — все эти вопросы принадлежат к числу основных. Количество тем и их соотношения служат также существенными критериями при общей систематике музыкальных форм. Другой важный критерий — синтаксические структуры, формы, в которых изложены темы. И если тему, с одной стороны, не следует отождествлять с

образом, то, с другой стороны, ее нельзя смешивать и с этими формами изложения, подобно тому как, например, основной тезис оратора, выдвинутый в начале речи и затем развиваемый, не следует смешивать с грамматическим строением той фразы, в которой этот тезис выражен.

Настоящая глава посвящена подробному изучению той синтаксической структуры, которая является наиболее типичной формой изложения темы (преимущественно в гомофонной музыке) и имеет очень большое значение для понимания основных музыкальных форм.

§ 2. Определение периода. Его границы и масштабы

Предшествующие главы постепенно подвели нас от изучения отдельных элементов (метр и ритм, мелодия, гармоническое развитие) через закономерности масштабно-тематического развития, охватывающие ряд элементов, к исследованию общей формы, в которой излагается музыкальная мысль.

Мы подошли к изучению музыкального синтаксиса, т. е. строения музыкальной мысли и составляющих ее частей. Это изучение целесообразно вести от целого к частям, а не наоборот (как это практиковалось в старых учебниках форм¹).

Форма, в которой излагается одна относительно развитая и законченная музыкальная мысль, называется периодом.

Отсюда следует, что в периоде имеются три основных признака:

1) экспозиционность, т. е. характер изложения мысли;

2) известная развернутость, т. е. несводимость к одному слитному (нерасчлененному) и краткому звену музыкальной формы;

¹ Так, в учебнике форм Л. Бусслера учащемуся предлагаются сперва двутакты, затем соединение двух двутактов и т. д.

<стр. 499>

3) завершенность, достаточная для ощущения конца мысли, ее ясной отграниченности по отношению к последующему.

Сочетание этих черт и характеризует функцию, назначение периода.

Понятие «музыкальная мысль», вообще говоря, допускает неодинаковые толкования. Поэтому для более точного определения периода следует иметь в виду, что:

1. Форма периода более характерна, в целом, для гомофонной музыки, чем для полифонической. Значительное число полифонических тем может быть отнесено к периодам — мы имеем в виду темы более развитые, внутренне расчлененные и обладающие значительной завершенностью. Таковы, например, темы фуг a-moll, fis-moll, h-moll из I тома «X. Т. К.», Fis-dur, fis-moll из II тома, инвенций B-dur (двух голосной), g-moll (трехголосной), темп фуги из «Песни о лесах» Шостаковича. Если тема модулирует в доминанту, а тональный ответ возвращается в тонику основной тональности, возникает сходство с периодом «вопросо-ответного строения» (например, тема фуги gis-moll из I тома). Во многих танцевальных произведениях, прелюдиях, инвенциях Баха первые части представляют особый старинный тип периода (так называемый «период типа развертывания», о котором подробнее будет сказано позже), где начальное тематическое ядро, более концентрированное по интонациям или более замкнутое гармонически, переходит в развивающую, обычно — секвентную часть и в заключение; то же встречается и в некоторых темах фуг (например, e-moll из II тома, органная fuga a-moll).

При всем том среди тем полифонической музыки преобладает изложение музыкальной мысли более сжатое, лаконичное и не вполне завершенное.

2. Музыкальная мысль гомофонного склада, изложенная в виде периода, чаще всего представляет собою тему произведения — одну из нескольких тем в более крупных произведениях или же единственную тему в небольшом произведении. Во многих случаях период образует простейшую форму самостоятельного гомофонного произведения.

Не всякая гомофонная тема излагается в виде периода. Существуют многочисленные темы, краткие по протяжению, не вполне завершенные — например, темы типа «лейтмотивов» в оперной и программно-симфонической музыке. Подобно полифоническим темам, они не образуют периодов.

Для обозначения таких менее развернутых и менее законченных частей формы мы будем пользоваться термином общего характера — «построение», термин этот применяется к любой небольшой части формы, независимо от того, входит ли она в состав периода.

<стр. 500>

Но и более протяженные темы иногда избегают законченного изложения и потому не образуют периодов. Таковы некоторые темы средних эпизодов в трехчастных формах (например, в ноктюрне op. 15 № 2 Fis-dur Шопена), эпизодов рондо (например, в финале сонаты op. 14 № 2 Бетховена, такты 23—38), таковы и некоторые сонатно-симфонические темы (например, в 5-й симфонии Чайковского тема побочной партии Un pochettino più animato). Моменты развития тем (неустойчивые середины, разработки, связки, предьикты) лишь изредка образуют периоды. Более всего присуща форма периода начальному изложению темы.

3. Наиболее очевидным признаком законченности периода обычно является полная каденция.

В прежних учебниках форм можно встретить определение периода как «два предложения с различными каденциями». Это определение неудовлетворительно, ибо само понятие «предложения» в действительности возникает лишь на основе периода, как его часть. Кроме того, наличие двух предложений не является обязательным признаком любого периода.

Традиционное понимание периода как формы, обязательно состоящей из двух сходных предложений, узко: в качестве периода признавался лишь один его тип, хотя и очень важный. Напротив, в работах Г. Римана понятие периода чрезмерно расширяется — период рассматривается, как любое построение, которое по своим размерам и тематическому единству доступно для метрического анализа¹. Исходя из этого, Риман рассматривает в качестве периодов разного рода восьмитакты и шестнадцатитакты, хотя бы и не представляющие относительно законченной мысли. Корень этой ошибки — отсутствие музыкально-смыслового критерия в определении периода.

Термин «период» перешел в музыку из литературы, где он обозначает мысль, распространенную, обстоятельно изложенную (в отличие от короткой фразы); отсюда, в частности, происходят выражения «главное предложение» и «придаточное предложение», которыми раньше именовали первое и второе предложения².

Следует предостеречь против неправильной аналогии между понятиями «период» и «периодичность». Период вовсе не обязательно связан с периодической структурой, т. е. с повторностью. Напомним также, что понятие «период» и в литературе, и в жизни, и в точных науках отнюдь не предполагает повторности внутри данного периода (например, внутри периода астрономического или исторического; так, годичный период отнюдь не делится на с х о д н ы е времена года)³.

¹ Т. е. для точного определения пропорций и метра высшего порядка.

² Перенос этих терминов в музыку был неудачен (в отличие от переноса термина «период»): ведь второе предложение дает периоду завершение, продолжает излагать ту же основную мысль и потому никак не является «придаточным».

³ Повторность природного периода существует, но не внутри него, а в возврате всего периода в целом (например, год за годом). Период в этом смысле есть повторяемое з в е н о , а не сама периодичность.

<стр. 501>

В практике анализа важно научиться правильно указывать г р а н и ц ы периода. Устанавливая их, мы исходим из того, что в периоде заключена одна цельная мысль. Отсюда вытекают следующие признаки, говорящие об окончании периода:

1. Появление явно новой мысли;

Гайдн, трио G-dur., „Венгерское рондо“

519

Minore

Чайковский, 4-я симфония, II ч.

[Andantino, in modo di canzone]

520

и т.д.

2. Вслед за изложением мысли появляется часть, развивающая, разрабатывающая ту же мысль и носящая характер неустойчиво-фрагментарный:

<стр. 502>

Бетховен. 1-я соната, III ч.

521 [Allegretto]

1й вариант членения

2й вариант

3й вариант

(начало середины)

522 **Moderato con anima** Чайковский. 4-я симфония, I ч.



<стр. 503>



В других случаях появляется часть, хотя бы и не фрагментарная, но поначалу не вполне устойчивая, служащая продолжением, дальнейшим развитием предыдущей:



Иногда, наконец, появляется часть гармонически устойчивая, но имеющая явно дополняющее значение и несравнимая с предыдущей по тематической значительности (см. главные партии некоторых симфоний Гайдна, например №№ 103 и 104).

3. Высказанная мысль точно повторяется (большей частью без выписывания нот, т. е. со знаком $\parallel : : \parallel$); мысль вновь подтверждается, подчеркивается повторением как одно целое (см. примеры 519, 521).

Все эти признаки—внешние, т. е. лежащие вне самой мысли. Внутренними же признаками являются те, которые указывают на завершенность мысли. К ним — кроме полного каданса — относятся окончание мелодической волны, ритмическая остановка, подчеркивание последней сильной доли, масштабнотематическое замыкание, а в более широком плане — взаимное соответствие двух сходных (наиболее обычный вид периода) и, очень часто, равных предложений¹.

Студент должен ясно представлять себе, как важно учитывать внешние, или «наружные», признаки окончания периода.

¹ Отыскание другой границы периода — его начала — обычно не представляет трудности. Появление темы, изложенной в виде периода, после вступления, предъикта, связующей части ознаменовывается большей определенностью мелодических контуров, устойчивостью фактуры.

<стр. 504>

Положение данной части формы по отношению к дальнейшему, характер ее отличий от того, что за ней следует, имеют очень существенное значение для определения собственной роли данной части и в особенности для установления границ периода. Композитор показывает слушателю, переходит ли он от изложения мысли к ее подтверждению, дальнейшему продолжению, разработке, противопоставлению.

Хотя мы и опираемся на целый ряд признаков, заключенных внутри части, где мы предполагаем период, все же наше представление о границах периода бывает в известной степени растяжимо. Что в одном случае может быть сочтено периодом, то окажется в другом случае лишь одним из построений периода. Поэтому ключ к решению вопроса: «где граница периода?» — довольно часто находится не столько внутри интересующей нас части, сколько за ее пределами. Это относится в особенности к случаям невысокой завершенности периода, а также к широко и свободно развитым периодам, внутри которых та или другая часть (по преимуществу — начальная) может сама по себе напоминать небольшой период.

Рассмотрим вопрос о величине, протяжении периода и его частей. Сперва коснемся относительной величины частей, пропорций между ними. Требование пропорциональности, соразмерности частей очень важно для музыки как временного искусства, обладающего строгой, весьма определенной организацией времени; наиболее важно это требование для музыки инструментальной, лишенной текста, который и сам по себе поддерживает связность, указывает пределы¹.

Равномерная метрическая пульсация тесно связана с мельчайшими музыкальными формами, образуя своего рода «остов» для них. Как и в области масштабнo-тематического развития, метрическая периодичность влияет «выравнивающим» образом на величину построений, на соотношения между ними. Таким образом, и общие принципы временной организации и конкретный — метрический — фактор ведут к установлению простейших пропорций, а именно — взаимной уравновешенности частей. Эта последняя в наибольшей степени достигается при так называемых «квадратных» величинах, т. е. при числе тактов, представляющем степень числа 2 (4, 8, 16, 32 такта). Действительно, при таких и только таких величинах достигается полное взаимное равновесие частей от более крупных до наименьших: например, восьмитакт может быть разделен на два четырехтакта,

¹ Поэтому вокальная музыка может позволить себе в общем большую свободу синтаксиса, чем инструментальная.

<стр. 505>

четырехтакт — на два двутакта и, наконец, двутакт — на два однотокта¹.

Мы приходим к выводу: «квадратность» есть синтаксический принцип, обеспечивающий наибольшую уравновешенность и простоту отношений между частями музыкальной мысли.

Квадратность иногда оказывалась мишенью для нападок — речь шла о «механичности», «прокрустовом ложе»². Эти обвинения могут иметь под собой почву лишь в том случае, если квадратность возводится в универсальный, единственно «правильный» принцип. Квадратность действительно имеет значение нормы для некоторых стилей — преимущественно для музыки конца XVIII, XIX, начала XX века и особенно для некоторых жанров — главным образом связанных с движением (марш, танец). Но и в этих областях отход от квадратности, ее нарушение есть художественно ценный прием, преследующий цели особой экспрессии (подробнее об этом см. § 6). Имеются вместе с тем и такие области музыки, где максимальная простота, полное равновесие частей уступают место другим не менее важным эстетическим требованиям. Так, свобода и широта дыхания в русской лирической и эпической крестьянской песне суть такие эстетические качества, которые почти несовместимы с соблюдением рамок квадратности. Таким образом, квадратность есть лишь одна из возможных норм. Она содействует уравновешенности наиболее простым и очевидным путем. Но впечатление уравновешенности может достигаться и более сложными способами, не сводящимися к равенству частей: построения неодинаковые по величине могут, однако, находиться в равновесии благо-

¹ Легко убедиться, что никакая другая величина не обладает такими возможностями. Нечетное по числу тактов построение с самого начала не может быть расчленено на две равные и целые части. Но и четное, однако, неквадратное построение не может быть расчленено на равные части до конца, т. е. вплоть до однотоكتов (например, двенадцатитакт делится на две равные части по 6 тактов, шеститакт — на трехтакты, однако трех- такт либо окажется

неделимым, либо будет расчленен с нарушением целых чисел тактов). К аналогичному результату мы придем, следуя противоположным путем, т. е. от наименьших построений — однотоков: однотоковое построение может быть уравновешено отвечающим ему другим однотоковым, возникающий двутакт — другим двутактом и т. д. В итоге создаются те же квадратные величины. Все, что сказано здесь о равенстве уравновешивающих друг друга построений, не противоречит законам масштабного развития: мы говорим о равнодлительности частей по их общим очертаниям, не касаясь возможных при этом структур суммирования, дробления и т. д. Так, например, два четырехтакта будут в целом уравновешивать друг друга независимо от того, что один из них будет слитен, а другой будет построен, как $1+1+2$ или $2+1+1$ и т. д.

² Крайне отрицательно относились к квадратности в массовых жанрах деятели РАПМ. Резко критиковал «симметричную», «четырёхугольную» музыку Ф. Бузони.

<стр. 506>

даря закономерности и законченности их внутреннего развития (прежде всего — мелодико-ритмического и гармонического).

Обратимся теперь к абсолютной величине периода. Поскольку в форме периода излагается хотя бы и скромная по масштабам мысль, период требует какого-то минимума протяженности. В периоде обычно заключен некоторый тематический импульс («зерно», «ядро», «начальный толчок»), его дальнейшее развитие и, наконец, завершение; иначе говоря, период должен состоять из ряда частей. Иногда эти три стадии — изложение, развитие, завершение — явственно отчленены друг от друга; таков, например, период главной партии в сонате оп. 10 № 1 Бетховена: а) такты 1—8, б) такты 9—16 и в) такты 17—22 с последующим дополнением тактов 22—31; таков и период в песне «Где наша роза» Глинки: а) 4 такта, б) 6 тактов, в) 4 такта и «отыгрыш». По большей же части одна стадия переходит в другую не столь заметно, более непрерывно. Во всяком случае, они существуют в периоде то обособленно, то связно. Поэтому легко понять, что двутакт еще не способен вместить все это. Даже и четырехтакт довольно редко служит рамками периода. Четырехтактные периоды встречаются либо в темах миниатюрных пьес, особенно у Шумана¹ (см. примеры 524, 525), либо при крупных тактах, в условиях умеренного темпа (примеры 526, 527, см. также ноктюрн оп. 9 № 2 Шопена). Эти периоды обычно повторяются, что при небольших тактах почти становится правилом:

Шуман. „Карнавал“ („Признание“)

524 *Passionato*

мотив мотив фраза мотив мотив фраза

525 *Не очень скоро* Шуман. „Песенка жнецов“

¹ Например, в «Юношеском альбоме» семь пьес открываются четырехтактными периодами. Встречаются двутактные построения, с успехом выполняющие функцию предложения: средняя часть пьесы «Sicilianisch», 5-я пьеса из «Blümenstücke». Двутакты эти мелодически и особенно гармонически насыщены. Они всегда повторяются и, будучи удвоены, при обретают значение периода.

<стр. 507>

526 Allegro Скарлатти. 45-я соната („Пастораль“)



527 Отчетливо и оживленно Шуман. „Ночная пьеса“, №2



Имеет значение не только количество тактов, но и степень плотности их «заполнения», частота «событий» (в особенности гармонических оборотов, см. пример 527 и 1-ю новеллетту Шумана); это обстоятельство весьма важно при небольших тактах.

Наиболее распространенными оказываются периоды восьми- и шестнадцатитактные. Широко развитые квадратные периоды иногда достигают тридцати двух тактов (см. главную тему IV части во 2-й симфонии Скрябина, написанную в размере 12/8).

Но тридцатидвухтактные периоды большей частью встречаются при малых тактах, главным образом — трехдольных; трехдольность часто трактуется как триольное деление одной доли, занимающей весь такт. Поэтому тридцатидвухтактный период, например в вальсе, фактически подобен шестнадцатитактному (см.: Моцарт. «Праздничная» симфония, побочная тема финала; Чайковский. Вальс из «Евгения Онегина», тема h-moll; Лядов. Прелюдия D-dur op. 3 № 1):

<стр. 508>

528 Allegro Скрибин. Этюд Des-dur, op. 8

Заметим, что в периоде большого масштаба соответственно большое место (внутри каждого из предложений) нередко занимает стадия развития, наступающая вслед за изложением тематического ядра и связанная с неустойчивостью гармонии. Она может быть по ошибке принята за середину трехчастной формы (см. пример 528, сравнить такты 1—8 и 9—16 в каждом из предложений). Верная точка зрения становится ясной при анализе второго предложения.

Встречаются периоды и еще больших размеров, нежели показанные здесь, и связанные с особенной широтой развития. Они, как правило, не придерживаются рамок квадратности и потому будут рассмотрены позднее.

§ 3. Гармоническое строение периода

В зависимости от того, делится ли период на сходные предложения или нет (на чем мы подробно остановимся в § 4), гармоническое развитие в нем более цельно или расчленено.

<стр. 509>

Остановимся сперва на периодах цельной структуры. В простейшем случае гармоническое развитие в них сводится к тому, что вслед за устойчивым начальным построением (или двумя такими построениями) дается более или менее развернутый полный каданс:

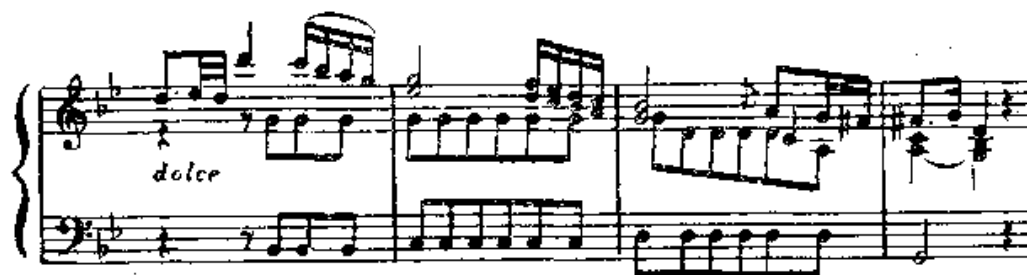
529

Бетховен. Багатель, ор. 33, № 7



Гайдн. Квартет, ор. 17, № 5

530



Развитие достигает большей интенсивности, когда начальное устойчивое построение сменяется неустойчивым (или отклонением) и лишь затем следует каданс:

Allegro Моцарт. Соната e-moll для скрипки и ф. п.

531



<стр. 510>



(см. также Largo из 4-й сонаты Бетховена, ноктюрн ор. 9 № 2 Шопена).

При этом кадансу часто предшествуют нарастание и кульминация:

532

Бетховен. 3-я симфония, II ч.



(см. также арию герцога «О, красotka молодая» из «Риголетто»).

В этих случаях образуется ярко выраженная волна с общим и, в частности, гармоническим подъемом и спадом напряжения.

Начальные построения могут сами приводить к неустойчивым концовкам вопросительного характера; тогда вторая половина периода в еще большей степени приобретает характер ответа:

533

Лист. „Утешение“ (II)



<стр. 511>



(см. также ноктюрн op. 55 № 1 Шопена).

И здесь ответной, кадансовой части могут предшествовать отклонения, нарастание и кульминация (ноктюрн op. 32 № 1 Шопена). Неустойчивым может быть и самое начало периода (см. примеры 527, 528, 551).

Углубление в область неустойчивости может носить постепенный, последовательный характер, например сперва неустойчивый оборот, затем — отклонение, далее — самые сильные, кульминационные гармонии и, наконец, кадансовый спад (см. пример 481).

В модулирующих периодах также можно различить типы с устойчиво-утверждающим и неустойчивым, вопросительным начальным построением. В первом случае либо ощущается промежуточная стадия между основной и новой тональностями (см. вторую тему Andante из 5-й симфонии Бетховена), либо новая тональность появляется сразу, без переходных моментов (см. пример 274). Во втором случае движение к новой тональности ощущается очень скоро; после начального вопросительного момента происходит

углубление неустойчивости, а затем уже — модуляция:



<стр. 512>

Остановимся теперь подробнее на более распространенном типе периода. Отчетливое деление на два предложения связано с фиксацией внимания на концовках этих предложений, т. е. на каденциях. Поэтому соотношение серединной и заключительной каденций приобретает решающее значение в гармоническом строении периодов этого рода. От контраста каденций — меньшего или большего — зависит степень, с которой оба предложения противопоставлены друг другу. Еще важнее формообразующая роль каденций — возникает взаимодействие каденционных гармоний на расстоянии: особое единство, спаянность двух сходных частей достигается тем, что неустойчивое или не вполне устойчивое окончание первой части получает свое устойчивое разрешение в конце второй части¹.

При мелодико-ритмическом сходстве каденций они выделяются наподобие рифм (о рифменном сходстве была речь в главе V); это еще больше связывает каденции, между ними образуется «арка» или «соединительная интонация».

Как известно, наиболее просты и обычны два соотношения каденций: «полная несовершенная — полная совершенная» и «половинная — полная». В первом случае создается впечатление досказывания незавершенной мысли, ее категорического подтверждения:



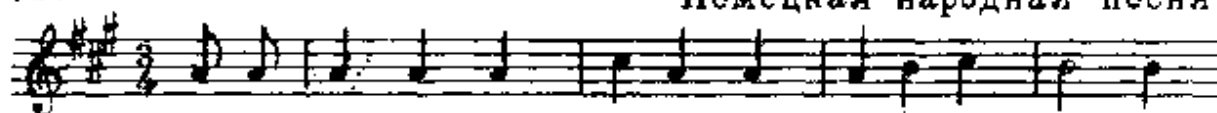
¹ В модулирующем периоде, а также в периоде, кончающемся половинной каденцией, положение обратное. Но связь на расстоянии существует и здесь.

<стр. 513>

Во втором случае, самом обычном, контраст более силен. Противопоставление неустойчивости и устойчивости достигает наибольшей рельефности, если в нем участвуют не только каденции, но и начальные моменты, т. е. все крайние точки предложений. Тогда создается диалогический тип периода Т—D—D—Т, тип «вопроса и ответа». Его можно встретить даже в самой неприхотливой, наивной музыке, например в немецкой песне и танце и близких им темах в музыке венских классиков¹:

537

Немецкая народная песня



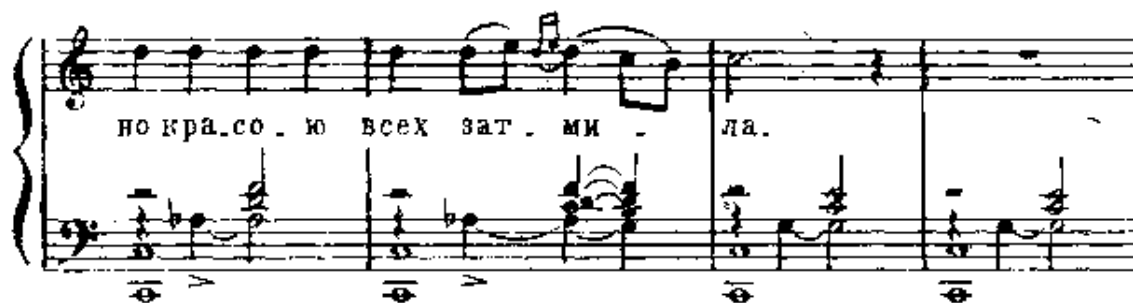
Mei-ne Schwe-ster spielt Zi-ther, mein Bru-der Klar-net, der



Va-ter schlägt Mut-ter, es gibt ein Quar-tett!

¹ Период с простой мелодией вопросо-ответного типа может быть построен в основном и на плагальных отношениях. Приведем пример из грузинской оперной классики:

539

Падиашвили „Абесалом и Этери“. IV действие. Хор
Moderato

<стр. 514>

538

Бетховен. Лендлер



(см. также трио менуэта из симфонии Es-dur Моцарта).

Но он глубже выявляет свои возможности в музыке значительной, динамической. Его диалогичность иногда усугубляется тематическим контрастом внутри каждого из предложений; отсюда может рождаться известная конфликтность¹ (см. финал симфонии g-moll Моцарта и III часть 5-й сонаты Бетховена, начальные периоды).

Существует и другой вид «вопросо-ответного» периода, где второе предложение начинается с S, а не D. При последовании T—D—S—T второе предложение вносит гармонический конфликт, не давая утвердиться доминанте:



Интересная особенность периода этого типа в том, что второе предложение можно образовать путем точной транспозиции первого на кварту вверх или квинту вниз, если S дана в виде IV ступени²:

¹ Во многих случаях половинная каденция усилена до отклонения в D. Очевидно, это создает еще больший гармонический контраст «вопроса» и «ответа».

² На той же основе зиждутся некоторые субдоминантовые репризы в сонатной форме. В трехчастной форме также возможна субдоминантовая транспозиция первой части для образования репризы (см. прелюдию E-dur Баха из I тома «Х. Т. К.», интермеццо из новеллеты № 2 Шумана и мазурку Скрябина op. 25 № 3 e-moll).



Вариант с точной транспозицией.



То, что оставалось лишь возможностью, практически почти не используемой венскими классиками, стало реальным фактом в более поздних стилях, начиная от Шумана¹. Было бы ошибкой видеть «механичность» в подобном построении периода: своеобразная его прелесть заключается в том, что та же музыка слышится в новом, противоположном функциональном освещении; приход к тонике воспринимается как нечто особенно логичное, неизбежное. Ладогармоническая перекраска² — явление более новое, учтя это, мы поймем, почему возможность, содержащаяся в обороте T—D—S—T, еще не претворялась в жизнь венскими классиками.



¹ Исключением у Бетховена являются некоторые темы скерцо (12-й сонаты, Allegretto 14-й сонаты). Полная и точная транспозиция здесь связана с эффектом шутливой игры — переброски или переклички. В другом жанре близка точной транспозиции тема медленной части 26-й сонаты.

² Не в смысле сохранения высоты мелодии, а в смысле нового тонального колорита.

<стр. 516>



Римский-Корсаков. „Кашей бессмертной“



(см.: Григ. «Свадебный день в Трольхаугене», такты 3—10; Скрябин. Прелюдия op. 11 № 10).

Упомянем об особых видах срединных каденций, прежде всего — об остановках на S во всех ее вариантах (IV, II, VI ступени), а также на DD (см. примеры 595 и 604). Для венско-классического периода это еще не было обычным (см. пример 546) и стало чаще встречаться лишь в западной романтической и в русской музыке. Отметим терцовые отношения, возникающие между некоторыми кадансами и тоникой: это бывает при каденции типа прерванной (см. пример 524), затем — при остановке на D от параллели (излюбленный каданс Шопена), а также на D от III ступени¹ (см. пример 545; см. также: Шопен. Мазурка op. 33 № 4, тема H-dur, такт 8; Лист. «Сонет Петрарки» № 104, такт 10; Прокофьев. «Ромео у Джульетты перед разлукой», тема C-dur):

¹ Терцовое отношение здесь образуется с последующей доминантой основной тональности.

<стр. 517>

Шопен. Ноктюрн, ор. 15 №1

конец 1^{го} предложения начало 2^{го} предложения

545

poco cresc. e riten. dim. dolciss.

Бетховен. 7-я соната, II ч.

546 **Largo e mesto**

p cresc. pp

В музыке XX века срединные каденции включают также аккорды (и отклонения) в более сложном отношении к тонике (например, IV_b ступень минора в гавоте *fis-moll* Прокофьева,

<стр. 518>

IV # ступень мажора в «Песне Порги» из оперы Гершвина «Порги и Бесс»).

Периоды гармонически устойчивые обладают наибольшей замкнутостью. Периоды же модулирующие легче открывают дорогу дальнейшему развитию. Данные в начале произведения, они естественно подводят к последующим неустойчивым частям (серединам, связкам и т. п.).

Протяжение модуляции очень неодинаково. Если в одних случаях она совершается только в последний момент, захватывая лишь каданс:

Бетховен. Марш из „Афинских развалин“

547

sf

то в иных случаях модуляция охватывает второе предложение целиком (например, в первом периоде «Rondo alla turca» Моцарта или Andante сонаты op. 28 Бетховена¹).

Общеизвестны наиболее простые модуляции — в V ступень мажора, в параллель и натуральную V ступень (значительно реже — в мажорную D) минора.

Круг модуляций исторически постепенно расширялся. Так, включались тональности VI ступени. В мажоре модуляция в минорную параллель стала своего рода нормой для музыки, связанной с русской и восточной ладовой переменностью, чем, конечно, не исчерпывается ее применение (см. хор «То не соколы» в финале II действия «Царской невесты» и вторую тему III части «Шехеразеды»). Наоборот, модуляция в III ступень, столь обычная для минора (в мажорную параллель), появилась лишь позднее в мажоре и особенно связана с музыкой мягкого, лирического характера (пример 548).

¹ Сюда относятся также случаи транспозиции первого предложения. В скерцо этой же сонаты второе предложение переброшено в тональность D с уже знакомым нам по другим скерцо Бетховена эффектом. На иной художественной основе это делает Григ (функциональная перекраска, иногда с переменой лада, см. пьесы «Птичка», «Одинокый странник»). Транспонировка может быть не вполне точной (см. главную тему «Пети и волка» Прокофьева, где первое предложение переходит в III_b ступень — Es-dur, а второе — в III # ступень для Es-dur, т.е. в G-dur).

<стр. 519>

548 Allegro moderato Глинка, „Иван Сусанин“.

Как мать у - би-ли у ма - ло - го птея - па,
о - стал - ся птея - чий си- р и гла - ден в гнез- де

(см. Шопен. Этюд op. 25 № 5, средняя часть; Чайковский, «Благословляю вас, леса»; Рахманинов. Прелюдия Es-dur op. 23; Дунаевский. Песня «Веселый ветер»).

Включались и тональности хроматических терцовых отношений и, еще позднее, тональности более отдаленные¹:

Вагнер „Тангейзер“. Шествие (2^е предложение 3^й темы)
550 [Allegro]



Скрябин. 4-я соната. I ч. (2^е предложение)



¹ Выразительные возможности модуляции в периоде выступают, в общем, тем определеннее, чем сложнее и отдаленнее тональные отношения и чем яснее сопоставлена конечная тональность с начальной. Характерен в этом смысле пример 549 (см. стр. 520), где транспозиция на тритон в тактах 23—30 отвечает словам «...друг друга они не узнали...».

<стр. 520>

Мясковский „Они любили друг друга“. Романс ор. 40 № 6

549 И бы-ли пус-ты в хлад-ны их крат-ки - е ре - чи. конец первого предложения

нов ми-ре но-вом друг дру-га о - ни не уз - на - ли. конец второго предложения

pp *pp* *rallent.* *dim* *pp slentando*

<стр. 521>



Модулирующий период утверждает своей заключительной полной каденцией некую новую устойчивость. Однако это окончание, с точки зрения целого, неустойчиво¹. Существует и другой вид периода, где отсутствие устойчивого конца еще более очевидно, — период с заключительным половинным кадансом. Такие периоды нередки в музыке XVIII века:



(см. сарабанду из французской сюиты d-moll Баха; Ригодон c-moll Рамо, Гавот из III акта «Альцесты» Глюка).

Они встречаются как начальные периоды малых форм (например, в танцах), но также и внутри крупных форм в качестве главных, побочных партий, эпизодов рондо (см. у Моцарта главные партии — финал фортепианной сонаты Es-dur, Andante 18-й сонаты F-dur alla breve, первую тему побочной партии в сонате F-dur № 19, второй эпизод — в g-moll —

¹ За исключением лишь случаев переменного лада (например, модуляция в параллельный минор в русской народной песне).

<стр. 522>

финального рондо сонаты B-dur № 3). Наиболее очевидный смысл применения таких периодов — желание избежать слишком большой (для данного момента формы) законченности. Но есть и более глубокие причины.

Появление таких периодов связано с тем, что в музыке XVIII века еще не всегда проводилось отчетливое разграничение между заключительным трезвучием как неустойчивой ступенью основной тональности и как тоникой новой тональности; поэтому V ступень как бы приравнивалась к I ступени в тональности доминанты, и период приближался к модулирующему. Аналогичное явление встретится нам при изучении сонатной формы: вместо действительной модуляции в D главные (или связующие) партии в музыке XVIII века нередко довольствовались усиленным интонированием V ступени перед появлением побочной партии. Окончание периода главной партии половинной каденцией как раз и служит иногда подготовкой

побочной партии; тем самым подтверждается связь этих двух явлений — периода с заключительной половинной каденцией и немодулирующего подхода к побочной партии:



Заметим, что даже экспозиции иногда оканчивались половинной каденцией в главной тональности (например, 1-я соната Скарлатти); наконец, половинная каденция завершала медленные части некоторых старинных циклов.

Есть, однако, и более общая основа существования подобных построений. Они, казалось бы, противоречат требованию законченности, какое предъявляется периоду. Но в определении периода нет речи о законченности полной и всесторонней — обладай он такой идеальной завершенностью, ослабела бы его связь с дальнейшим течением музыки. Относительная же законченность возможна и без участия гармонии (взаимная уравновешенность двух предложений, квадратность строения, ясность масштабно-тематической структуры, завер-

<стр. 523>

шенность мелодического рисунка, рифменное сходство каденций). Особенно же ясна она из продолжения (характер середины, разработки и т. д.). Можно сказать, что завершенность такого периода создается (или, по крайней мере, намечается) еще внутри него и затем подтверждается вне его, »а его пределами. Именно в силу сказанного можно понять, почему подобные периоды продолжали иногда появляться и в XIX веке, особенно у Шумана в его миниатюрах (см. пьесы «Романс», «Отзвуки театра», «Зима» из «Альбома для юношества», «Пуганье» и «Ребенок дремлет» из «Детских сцен», первый эпизод «Арабески», первая тема из 5-й новеллеты, пьесы «Паганини» и «Бабочки» из «Карнавала»).

В вокальной музыке периоды с половинной каденцией оправданы прежде всего тем, что вокальное произведение может и при отсутствии полной законченности в музыке опираться на законченность в тексте (см. романсы Чайковского «Ни слова, о друг мой», Римского-Корсакова «Звонче жаворонка пенье»).

Существуют и другие варианты неустойчивых окончаний периода в вокальной музыке. В романсах Чайковского «Нет, только тот» и Грига «Светлан ночь» начальные периоды останавливаются на D ко II ступени; в романсе Чайковского «Отчего» начальный период не обладает заключительным кадансом, и о наступлении II части свидетельствуют «наружные» признаки — значительные тональные, тематические и фактурные изменения.

Есть, однако, более общие причины подобных явлений. Вокальная музыка стоит ближе к текучей человеческой речи, которая хоть и подвержена членению, но в меньшей степени, чем инструментальная музыка с ее по большей части отчетливыми синтаксическими структурами¹. В силу »тих причин грани в вокальной музыке могут быть смягчаемы.

На совсем иной (в сравнении со старинным периодом) основе появились в XIX веке незавершенные периоды, намеренно оставленные без концовки, либо оборванные, усеченные, либо «растворяющиеся» в последующем развитии (см. о них в § 6). Эти периоды вообще не имеют заключительного каданса. Сравнивая их со старинными периодами, имеющими заключительный половинный каданс, мы видим явления, обладающие некоторым внешним сходством, но порожденные различными эпохами и причинами. В первом случае перед нами период, еще не во всех отношениях сложившийся, а во втором случае — период, отошедший от уже сложившихся норм. Такого рода параллели будут встречаться нам и далее.

¹ Недаром вид вокальной музыки, наиболее родственной говору, — речитатив вместе с тем наиболее чужд строгой синтаксической организации. Не случайно также, что свободно развивающиеся, «сквозные» формы значительно более распространены в вокальной музыке. В музыке, где пение сопровождается инструментами, вокальная сторона представляет элемент подвижности, наибольшей изменчивости и свободы, а инструментальная сторона — элемент стабильности. Это связано с аналогичным соотношением между мелодией и аккомпанементом вообще (см. главу III, стр. 176).

<стр. 524>

§ 4. Тематическое строение периода

В описании тематической структуры периодов мы будем исходить из существования двух основных типов, уже упоминавшихся нами. Период первого типа делится на более или менее сходные предложения, тогда как другой на сходные предложения не членится. Название первого из них — «период повторного строения», название второго — «период единого строения» или «период неповторного строения». Нетрудно видеть, что эти два типа отвечают установленным в главе VI двум основным типам масштабно-тематической структуры — периодическому и непериодическому. Однако в рамках периода их значение несколько изменяется: хотя сходство построений (в данном случае — предложений) и членит, хотя повторность и не обладает сама по себе замкнутостью, но взаимодействие каденций придает периоду повторного строения вполне достаточную замкнутость. В этих условиях полностью выказывает себя способность периодичности утверждать повторяемое звено, закреплять его в сознании слушателя. Замкнутость достигается даже в тех случаях, когда предложения совершенно одинаковы во всем, кроме каденций; различие каденций особенно выделяется благодаря тождеству всего остального (см. первые 8 тактов песни Любаши из 1-й картины «Царской невесты» и каватины Людмилы, темы некоторых пьес Шумана, например «Дикий всадник», см. также примеры 535, 536, 554) ¹,



¹ Более того, замкнутый период образуется даже при полном мелодическом тождестве обоих предложений (включая и концовки) благодаря различию гармоний (см. «Листок из альбома Шумана, тему баллады Грига).

<стр. 525>

Еще большей замкнутости и цельности период повторного строения может достигнуть, если сходство его предложений лишь частично, если второе предложение вносит интенсивное развитие, объединяюще действующее на весь период; такие примеры будут приводиться в дальнейшем.

Наоборот, периоды единого строения, будучи внутренне более цельными, чем периоды повторного строения, зато лишены такого сильного утверждающего средства, как повторность. Поэтому для них имеет большое значение очень обычная точная повторность всего периода, например, в начальных периодах простых форм (указываемая по большей части знаком репризы без выписывания).

Выставляя это обозначение, композитор тем самым недвусмысленно предписывает исполнителю повторение. При этом он имеет в виду и желательность закрепить данную музыку в сознании слушателя и создание определенных пропорции между частями. Кроме того, композитор может принимать в расчет и особенность живого исполнения — внесение новых оттенков при

повторении или, во всяком случае, отсутствие абсолютной точности воспроизведения. Все сказанное приводит к выводу: исполнитель не должен необдуманно игнорировать авторские указания повторений, преследуя лишь цели сокращения.

Однако нельзя отрицать допустимость и даже оправданность опущения повторов в некоторых случаях.

Иногда композитор ставит знак повторения не столько по глубокому внутреннему побуждению, сколько по укоренившейся традиции («по инерции»). Это чувствуется в некоторых пьесах Шумана, Грига. Дело чуткого исполнителя — взвесить все «за» и против», прежде чем решиться на отказ от повторения.

Причина такого отказа может заключаться и в стремлении исполнителя приблизить произведение к восприятию современного слушателя, усилив его динамику, убыстрив темп развертывания событий; данная музыка могла казаться в момент ее создания современникам относительно сложной и потому допускающей или даже требующей повторений, тогда как дальнейшее развитие общественного музыкального восприятия делает такое закрепляющее и проясняющее повторение излишним. И в этом случае, конечно, исполнителю надлежит действовать с большой осмотрительностью, дабы не исказить дух произведения. Отказ от повторений, продиктованный подобными мотивами, может дать положительные художественные результаты лишь в том случае, когда интерпретатор, наделенный яркой индивидуальностью, создает новую, продуманную целостную трактовку произведения, внутренне соразмерную и гармонирующую со всем исполнительским стилем данного артиста.

Сказанное относится в большой мере не только к повторениям периодов, но и к более крупным частям. Не исключено, например, что повторение экспозиций в сонатах Шопена было скорее данью традициям, нежели органической необходимостью. В пользу такого предположения говорит чрезвычайная интенсивность поступательного развития в сонате *b*-moll, делающая вполне естественным переход от конца экспозиции «вперед» — к разработке, а не «назад» — снова к началу экспозиции (вспомним неповторяемую экспозицию «Аппассионаты»), и большие размеры экспозиции и сонате *h*-moll, придающие двукратному ее проведению некоторую громоздкость.

Иногда повторность всего периода единого строения дается в виде вариации, не меняющей существа структуры

<стр. 526>

(ср., например, такты 1—4 и 5—8 в ноктюрне ор. 9 № 2 Шопена)¹. Иногда повторяется с целью утверждения не весь период единого строения, а отдельно его вторая половина, которая большей частью неперiodична (см. побочную тему I части 6-й симфонии Чайковского, ср. такты 1—8 и 9—12, а также прелюдию Скрябина ор. 15 № 5).

Из сказанного следует, что при всем принципиальном различии двух типов периода им присущи и некоторые общие черты: тенденция к единству и замкнутости есть и в периоде повторного строения, тенденция к утверждающему (полному или частичному) воспроизведению имеется и в периоде единого строения.

Рассмотрим подробнее каждый из двух видов периода. Период повторного строения отличается, в общем, большой простотой и пользуется огромной распространенностью. Простота, ясность строения делают его чрезвычайно ценным для массовых жанров — танцев, маршей, песен. Однако и в других, самых разнообразных жанрах и формах гомофонной музыки роль этого периода очень велика: эта структура способствует четкости, рельефности, легкой запоминаемости музыкальной мысли, соразмерности ее частей и вместе с тем — динамичности (ибо полный совершенный каданс, как правило², дается только в самом конце).

Корни периода повторного строения уходят в музыкальное творчество многих народов³. Вместе с тем проникновение его в профессиональную музыку требовало формирования в этой области некоторых условий. Тема, как мысль достаточно протяженная, индивидуализированная на всем протяжении, а с другой стороны, прочно сплоченная в одно целое и обладающая завершенностью, исторически «кристаллизовалась» с большой постепенностью. В музыке XVII и значительной части XVIII века была велика роль

отдельных мотивов, далеко не всегда складывавшихся в монолитные темы (таково, например, многое в музыке Д. Скарлатти, раннего Гайдна); «мотивность» зачастую преобладала над «тематизмом». С другой стороны, музыка, тяготеющая к широте развития, часто давала перевес так называемым «общим формам движения» (секвенции, сравнительно менее индивидуализиро-

¹ Разумеется, период повторного строения столь же часто подвергается точному повторению, но здесь это повторение не вносит принципиально нового момента и поэтому не имеет столь существенного формообразующего значения.

² Исключения бывают, во-первых, в модулирующем периоде, где только срединный каданс может быть полным в главной тональности, и, во-вторых, в особом случае, когда имеется точное повторение одного и того же предложения (об этом см. дальше).

³ В некоторых научных работах этот тип периода даже именуется «типом песни».

<стр. 527>

ванные мелодические движения, пассажи) над характерными интонациями (таково многое в музыке И. С. Баха).

Новой гомофонной теме предстояло опереться на простые, по ясные и запоминающиеся мелодии народно-бытовых жанров, вплести высокую характерность, присущую мотивам еще не вполне откристаллизовавшимся тем, обогатиться широтой и динамикой развития, отличающими полифонические и родственные им жанры.

Таковы те предпосылки, которые были необходимы, чтоб создать крупное «ядро» классического периода, его повторяемую часть — предложение. Но для того, чтобы такое предложение легло в основу периода, требовалось еще одно условие — нужно было достигнуть высокой развитости гармонического мышления. Должна была сформироваться полная, внутренне законченная система функций; должна была стать ясной связь между кадансами, помогающая сплотить оба предложения в один период. Итак, более или менее видоизмененное повторение этого предложения при ясно выраженном взаимодействии каденционных гармоний на расстоянии — вот основа периода повторного строения. Мы видим, таким образом, что форма периода повторного строения, представляющаяся нам сейчас такой простой, естественной, само собой разумеющейся, могла возникнуть лишь на сравнительно высокой ступени развития музыкального исторического мышления.

Степень сходства предложений бывает очень различна. Уже упоминались периоды, где различие предложений сводится к одному-двум каденционным аккордам, а также периоды с мелодическим тождеством предложений при гармоническом их расхождении. Предельным является такой случай, когда предложения полностью тождественны, иначе говоря, вместо второго предложения еще раз проводится первое. Хотя обычный период повторного строения здесь и не образуется, но повторенное предложение с полным кадансом вполне заменяет период, исполняет его функцию; поэтому мы можем рассматривать его как особый вид периода повторного строения:



Такая замена возможна, во-первых, потому, что разница между периодом с минимальным изменением во втором предложении и точно

<стр. 528>

повторенным предложением очень невелика; во-вторых, потому, что такое предложение, как правило, гармонически очень устойчиво, и повторение усугубляет эту устойчивость; в-третьих, такое предложение, как правило, не состоит из двух сходных частей, а потому даже точное его повторение, привнося новый для него принцип периодичности, тем самым создает впечатление более высокой, более крупной формы («один восьмитакт», а не «два одинаковых четырехтакта»). Но особенно важно то, что такое повторенное предложение «ведет себя» так же, как период: служит темой, предшествует середине или эпизоду, варьируется и т. д. ¹

Виды и градации сходства предложений очень многочисленны. Основной принцип периода повторного строения можно определить как «движение от единства» (совпадение начал при расхождении

концов)². Его назначение — установить факт сходства частей, их повторности; коль скоро единство начал установлено, дальнейшее развитие получает известную свободу. Поэтому упомянутое «расхождение» может начаться довольно рано, а тем не менее общее впечатление повторности сохранится. Особенно часто опорой единства остаются первые половины обоих предложений («первые фразы»), тогда как вторые половины («вторые фразы») идут различными путями. В зависимости от степени тематического сходства или контраста фраз в н у т р и предложений и от степени различия м е ж д у предложениями в периоде складываются тематические соотношения, которые можно выразить формулами: AA_1+AA_2 (тема финала 9-й симфонии Бетховена, начальный период 1-й картины «Пиковой дамы»), $AB+AB_1$ или $AB+A_1B_1$ (см. пример 547, песню Шопена «Желание», «Причудливые образы» Шумана), $AB+AC$ или $AB+A_1C$ (Моцарт. Симфония g-moll, побочная тема; Чайковский. Тема Вариаций рококо; Гершвин. Колыбельная из «Порги и Бесс»):



¹ К заменяющим период построениям мы обратимся на более широкой основе (стр. 542).

² Противоположный принцип — «приведение к единству» в периоде применяется редко (см. темы «Песни без слов» Мендельсона E-dur № 9, арии Джильды). Этот принцип зато широко применяется в более крупных формах, начиная от репризной двухчастной и кончая рондо, а так же сложносмешанными формами, имеющими рефрен.

<стр. 529>

В некоторых случаях сходство сохраняется лишь в самом начале предложений. Это «сходство инициативы» должно быть, однако, интонационно выпуклым, иначе принадлежность периода к данному типу окажется сомнительной:



Предложения могут различаться в высотно-гармоническом отношении и с первого же момента, без того чтобы впечатлению сходства был нанесен хотя бы малый ущерб. Таковы знакомые нам периоды типа «вопрос—ответ», связанные с перемещением материала, таковы

периоды, основанные на транспонировке первого предложения.

Наконец, буквального сходства может не оказаться нигде, в то время как приблизительное, обобщенное сходство ощущается на всем протяжении (в примере 558 ритм обоих предложений одинаков, есть и частичное высотное сходство — такты 2—3 или обращение — такты 1—2) :

558 Шостакович., Песня о встречном (.)

Не спи, вставай, кудрява-я, в щеках звеня, стра-на вста-ет со сла-во-ю на встре-чу дня.

Большое значение для цельности периода повторного строения и для его динамики имеет мелодическое развитие. Оно сплошь да рядом «преодолевают» повторность и связан-

<стр. 530>

ную с ней расчлененность периода. Речь идет как о завоевании общей для всего периода кульминации во втором предложении, так и в более широком смысле — о появлении новых, обогащающих период мелодических элементов:

559 Шопен. Полонез, ор. 40 № 2 (последняя фраза первого периода)

[Allegro maestoso]

f *dim.*

(ср. с начальными фразами. См. также первую тему III части «Шехеразады» и примеры 543, 556, 557).

Второе предложение часто бывает более законченным по структуре, чем первое. Так, например, нередко случаи, где паре периодичностей первого предложения отвечает суммирование во втором предложении:

Лист. 1-я баллада

Andantino

560

dolce

а а₁ б б₁

1т. 1т. 2т.

Григ. Элегия, ор. 35

561

1 т. 1 т. 2 т.

(см. также мазурки Шопена ор. 6 № 2, такты 17—24, ор. 67 № 4, такты 17—32, первый период трио в «Марше Черномора», а также пример 577). В других случаях «перемене в четвертый раз» отвечает во втором предложении отчетливое суммирование:

Бетховен. 16-я соната, 1 ч.

[Allegro vivace]

562

1 т. 1 т. 2 т.

Мейербер., „Роберт-дьявол“, „Адский вальс“

563 Allegro vivace

1 т. 1 т. 2 т.

Еврейская народная песня

564

1 т. 1 т. 2 т.

Мы видим, какими богатыми возможностями располагает период повторного строения. Этот вид периода до последнего времени рассматривался (а иногда и рассматривается сейчас) как единственный, заслуживающий названия периода. Другие разновидности периодов, не состоящие из сходных предложений, получали иные названия; но фактически признавалась их равноценность периоду — способность выполнять аналогичную функцию законченного изложения музыкальной мысли.

То, что было сказано на стр. 526 об исторических предпосылках возникновения периодов

(постепенность перехода от «мотивности» и «общих форм» к цельной, характерной и протяженной теме), относится и к периоду единого строения. В частности, группа мотивов, завершенная кадансом, представляет собой старинный прототип такого периода:

Allegro Скарлатти. 39-я соната

565 периодичность перио -

личность каданс периодичность

трое -

кратное заключение

<стр. 533>

Дж. Платти (первая половина XVIII века). Клавирная соната

566 начальное ядро первая группа мотивов

каданс вторая группа

мотивы каданс

Перголези., „Служанка - госпожа“.

567

начальное ядро отчленение

sempre in contrasti contesi stà contesi stà

e qua, e là e sù, e giù e sì, e no

<стр. 534>

секвенцирование мотива

e qua, e là e sù, e giù e sì, e no

orque sto ba sti, ba sti, ba - sti!

замыкание - половинный каданс

С другой стороны, широко применялась такая форма, когда вначале имелось небольшое и не претендующее на завершенность тематическое ядро, за которым следовало более или менее длительное развертывание, т. е. гармонически неустойчивое (обычно секвентно-модулирующее) и тематически разработочное изложение, приводящее к заключению в новой тональности. Такую форму, частую в первых частях танцев баховских сюит, называют «период типа развертывания» (см. аллеманды из 3-й и 6-й французских сюит, куранту из 2-й французской сюиты).

Наряду с танцами (аллемандами, курантами, жигами) у такие периоды часто применялись в прелюдиях и инвенциях. Тематическое ядро во многих случаях имело вид развернутого каданса Т—S—D—Т (прелюдии d-moll, es-moll из I тома «Х. Т. К.»), иногда представляло вопросо-ответный диалог (двухголосная инвенция C-dur), проводилось имитационно (инвенция d-moll), с вертикальными перестановками (инвенция E-dur). Развертывание отличается постепенностью и, большей частью, непрерывностью; в секвенцировании преобладает нисхождение, что придает ему оттенок ответственности по отношению к ядру: ядро отличается большей активностью или, по крайней мере, определенностью и оформленностью, тогда как нисходящая секвенция представляет более инертный тип движения. Очень обычно дробление в качестве приема развития, иногда даже повторное (двойное). В развертывании возможны две стадии с различными модуляциями в каждой из них (см. куранту и жигу из 2-й французской сюиты, а также

<стр. 535>

прелюдию fis-moll из II тома «Х. Т. К.»). После заключения с полным кадансом в побочной тональности возможно дополнение, укрепляющее этот каданс.

В танцевальных произведениях период повторяется и совершенно ясно отделяется от второй части произведения. В прелюдиях же и инвенциях повторения, как правило, нет, и переход ко второй части — плавный, менее заметный. В этом сказывается полифонический склад данных жанров. Вообще же период типа развертывания образовался под сильным влиянием полифонии, ее мелодики и принципов развития. Соотношению частей периода близко соотношение индивидуализированного ядра и более обобщенного движения в теме фуги; более того, мелодия в периоде с развертыванием иногда представляет как бы перевод полифонической структуры в одноголосие: части этого периода относятся друг к другу примерно так, как проведение темы в фуге (вместе с ответом) к первой связующей интермедии или как вся экспозиция фуги к последующей интермедии. В главе, посвященной сонатной форме, будет показано, что этот период был одним из предшественников сонатной экспозиции.

И кадансово замкнутая мотивная группа и период типа развертывания существовали еще до того, как вполне оформился развитый период повторного строения. Но в эпоху, когда гомофонный склад расцвел и достиг полной зрелости, период единого (неповторного) строения развился на новой основе. Он вобрал в себя те свойства, какими обладал период повторного строения — мелодически выпуклый тематизм, взаимодействие гармоний (особенно каденционных) на расстоянии, — и обогатился сверх того высокой

цельностью развития, в частности — масштабного (отсюда и термин — период единого строения). Этот новый период единого строения становится характерным как для непрерывно развивающихся лирических тем, так, в особенности, и для динамичных сонатно-симфонических тем¹.

Как уже сказано, важной основой единства в периоде неповторного строения являются масштабно-тематические

¹ На примере периода единого строения мы снова видим, как явления, внешне сходные по некоторым своим чертам, могут возникать в р а з л и ч н ы е исторические эпохи и обусловлены разными причинами. Приходится встречаться с известным сходством явлений, еще не достигших зрелости и, наоборот, уже оставляющих позади себя один из зрелых периодов; таково, например, как мы увидим в будущем, соотношение «доклассически» свободных форм XVII—XVIII веков типа фантазий, токкат и т. д., еще не имеющих в своем арсенале таких высокоразвитых форм, как сонатная, сложная трехчастная, и новых свободных форм XIX века, уже полностью использующих весь арсенал классических форм, сочетающих друг с другом и трансформирующих эти формы.

<стр. 536>

закономерности. Нужно подчеркнуть, что каждая масштабно-развитая структура здесь охватывает весь период, а не одно предложение, как это происходит в периоде повторного строения.

Период неповторного строения может быть объединен любой известной нам структурой. Таковы, например, пара периодичностей (пример 568), перемена в четвертой четверти (пример 569), суммирование (примеры 557, 570, 579), косвенное суммирование (с неслитной объединяющей частью, примеры 530, 532), дробление (примеры 529, 531), дробление с замыканием (примеры 533, 552, см. также Adagio из сонаты op. 13 c-moll Бетховена и побочную тему 6-й симфонии Чайковского):



<стр. 537>

Гайдн. Adagio из симфонии №88



В периоде неповторного строения может возникать репризный элемент, если имеется отход от основного тематического зерна, а за ним —возврат к этому зерну. Это возможно, например, в замыкающем построении после дробления (побочная тема 6-й симфонии Чайковского), или после изменения в третьей четверти (прелюдия Скребинина

ор. 16 № 4 fis-moll), или в виде симметрии крайних и средних построений (первый период пьесы Шумана «Отчего?», где последний — четвертый четырехтакт есть реприза первого, в то время как два средних четырехтакта приближаются к типу неустойчивой середины). Репризное строение, конечно, придает периоду большую законченность. Здесь ярко проявляется общая закономерность периода: способность вмещать начальный импульс, дальнейшее развитие и, наконец, завершение.

Если период единого строения делится на предложения, то, как вытекает из его определения, эти предложения несходны. Степень этого несходства может быть значительной, порою достигая контраста. Если же такой контраст возникает между предложениями модулирующего периода, то образуется большее или меньшее приближение к сонатной экспозиции: первое предложение можно понять как прототип главной партии, второе предложение — если оно целиком жучит в новой тональности — как подобие побочной партии. Таков, например, начальный период менуэта из сонаты A-dur Моцарта (10+8); подобную трактовку периода в новое время

<стр. 538>

мы встретим у Грига в пьесе «Весной» ор. 43 (первое предложение — 8 тактов, модулирующее начало второго предложения в роли «связующий партии» и продолжение, как «побочна» партия»). Сходная ситуация может возникнуть и в модулирующем периоде повторного строения, если во втором предложении постепенно накапливаются новые, более или менее контрастирующие элементы или же если по окончании периода появляется дополнение с новым материалом, закрепляющее новую тональность. Таковы начальные периоды менуэта из «Кайзер-квартета» Гайдна ор. 76 № 3, «Песни без-слов» № 39 Мендельсона. Аналогичные явления в периодах, промежуточных между повторным и неповторным типами, — в 28-й сонате Бетховена (побочная партия — с 17-го такта, «заключительная» — с 26-го такта), в песне Грига «С примулой»¹.

Возвращаясь к периоду единого строения, отметим еще один его вид.

Отсутствие повторности, как основы периода, выражается, в частности, и в том, что все отдельные построения, на которые период членится, могут быть несходны между собой, более или менее контрастны. Такие периоды, тематическую схему коих можно представить как a+b+c+d, или близкие им встречаются иногда у Моцарта и Бетховена, мелодическая щедрость которых проявляется и в таком постоянном мелодико-тематическом обновлении². Характерно, что в при-

¹ Интересно сравнить разные пути, которыми период сближается с сонатной экспозицией. В периоде типа развертывания контраст мало ощутим, выделить «побочную партию» затруднительно; зато уровень развития внутри периода достаточно высок. В только что описанном периоде, на оборот, непрерывность развития не так велика, но зато возрастает конструктивная ясность и тематическая определенность контрастирующих: частей. В этом несходстве сказалось различие полифонического и гомофонного методов письма.

Существуют и случаи промежуточные: в финале 6-й сонаты Бетховен полифоничность

фактуры постепенно уступает место фактуре гомофонной; (как иногда бывает и в баховских периодах развертывания), но степень гомофонности здесь гораздо большая, и возникает известная контрастность.

² Описанный случай встречается отнюдь не часто. Структура, основанная на контрасте всех построений, изредка встречается и внутри предложения (в периоде повторного строения, см. пример 571).

Как мы уже видели, в примерах 568—570, повторность обычна в периодах единого строения, но только как периодичная часть общей неперiodичной структуры. Поэтому важно подчеркнуть, что разграничение обоих типов периода основано не на большем или меньшем количестве сходных элементов, а на том, лежит ли сходство в основе структуры. В периоде единого строения AAAB сходных элементов больше, чем в таком периоде повторного строения, где сходство есть лишь в началах предложений. Отсюда следует также, что разграничение типов периода основано на крупном, а не на мелком членении (наличие или отсутствие сходных предложений, а не сходных наименьших частей периода — мотивов или фраз).

<стр. 539>

мере 571 (а также в теме Adagio из Патетической сонаты Бетховена) ясно выражена структура дробления с замыканием; она принимает на себя обязанность главного объединяющего фактора, особенно важного в условиях тематической разнородности:

Моцарт. Соната для скрипки и ф-п B-dur, III ч.
[Allegretto]

Моцарт. Фантазия d-moll

Особого рода периоды единого строения находим мы в русской народной песне, прежде всего — лирической («протяжной» или «голосовой»). Свободные от проявлений регулярной, четкой метрики, эти песни свободны и от норм квадратности. Не характерны для них и строгие масштабно-тематические структуры; лишь пара периодичностей и изредка более

<стр. 540>

сложные группы периодичностей могут там встретиться¹. Если в периодах профессиональной музыки соотношения тематических элементов представляют собой повторение (простое или видоизмененное), либо

контраст, то в лирической народной песне преобладает прием развития из первоначального мелодического зерна, свободное распевание исходных, основных интонаций, что дает впечатление продолжающегося дальнейшего течения мелодии. Этот прием принято называть свободной вариантноcтью. Таким образом, для русской протяжной крестьянской песни характерны периоды единого строения, мало метризованные, неквадратно сложенные и свободно-вариантные по тематизму.

Описав два основных тематических типа периода, мы должны иметь в виду, что они вовсе не отделены друг от друга какой-либо непреходимой гранью. Музыкальные формы отличаются исключительной гибкостью, пластичностью, и мы не раз будем убеждаться в том, что существование каких-либо родственных форм, неких А и В, означает и существование переходных, промежуточных форм, лежащих между этими А и В². Именно так обстоит дело и в отношении типов периода. Есть немало случаев, где сочетаются признаки периода повторного и неповторного строения. Так, в некоторых образцах сходство, слегка намеченное в начале (иногда возвращающееся в самом конце как «рифменное») и притом неполное, тотчас отступает под напором новых элементов второго предложения:



(см. пример 546 и *Largo appassionato* из сонаты op. 2 № 2 A-dur Бетховена).

¹ Но встречаются более гибкие, менее «жесткие» закономерности, например, такие, где сочетаются элементы периодичности и восходящих рядов (см. «Степь моздокская», в сборнике Т. Филиппова: 4, 5, 7, 7).

² Наличие таких промежуточных типов само по себе еще не говорит о несовершенстве классификации. Оно, как сказано, вытекает из самой природы музыкальных форм. Энгельс, критикуя абсолютные противоположности и резкие, непреходимые пограничные линии в старых научных классификациях, указывает, что различия между отдельными типами относительны и признание этого составляет центральный пункт диалектического понимания природы. См.: Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. Предисловие ко второму изданию. Гос. издат. полит., литерат., М., 1951, стр. 12—14.

<стр. 541>

В других образцах сходство выражено больше, однако оба предложения составляют одно структурное целое (например, первое предложение расчленено на две части, тогда как второе, будучи более слитным, играет суммирующую роль (см. пример 530, а также *Adagio* сонаты op. 2 № 1 f-moll Бетховена и репризу «Valse noble» из «Карнавала» Шумана).

Грань между двумя типами периода становится условной, если период единого строения повторяется с незначительными изменениями (например, со связкой между периодом и его повторением). Он может быть принят тогда за одно предложение, а оба проведения, вместе взятые, — за период повторного строения. Это тем более возможно, что даже точное повторение не периодического построения, как мы уже знаем, приближается к более высокой форме. Будем ли мы в таких случаях называть периодом одно проведение или же оба — большого практического значения не имеет. Важнее установить, что гармоническая и структурная завершенность отдельного проведения говорит о чертах периода единого строения, тогда как закрепляющее воспроизведение сближает все целое с периодом повторного строения (см. мазурку op. 7 № 1 Шопена, 24 такта).

Рассматривая оба типа периода, мы уже уделяли внимание процессам развития, которые вносят определенную активность или напряженность в течение музыкальной мысли. Резюмируем важнейшие виды развития, которые могут проявиться либо в одном из двух типов, либо в том и другом.

1. Единая линия гармонического развития, дающая замыкание не ранее конца периода. Напомним про перемещение первого предложения с гармонической его переработкой (в частности — вопросы-ответные типы). Сюда относятся, далее, периоды, где устойчивый (или относительно устойчивый) момент максимально отодвигается к концу. Мы встречаем их еще у Баха; в главе IV шла речь о сарабандах, где накопление неустойчивости отвечает внутренней эмоциональной напряженности, иногда даже скрытому драматизму. Позднее такое гармоническое нагнетание и отодвигание разрешения проникают в некоторые темы Шумана и Шопена. Встречаются периоды, основанные на противопоставлении взаимно неродственных неустойчивых

тональностей, после чего лишь появляется главная, устойчивая тональность и ее тоника (рассмотренное в главе IV ладотональное сопоставление с результатом. Как показывают примеры, такие периоды характерны для частей продолжающего, а не начального характера).

2. Родственно предыдущему отнесение центра тяжести во вторую половину или к концу периода. Это достигается прежде всего соответствующим расположением кульминации — мелодической или гармонической. Помимо собственно вер-

<стр. 542>

шин такую роль играют тональные отклонения в третьей четверти (иначе говоря—в зоне золотого сечения) периода. Прекрасный пример, где совмещаются мелодические и гармонические средства развития,— тема «32 вариаций» Бетховена.

К данной области относятся также многие случаи масштабно-тематического развития, которые в динамическом смысле носят активно-восходящий характер.

3. Помимо мелодического, гармонического, структурного развития, существует фактурное развитие во втором предложении. По сравнению с первым предложением фактура оказывается более развитой, плотной, звучание становится более мощным, напряженным. При этом первое предложение обычно предвещает изменения, вводимые во втором, так как накапливает динамику, ищущую своего выражения «вовне». Так, в побочной партии сонаты Шопена b-moll первое предложение содержит две остронеустойчивые вопросительные фразы, за ними следует дробление в третьей четверти с мелодической и гармонической активизацией, замыкание же — четвертая четверть — своим небольшим спадом не компенсирует нарастания первых трех четвертей; это делает особенно оправданным возврат не простой, а усиленный, что и происходит с самого же начала второго предложения. В теме главной партии 4-й симфонии Чайковского нагнетательную экспрессию создают дробность мотивов, частота задержаний, секвентность; мелодия первого предложения представляет обращенную волну, т. е. неустойчивую форму рисунка, и приводит к гармонически неустойчивой кульминации в конце; все это прямо требует дальнейшей динамизации, которая тотчас сказывается в фактуре второго предложения и в связанной с ней громкости звучания.

Особо важный процесс развития, связанный с изменением общей протяженности (обычно — с разрастанием) и с преодолением заданных первым предложением квадратных рамок, мы специально рассмотрим в § 6.

Построения, выполняющие функцию периода. Нам уже приходилось встречаться со случаями, когда на месте ожидаемого периода находится построение, не вполне отвечающее его признакам (например, кончающееся половинным кадансом или даже, как это бывает в незавершенных периодах, совсем не имеющее каданса).

Отчего и при каких условиях это возможно? Основное назначение периода заключается, как мы уже знаем, в изложении относительно завершенной мысли; в более тесном смысле это есть изложение гомофонной темы. Но такая функция периода может быть «передовверена» при некоторых условиях и построениям менее завершенным или же менее развитым, чем период. Выступать в роли периода способны отдель-

<стр. 543>

ные построения, сложенные наподобие предложений, построения, лишенные полного каданса или, наоборот, дважды дающие одинаковый полный каданс.

Так, первые части простых трехчастных форм иногда не имеют деления на предложения и в то же время кончаются половинным кадансом; такое построение может быть принято целиком за одно предложение. Но функцию периода оно все же выполняет — за ним следует середина и реприза с полным кадансом (можно сказать, что первая часть вместе с репризой представляют два предложения периода повторного строения, между которыми находится середина). Таковы, например, первые 7 тактов финала 3-й симфонии Чайковского, первый восьмитакт прелюдии для левой руки op. 9 Скрябина.

В других случаях, напротив, функцию периода выполняет дважды проведенное без изменений небольшое, вполне устойчивое построение типа предложения с полным совершенным кадансом; таковы некоторые миниатюрные темы-рефрены в рондо французских клавесинистов (например, «Любимая», «Пассакалья» Куперена) или темы народно-песенного происхождения (первый восьмитакт «Персидского хора» Глинки).

Если в первом случае одно предложение играло роль периода единого строения, то во втором случае два одинаковых предложения играют роль периода повторного строения. Возможен и до некоторой степени противоположный случай, когда часть, имеющая все черты обычного периода, все же не приобретает значения периода, а в этой роли выступает более крупная часть; такой случай мы вскоре рассмотрим («сложный период»).

Теперь мы можем сделать вывод: замена периода родственным, но не тождественным ему типом

построения возможна при двух условиях — внутреннем и внешнем.

Первое условие—данное построение носит экспозиционный характер, излагает тему, а не разрабатывает ранее изложенную тему, не служит связкой; выполнение функции периода не свойственно построениям, сочетающим гармоническую неустойчивость со структурной незамкнутостью (например, модулирующим секвенциям из нескольких дробных звеньев).

Второе условие—заданным построением следует такая часть произведения, которой надлежит появляться после темы. Это может быть — в зависимости от общего типа формы— как неустойчивая, так и устойчивая часть; середина в трехчастной форме, куплет в рондо, вариация после краткой темы.

Таким образом, критерии для построений, выполняющих функции периода, сходны с теми, какие (см. стр. 501—504) устанавливают границы периода. Само собой разумеется, что

<стр. 544>

речь о построениях, выполняющих функции периода, может идти лишь по отношению к тем стилям, для которых периоды типичны.

В заключение мы ознакомимся с типом периода, где имеет место масштабный рост, основанный на видоизмененном повторении целого периода. Для создания более крупной формы необходимо такое значительное изменение, которое способствует объединению двух проведений периода в одно целое. Наиболее обычное и бесспорное изменение этого рода— возникновение новой заключительной каденции при повторении; новая каденция вступает в такое же взаимодействие с прежней, какое существует внутри обычного периода повторного строения. Таким образом два простых сходных периода с различными каденциями сливаются в один высший период, который получает название сложного. Простые периоды становятся сложными предложениями этого периода:



(см. также первые 20 тактов Фантазии f-moll Шопена).

В примерах, которые были только что приведены, простые периоды обладали повторностью строения. Именно этот случай является основным для сложного периода: возможность его трактовки как простого периода исключена. В таком периоде один и тот же принцип строения выявляется дважды в меньшем и большем масштабе; можно сказать, что возникает период дважды повторного строения. Его схема в простейшем случае такова:

А	А ₁	А	А ₂
простой период		второе его проведение	
(1-е сложное предложение)		(2-е сложное предложение)	

<стр. 545>

Нечетные части (оба А, т. е. начальные предложения простых периодов) очень часто оказываются совершенно тождественны — так же, как аналогичные построения в простом периоде повторного строения (см. стр. 528).

Мы показали сложный период в процессе его создания как сложение законченных частей — простых периодов — в большее целое. Но результат этого процесса — сложный период — нужно рассмотреть и с противоположной точки зрения, более широкой: период, членившийся на предложения, которые сами по себе представляют периоды или, по крайней мере, подобны периодам. Это значит, что в пределах сложного периода уже нет необходимости давать полное завершение первому простому периоду. Более того, при неполной его завершенности потребность во втором проведении явно возрастает, равным образом выигрывает и сплоченность сложного периода. И на практике часто встречается нарочитое снижение законченности А₁, что образует естественный серединный каданс сложного периода:

Шопен. Мазурка, оп. 41, №3
(Серединный каданс сложного периода)

575 [Animato]

Шопен. Мазурка, оп. 17, №4
(Серединный каданс сложного периода)

576 [Lento, mo non troppo]

(см. также этюд оп. 10 № 2 Шопена).

При неустойчивости серединного каданса (например, при половинной каденции) первое сложное предложение не образует законченного периода, и весь сложный период можно представить себе как период из четырех (простых) предложений с тождеством нечетных предложений и некоторым (иногда значительным) различием четных (см. этюд оп. 10

<стр. 546>

№ 9 Шопена, 16 тактов; последнюю, третью тему побочной группы в 5-й симфонии Чайковского, а также 64-тактный начальный период концертного вальса Глазунова D-dur оп. 47). Как и в простом периоде, но гораздо реже существует и вопросо-ответный вид сложного периода (по типу T—D, D—T); ему присущи особая симметрия и законченность:

Россини., „Севильский цирюльник“, II действие, квинтет .
Moderato

577 Доб-рой но - чи вам, ся - ньюр мой, доб - рой

но-чи, доб-рой но-чи! Доб-рой но . чи вам, си .

- нъор мой от-прав-ляй - тесь по - ско-рей! Доб-рой

но - чи вам, си - нъор мой, доб - рой

<стр. 547>

но-чи, доб-рой но-чи! Доб-рой но . чи вам, си .

- нъор мой, от-прав-ляй - тесь по - ско-рей!

Противоположен обычному типу такой, где второе проведение основано на транспозиции первого, однако приводит к аналогичному кадансу (см. этюд Шопена a-moll op. 25 № 11, обратить внимание на большие масштабы периода — 36 тактов сложного размера). Существует, однако, и сложный период, где транспозиция дана без возврата в основную тональность (см. концерт Es-dur Листа, II часть, последняя тема C-dur — E-dur, звучащая на фоне трелей в партии пианиста).

Заменяя собою буквальное повторение, сложный период дает простор для вариационных изменений. В нем вполне возможно фактурное варьирование (см. сонату Моцарта D-dur № 17, 16 тактов, и этюд Шопена As-dur op. 10 № 10); особенно же уместно применение сложного периода для ансамблевых сопоставлений. В камерных произведениях и концертах повторение периода поочередно у двух участников ансамбля обычно. Замена такого «ансамблевого повторения» сложным периодом придает чередованию партий большую органичность и цельность (см. I часть Adagio из 2-го концерта Рахманинова).

Описанный тип сложного периода начинает встречаться у Моцарта, главным образом, как

ансамблевый:



<стр. 548>



Но широкое развитие он получает позже, в XIX веке.

Неоднократно применял сложный период Шопен в своих этюдах, как форму первой их части (см., помимо уже упомянутых, op. 10 № 5 Ges-dur), наряду с варьированными повторениями периода (как op. 10 № 7 C-dur, op. 25 № 3 F-dur). Повторение периода в виртуозном этюде естественно в связи с потребностью многократного проведения избранной для данного этюда фактурно-технической фигуры; вместе с тем сложный период придает такому повторению простого периода большую непрерывность и единство.

Трактовка сложного периода может быть более широкой, если учесть, что периоды единого строения также способны соединяться в одно целое¹. Этому в первую очередь способствует новый гармонический поворот — модуляция во втором проведении; иначе говоря, образуется связь кадансов, подобная обычной:



¹ Отметим особенно оригинальный случай, где первый простой период повторного строения сочетается со вторым, гораздо более динамичным периодом единого строения; это образует своего рода суммирование, благодаря которому цельность сложного периода сильно выигрывает (реприза «Valse noble» из «Карнавала» Шумана).

<стр. 549>



(см. Adagio 16-й сонаты Бетховена, 16 тактов, и похоронный марш из 3-й симфонии, 16 тактов).

Можно говорить о сложном периоде и в противоположном случае: соединяются периоды повторного строения, где нет гармонического различия каденций, но зато имеется новая мелодическая концовка или существенно новый момент внутреннего развития, например расширение:



(см. тему побочной партии в финале фортепианного квартета Es-dur Моцарта).

В двух последних случаях не полностью присутствуют признаки сложного периода: расчлененность простого периода на сходные предложения (что говорит в пользу его самостоятельности) и различие кадансов (что говорит о способности простых периодов к соединению). В каждом из случаев налицо лишь один из этих признаков; поэтому сложность периода не столь безусловна. Отсюда следует, что в первом случае требуется высокая законченность первого простого периода (полный совершенный каданс,

<стр. 550>

значительная широта внутреннего развития), это и имеется в примере 579. Во втором случае должно быть существенным мелодическое изменение; оно, например, может содержать общую кульминацию, прочно объединяющую оба простых периода (что имеется в примере 580) ¹.

Значение сложного периода — какова бы ни была его разновидность — заключается в том, что создается форма, коренящаяся в простом принципе повторности, но вместе с тем единая, крупная, позволяющая дать широкое изложение музыкальной мысли. Напоминая повторенный период, форма сложного периода, однако, возвышается над ним, заключая в себе более интенсивное и более цельное развитие.

Подчеркнем, что все виды сложного периода основаны на обновленном повторении простого периода; они не основаны на дальнейшем развитии мысли, включающем момент неустойчиво-разработочный, или же на более или менее контрастном сопоставлении начального периода с другим периодом. В этом заключается отличие сложного периода от иной формы — двухчастной.

§ 5. Части периода

Мы уже пользовались известными учащемуся сведениями о построениях меньших, чем период.

Дополним и систематизируем эти сведения.

Период не может представлять собою неделимое целое, совершенно лишенное цезур². Это противоречило бы роли периода как формы, в которой изложена музыкальная мысль. Каждый период так или иначе расчленяется на части, но характер членения — крупного или мелкого, равномерного или неравномерного, количество стадий членения — все это бывает различным. Мы рассмотрим сначала тот тип членения, который считается основной нормой для классического периода, а затем перейдем к иным типам.

Этот тип членения содержит т р и с т а д и и : предложение, фраза, мотив. По мере уменьшения масштабов, т. е. дробле-

¹ Отметим еще один случай, где есть лишь приближение к типу сложного периода. Иногда чертами простого периода наделяется не половина, а четверть крупного периода, иначе говоря — первая половина предложения, носящая экспозиционный характер (см., например, Интермеццо Брамса op. 117 Es-dur). Но по большей части она не удовлетворяет требованиям периода и является только развитым изложением тематического ядра (например, в вопросо-ответной форме, см. первые 8 тактов темы главной партии в сонате b-moll Шопена). Напомним сказанное на стр. 508 о возможных ошибках при анализах крупных периодов.

² Поэтому мы считаем неправильным применяемый иногда термин «слитный период» (им обозначают период неповторного строения).

<стр. 551>

ния формы, все отчетливее выступает метрико-синтаксическая сторона формы — ее связь с пульсацией, с тактом, как своего рода «мерилом». Наоборот, по мере возрастания масштабов, т. е. перехода к более протяженным единицам формы, становится более ясным тематико-смысловое значение данной части.

Предложениями называют сравнительно крупные и снабженные явно выраженными кадансами части, на которые непосредственно членится период¹. Предложение есть хотя и незавершенный (в отличие от периода), но уже определившийся крупный этап в развертывании мысли. В пределах предложения большей частью изложен тематический м а т е р и а л периода или, по крайней мере, основная его часть. В рамках предложения уже заметна определенная линия развития — мелодическая, или гармоническая, или синтаксическая. Таким образом, предложение есть часть периода, достигающая известной цельности, даже частичной законченности. Эти свойства предложения подчеркнуты «передышкой» в развитии; они делают возможным перерыв, выраженный достаточно глубокой цезурой².

Деление периода на предложения носит безусловный характер лишь в периоде повторного строения. Его сходные, повторяемые части и являются предложениями. Период же неповторного строения либо делится на несходные предложения (а такое членение, вообще говоря, менее очевидно), либо совсем не содержит предложений (именно в этом случае особенно оправдано другое его название — «период единого строения») и в этом случае, минуя предложения, членится на более мелкие части (как, например, в темах Allegretto из сонаты op. 10 № 2, «32 вариациях» Бетховена, ноктюрне op. 9 № 2 Шопена).

Второе предложение очень часто превосходит первое по интенсивности развития (более высокая tessitura мелодии, общая кульминация периода, отклонения, расширения и т. д.).

Нужно подчеркнуть, что предложение является только частью периода, а не самостоятельной формой; где нет

1 Иногда определяют предложения как н а и б о л ь ш и е части, на которые делится период. Это определение всегда правильно для периода повторного строения, но не всегда верно для периода единого строения, который может, не делясь на предложения, члениться непосредственно на фразы или мотивы. Таким образом, предложения действительно являются наибольшими частями периода, однако не все наибольшие части суть предложения.

2 Это и дает основание говорить о с е р е д и н н о м к а д а н с е , завершающем предложение.

<стр. 552>

периода, там, как правило, нет и предложений¹. Поэтому нельзя называть предложениями небольшие и неустойчивые построения разработочного, связующего или вступительного характера.

Перейдем теперь, временно минуя промежуточную стадию — фразу, к наименьшей части периода — мотиву.

Мотив есть наименьшая часть музыкальной мысли, имеющая значение смысловой (выразительной) и конструктивной (строительной) единицы. Остановимся на каждой из этих двух сторон мотива. Мотив играет роль тематического зерна, либо единственного в периоде, либо одного из двух, реже — нескольких контрастных.

Слово «мотив» происходит от латинских *move* — двигать, *motus* — движение и французского *motif* (побудительная причина); он, таким образом, означает д в и ж у щ е е н а ч а л о т е м ы и, в более

широком смысле, музыкального произведения. Действительно, мотив, будучи наименьшей тематической значимой частью мысли, как бы дает толчок тематическому развитию, служит для него импульсом. Он уже создает, в эмбрионе, представление о характере музыки; в этом смысле он есть «душа музыкальной мысли».

Для того, чтобы мотив мог с успехом выполнять столь важную роль, композитор наделяет его большей или меньшей тематической характерностью. Она может быть по преимуществу мелодической (главная тема нокturna Des-dur Шопена), ритмической (основной мотив 5-й симфонии Бетховена, мелодически сильно изменяемый, но сохраняющий на значительном протяжении свой характерный ритмический облик, также — основной мотив главной партии в сонате b-moll Шопена), гармонической (мотив подводного царства в опере «Садко», [99]):

¹ Исключение можно видеть лишь в том случае, где предложение есть единственная реальная часть как бы задуманного, но не осуществленного периода. Это возможно в сонатных главных партиях: лаконично, в рамках предложения изложив тему главной партии, композитор для большего единства опускает второе предложение, заменяя его связующей партией (так поступили Бетховен и Скрябин в своих первых f-moll'ных сонатах). О другом случае, где предложение существует не вне периода, а в роли периода, было сказано на стр. 543.

В старых руководствах к периоду безусловно относили лишь тип повторного строения, а также те случаи неповторного строения, где сохранялось деление на тематически родственные предложения. Все другие случаи рассматривались не как периоды, а как самостоятельные, законченные предложения (например, первые восьмитакты сонаты op. 31 № 3 и Andante 5-й симфонии Бетховена). Признавалось, что такое предложение может «при случае» заменять период.

<стр. 553>



По наиболее содержательные, эмоционально насыщенные и мелодически развитые мотивы обнаруживают характерность разностороннюю, комплексную. Таков, например, основной мотив главной партии «Аппassionаты» (первые 2 такта сонаты). Экспрессия мотива ощущается как сдержанное, но напряженное стремление к действию и одновременно к прорыву из пелены мрака. В создании же этой экспрессии важны и поступательная мелодика, и острая, нервная ритмика, и фанфарная гармония, и таинственно-приглушенный тембр.

Конструктивная сторона сказывается в том, что из повторения, развития и сопоставления мотивов складываются более крупные формы.

Как уже указывалось, мельчайшие музыкальные формы гомофонии тесно связаны с самым элементарным явлением повторности — метром. Метр образует опорные точки, вокруг которых «кристаллизуются» малые конструктивно-тематические образования. Поэтому конструктивная сторона мотива есть прежде всего метрическая сторона. Отсюда возникает старое определение мотива — «группа звуков, объединенных вокруг сильной доли» (или «объединенных одним акцентом»).

Из сказанного ясно, что в этом определении имеется рациональное зерно¹. Недостаток его заключается в односторонности, в игнорировании выразительно-смысловой, тематической роли мотива. Кроме того, оно ограничивает масштабную сторону мотива однотактной величиной, тогда как мотивы могут быть и меньше и больше такта. Это зависит, прежде всего, от общей величины периода, от размаха всей мысли в целом: естественно, что крупные мотивы встретятся скорее в большом периоде, чем в малом (и наоборот).

¹ Подчеркнем в связи с этим, что во всякой метрически отчетливой музыке счет величины построения ведется не по абсолютной протяженности, а по количеству сильных долей, охваченных данным построением (возможны небольшие расхождения между абсолютной длительностью и числом сильных долей).

<стр. 554>

Приведем примеры таких коротких и длинных мотивов: а — см. пример 524, б — см. примеры 582, 583:



В примере а период насчитывал всего 4 такта, тогда как в примере б — 64 и даже 76 тактов (прелюдия Лядова).

Значение мотива как тематической единицы, тематического зерна связано с широкими возможностями развития мотива как внутри периода, так и в более широких пределах. Развитие мотива (и вообще — всякое тематическое развитие) имеет два основных вида, соприкасающихся и иногда переходящих друг в друга: варьирование и разработку. Варьирование предполагает, что при любых изменениях сохраняется цельность данного построения и основа его структуры (синтаксической или мелодической).

Разработка же означает более свободный метод развития, при котором цельность построения обычно нарушается путем обособления отдельных частиц (вычленения) или, значительно реже, объединения, сплавления с другим тематическим элементом; структура построения может неограниченно изменяться. Это создает еще большие, чем при варьировании, возможности для глубокого преобразования мотивов.

Способы варьирования мотива разнообразны. Гармонические изменения могут быть очень велики, поскольку узнаваемость мотива зиждется большей частью на мелодико-ритмической стороне. Достаточно указать, что гармонизация сплошь да рядом меняется на противоположную (при «вопросо-ответных» соотношениях) без малейшего ущерба для узнавания мотива (см. первые два такта менуэта из 20-й сонаты Бетховена)¹.

¹ Такую перемену гармонии можно сравнить с повторением слова при изменении речевой интонации (например, «Да? — Да!» или «Пойти? — Пойти!»).

<стр. 555>

Очень обычны интервальные изменения, более или менее отражающиеся на мелодической линии (растягивание, сужение, обращение). Чем характернее ритмика, тем дальше могут заходить линейные изменения.

Наоборот, ритмические изменения наиболее естественны при значительной характерности мелодического рисунка. Ритмическое варьирование выражается чаще всего в ритмическом заполнении остановок (т. е. появлении равномерно-непрерывного движения — см. Andante 5-й симфонии Бетховена, начало коды — Più mosso, ср. такты 2—5 и 6—9) или появлении нового ритмического рисунка.

Велика преобразующая роль темповых изменений. Даже сами по себе они способны коренным образом менять характер мотива. При содействии же других средств изменение экспрессии иногда оказывается поразительным—напомним о звучности «мотива судьбы» в «Аппассионате»—то грозно-действенной (в заключительной партии, в предъикте перед репризой), то приглушенно-таинственной (в кодовом Adagio перед заключительным Più allegro). В симфонической музыке мотивы медленных вступлений радикально преображаются, перейдя в сонатные allegro (симфония B-dur Шумана, 6-я симфония Чайковского, финал его же 1-й симфонии). К темповым изменениям примыкает смена ритмического масштаба (увеличение или уменьшение), которая может давать необыкновенный по эффекту результат — такова трансформация второго элемента главной партии в сонате b-moll Листа, когда он ложится в основу второй темы побочной партии¹. Другой пример трансформации, связанной с ритмическим увеличением, будет показан на стр. 558 (симфония Бетховена)².

Особенной силой наделены метрические изменения. Перестановка мотива по отношению к сильной доле обладает большим преобразующим действием; связь мотива с метром находит в этом факте подтверждение³. Композиторы пользовались метрическим варьированием осторожно, ибо комбинация метрических, ритмических и темповых изменений способна до неузнаваемости «перекрыть» мотив:

¹ Лист особенно заостряет контраст, напоминая перед появлением побочной темы порождающий ее мотив главной партии.

² Интересный пример огромного ритмического увеличения обособляемых из контекста

мотивов — «Сфинксы» в шумановском «Карнавале». Изложенные очень крупными длительностями «бревис» (в отличие от кратких длительностей в прочих пьесах «Карнавала»), они звучат много значительно и неразгаданно.

³ Напомним о переделке размера в главной теме финала Патетической сонаты (глава III, стр. 141).

<стр. 556>



Напротив, очень обычным средством мотивного развития, преследующим цели заострения, а также непрерывности, стали метрические сдвиги в творчестве Стравинского.

Так же как при метрической перекрестности (глава III, стр. 196), метрический сдвиг может способствовать слиянию мотивов:



Разработка мотива есть явление более сложное и, вместе с тем, нередко более индивидуальное.

К обычному приему вычленения присоединяются иные средства. Так, во 2-й симфонии Скрябина тематическое ядро (пример 587) состоит из двух неравной длительности мотивов. В заключительной теме I части начало первого мотива вычленяется, секвенцируется, и лишь после этого появляется второй мотив, также претерпевший изменения (он удлинен). Проникая, как лейтмотив симфонии,

<стр. 557>

в другие темы, начальный мотив сжимается до 4—5 звуков, по зато гармонически осложняется, трансформируется в ди-иамико-тембровом отношении и в целом приобретает новый образный облик («провозглашение»). Напротив, в финале юматическое ядро симфонии не только восстанавливается полностью, но и получает гораздо более широкое развитие, создавая, в итоге, новую тему.

587 **Andante** Скрябин. 2-я симфония (основная тема)

Allegro giocoso (I ч. заключительная тема)

(I ч. поб. тема, т. 7) **Allegro** (II ч. разработка)

(II ч. , кода) **3 trombe** (Финал, главная партия)

В «Прелюдах» Листа основной мотив содержит только три звука. Его разработка состоит в различных мелодиче-

<стр. 558>

ских продолжениях, «доразвитиях» мотива. В частности, первое продолжение дано в главной партии (пример 588а); второе продолжение, данное в связующей партии, хотя и сохраняет основу главной партии, но вводит глубокие ритмические изменения, а концовку меняет (пример 588б):

588 **Лист „Прелюды“**

Примером многократной и необыкновенно разнообразной разработки мотива на основе его продолжения является «Карнавал» Шумана, где четырехзвучный (A—Es—C—H) или трехзвучный (As—C—H) мотив развивается во множестве направлений.

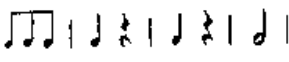
Покажем теперь поразительный образец бетховенского мастерства мотивной разработки. Главный мотив I части 5-й симфонии впервые подвергся серьезному изменению в третьей четверти темы (пример 589 а), где к нему присоединяется слабое окончание *es—d* с присущими ему задатками певучести. Во втором предложении этот новый вид мотива опять появляется (пример 589б) и служит началом нарастания; требования этого нарастания приводят к сжатию мотива, во-первых, за счет задержания (лишившегося ритмической остановки) и, во-вторых, благодаря наложению (звук, разрешающий задержание, в то же время служит началом следующего мотива — см. нижние скобки в примере 589б). Теперь становится ясным, что стопа мотива изменилась (3-й пеон вместо 4-го). Исчезая почти на 20 тактов, мотив в своем последнем облике возрождается уже как мелодия побочной партии: каждый ее двутакт есть не что иное, как тот же мотив из четырех звуков, данный в увеличении (пример 589 в)¹. Задатки певучести теперь, при вдвое замедленном движении, превратились в явную кантилену. Сравнив исходный и конечный моменты превращений, мы не найдем, вероятно, ничего общего между «мотивом судьбы» и плавной мелодией побочной партии — такова сила мотивной разработки и таково значение всей цепи изменений; игнорируя все промежуточные стадии, мы не смогли бы понять ни тематическую связь главной и побочной партий, ни тот путь, который приходится пройти мотиву для установления этой связи.

Однако Бетховен не ограничивается той мотивной разработкой, которую мы сейчас показали. Наряду с данной линией развития он проводит и другую линию — с иными методами преобразования и иной конечной целью. Исходный момент здесь — не одиночный мотив, но та пара мо -

¹ Это особенно очевидно, во-первых, при сравнении стоп (в побочной партии тяжелыми являются четные такты, а потому двутакт образует стопу 3-го пеона) и, во-вторых, благодаря задержаниям в большинстве мотивов.

<стр. 559>

т и в о в , которая и составляет «эпиграф» симфонии (пример 589г). Первая промежуточная стадия — замыкающее построение темы (четвертая четверть), где образуется характерный и энергичный

рисунок  (пример 589д). Мы узнаем этот ритм во вступительной фанfare перед побочной партией (пример 589е); но в то же время фанfара эта связана с начальной парой мотивов, о чем говорит подобие второй нисходящей квинты (*f—b*) и первой (*b—es*), несущей в себе «мотив судьбы». Фанfара явилась результатом взаимодействия эпиграфа» и замыкающего построения главной темы, по-своему ритмизирующего «эпиграф» и снимающего репетицию во втором мотиве¹ (пример 589ж сравнить с 589г и 589д).

Появляясь в разработке, фанfара, сперва полная, затем усекается — как с конца (отпадение одного последнего звука), так и с начала (отпадение затакта — пример 589з). Остается лишь среднее звено — мотив восходящей секунды. Но и он подвергнут дальнейшей переработке — вычленяется о д и н звук (фактурно — аккорд), и регистровой переключкой изолированных аккордов завершается цепь преобразований (пример 589и). Здесь еще больше контраста, чем в первой линии мотивного развития, между крайними моментами — мощным «эпиграфом» и единичным секстаккордом *pianissimo*. В то же время внутренняя связь этих внешне чуждых явлений прочна и неоспорима. Значение описанных связей как для монолитного единства музыки 5-й симфонии, так и для контрастов в пределах этого единства — очевидно.





¹ Связь фанфары с «эпиграфом» Бетховен явно подчеркивает в итоговой части — коде, где в роли импульса, двигателя развития выступает именно тот вариант, какой мы приводим в примере 589 ж.

Преобразованная из предшествующего ей материала главной партии, фанфара в то же время предвосхищает последующее — тему побочной партии: ее звуки представляют «остов» мелодии побочной темы. Таким образом, фанфара есть важный опорный пункт тематического развития в экспозиции; побочная же тема подготавливается «с двух концов», двумя самостоятельными путями.

<стр. 560>



Мы видели, что в процессе разработки мотива иногда выделяются меньшие построения. Такие обособившиеся из мотива или же ясно различимые внутри мотива мелкие частицы называют с у б о т и в а м и. Они по большей части воспринимаются как несамостоятельные, подчиненные элементы;

роль их понятна главным образом в той связи, из которой мы их обособляем. Если мотив можно сравнить со словом, то субмотив напоминает слог. Деление мотива на субмотивы особенно просто в тех случаях, когда метроритм создает условия, благоприятные для цезуры внутри мотива. Насколько обычна связь мотива с тактом, настолько субмотив связан с отдельной *д о л е й* такта.

В примере 590 субмотив явился результатом вторичного отчленения концовки (первое, более крупное, произошло уже в тактах 5—6 главной партии). Сугубая краткость, неполнота субмотива использована как средство нагнетания, которое предвещает возврат темы во всей ее полноте. В примере 593 особенно очевидно, что субмотив не является

<стр. 561>

смысловой цельностью: оба субмотива почти нигде не фигурируют порознь и даже в разработке звучат лишь совместно:

Бетховен. 1-я соната, 1ч.



Бетховен. 23-я соната, 1ч.



К субмотивам можно приравнять элементы фигурации, из которых складываются крупные мотивы (см. сонату ор. 22 В-дур Бетховена, такт 3, этюды Шопена ор. 10 № 1, ор. 10 № 4, где каждая четверть представляет повторяемую или секвенцируемую фигурационную единицу).

<стр. 562>

Понятие *и н т о н а ц и и*, о котором шла речь в главе II, как о чисто мелодическом явлении, часто применяется в музыковедческо-критической практике, когда речь идет о небольшом тематическом элементе данного произведения или какой-либо формуле, характерной для данного стиля. В этом смысле понятие интонации сближается с понятием мотива (или иногда — субмотива), однако в него не вкладывается определенный конструктивный смысл. В известной, растяжимости такого понимания интонации, в независимости от конкретных масштабных рамок и структурных соображений и заключается удобство этого

понятия.

Трактовка мотива неодинакова в различные эпохи истории музыки. В полифонической музыке XVII—XVIII веков роль мотива очень велика. С одной стороны, многие полифонические темы обладают ясной мотивной структурой, что содействует как их отчетливой различимости в многоголосной ткани, так и развитию отдельных вычленяемых из темы мотивов. С другой стороны, мы уже знаем (стр. 526 и 532), что в условиях, когда протяженная и замкнутая тема еще не вполне откристаллизовалась, место этой темы занимает **цепь мотивов**. Это значит, что роль отдельного мотива особенно самостоятельна и заметна. Связь мотива с метром в полифонической музыке не всегда одинаково очевидна, она отступает на второй план в произведениях медленного движения, созерцательного характера или, наоборот, в произведениях быстрого темпа, но основанных на равномерно-непрерывном движении.

В творчестве венских классиков, Шопена, Глинки, Чайковского была достигнута наиболее полная гармония конструктивной и выразительно-смысловой сторон. Здесь мы видим ясную координацию с метром; мотивы активно участвуют в масштабном развитии, либо создавая в результате объединения более крупные построения, либо, наоборот, возникая в результате дробления крупных частей. С тематической стороны они образуют основу интенсивной тематической разработки, а это очень важно для сонатно-симфонического мышления, которое достигло расцвета в конце XVIII и в XIX столетии.

Возрастает и роль мотива как выразительной единицы, что особенно сказывается в музыке лирико-драматической и картинно-изобразительной, в появлении принципа лейтмотивизма¹. Усиление экспрессивной роли нередко связано с

¹ Понятие «лейтмотив» не связано с определенной величиной построения и нередко охватывает части более крупные, чем «мотив» в нашем смысле слова. Но лейтмотивизм отразился и на собственно мотиве, придавая ему особую чувственную конкретность, осязаемость экспрессии.

<стр. 563>

отходом конструктивной стороны на второй план, что начинает сказываться у Берлиоза, Листа, а еще более — у импрессионистов.

В советском музыкальном творчестве можно наблюдать два типа трактовки мотивов и — шире — более крупных синтаксических форм.

В музыке таких композиторов, как Прокофьев, Кабалевский, в значительной степени — Мясковский, а также в песенном творчестве советских композиторов синтаксические формы, включая мотив, выступают с большой ясностью; равновесие конструктивной и выразительной сторон близко классической традиции. В творчестве Шостаковича больше сказывается стремление к текучему складу мысли и к непрерывности развития, связанное с народно-музыкальными (протяжная песня) и полифоническими традициями. Отсюда — меньшая расчлененность мысли и некоторое преобладание выразительно-тематической роли мотива над конструктивным его значением как единицы формы, из которой складываются большие части.

Изучая части периода, мы перешли от крупной части -предложения к мотиву, минуя фразу. Традиционная теория музыки ввела понятие **фразы**, чувствуя необходимость в установлении промежуточной стадии между первичным и окончательным расчленением периода. Точное определение фразы давалось лишь на метрической основе: если мотив охватывал одну сильную долю, то фраза содержала **две** сильные доли и благодаря этому позволяла определить размер произведения¹. В этом определении есть два недостатка. Во-первых, построения более крупные, чем мотив, не должны определяться чисто метрически. Во-вторых, мы уже видели, что мотив может превышать длительность одного такта, следовательно, двутакт нередко оказывается не фразой, а мотивом.

Укажем пределы, в которых целесообразно пользоваться термином «фраза», понимая его не в чисто метрическом, а в тематико-синтаксическом смысле.

Если в членении предложения наблюдаются две стадии, то первая из них есть фраза². Предложение делится на две фразы (изредка — большее число). Фразы же объединяют мотивы обычно попарно, так что образуется либо сочетание двух периодичностей (по типу $aa + a_1a_1$ — в примере 595 и в первом предложении примера 560 или $aa+bb$ — в примере 596 и в первых предложениях примеров 561 и 577), либо сложная

¹ В старых учебниках фраза рассматривалась как синоним двутакта.

² Определяя место фразы в периоде с точки зрения наименьших построений, можно сказать, что фраза представляет собой объединение мотивов, еще не составляющее предложения.

<стр. 564>

периодичность ($ab + a_1b_1$ в первом четырехтакте примера 530) ; иначе говоря, возникает либо контраст двух повторностей, либо, наоборот, повторность контраста. Благодаря этому одна пара мотивов ясно отделяется от другой, что и создает фразы. Из сказанного ясно, что фраза может объединять мотивы как сходные, так и различные. Особенно важно, что с фразой чаще всего связано представление о тематических контрастах внутри периода

Шуман. Ende vom Lied. Трио

Шопен. Мазурка, оп. 68 № 2

Объединение мотивов в фразы происходит не только на мелодико-тематической, но и на гармонической основе. В прелюдии Шопена A-dur, в «Неаполитанском танце» из «Лебединого озера» двутактные мотивы объединяются в четырехтактные фразы по принципу «предъикт — икт», т. е. благодаря разрешению неустойчивых гармоний в тонику.

Наконец, фразы реально образуются в масштабно-тематических структурах — как при объединении мотивов суммирующим построением, так и при дроблении крупного начального

<стр. 565>

построения (см. примеры 538, 547, 574). В этих условиях фразы слитны.

Случаи, где для обозначения данной части можно пользоваться как термином «мотив», так и термином «фраза», неизбежны. Следует, однако, избегать подобной двойственности там, где объективные факты позволяют ясно дифференцировать тот и другой типы построения. Приемы такого различения и были нами указаны.

Возможность двоякого обозначения возникает тогда, когда слитные построения длятся более одного такта и являются п е р в о й стадией членения внутри предложения (иначе говоря, эти построения складываются прямо в предложение, а не в какую-либо промежуточную форму). В пользу обозначения их как фразы говорит протяженность и иногда дробление на меньшие построения в последующем. В пользу мотива говорит как неделимость таких построений, так и значение их в качестве тематической единицы.

В «теме радости» из 9-й симфонии построения двутактны в умеренном темпе и сложном размере. Кроме того, дальнейшее развитие приносит с собою построения меньшего масштаба

(однотакты в «середине» двухчастной формы). Если это склоняет нас к фразе, то роль тематического зерна, присущая двутакту, есть довод в пользу мотива. Нечто подобное видим мы в побочной теме 5-й симфонии, где мелодия дана в четырехтактах быстрого темпа и простого размера, причем к концу появляются двутакты (дробление как одно из средств большого динамического подъема); и здесь можно говорить о значении начального построения как тематического зерна.

Если понятие «предложение» нецелесообразно, как указывалось, применять вне периода, то более мелкие части — мотивы, фразы — существуют и независимо от периода, т. е. не только при изложении мысли. Это относится прежде всего к разделам развивающего характера, которым присуща дробность членения.

Рассмотрим теперь вопрос о членении периода с более общей точки зрения. Период может делиться на части весьма разнообразными способами; в частности, количество стадий членения совсем неодинаково. Если в одних случаях членение останавливается на предложениях, не подвергая их никакому дальнейшему дроблению, то в других случаях стадии членения многочисленны. Из этого, между прочим, следует, что понятие фразы родилось лишь на почве одного определенного типа членения (трехстадийного, как уже было указано) и менее пригодно или даже совсем не удовлетворяет при других типах.

В следующих случаях число стадий — менее трех: период не делится на предложения, членясь прямо на мотивы (тема «32 вариаций» Бетховена, ноктюрн ор. 9 № 2 Шопена), предложения членятся непосредственно на мотивы (Шопен. Этюд ор. 10 № 1), предложения слитны (пример 527)¹.

¹ Если период основан на масштабном развитии, то членение его неравномерно (например, две фразы, суммируемые слитным предложением).

<стр. 566>

Противоположное явление — многочисленность стадий — легче всего наблюдать в крупных периодах с высоко дифференцированными масштабными структурами. Так, в прелюдии Скрябина ор. 11 *fis-moll* период делится на сходные предложения, а предложения обнаруживают все возможные квадратные величины от восьми- до однотакта; в периоде оказывается п я т ь стадий членения¹.

Напоминаем в заключение, что главное при анализе, периода и его частей заключается не в названии построений, а в правильном определении самого с к л а д а периода — в нахождении его объективной структуры и ее логически-смыслового значения.

§ 6. Неквадратное строение

До сих пор мы изучали период преимущественно на образцах квадратного строения. Причины того, что квадратность приобрела столь большое и, во многом, нормативное значение, нам уже известны. Однако исключительное соблюдение принципа квадратности чрезвычайно обеднило бы музыку, лишило бы ее многих видов развития, внесло бы черты механичности².

Особая роль неквадратной структуры исторически вырисовывается все больше по мере того, как квадратность приобретала значение образца, мерила. Именно так и возникает само противопоставление этих двух принципов. В старинном народном творчестве, в полифонической музыке такая антитеза мало или вовсе не ощущается.

Творчество предшественников классицизма характеризовалось большим многообразием жанров, форм, принципов структуры. Процесс отбора наиболее жизненных и рациональных видов музыки происходил с большой интенсивностью, приведя лишь в последней трети XVIII века к установлению-прочных и долговечных результатов.

В области музыкального синтаксиса также наблюдалась значительная пестрота, свидетельствующая о поисках наиболее совершенных структур. При этом неквадратное строение

¹ Структура предложения — двойное дробление с замыканием (1, 1, 2; 1, 1, 2; 2, 2; 1, 1, 2, см. пример 493). Его части таковы: 1) два восьми- такта — периодичный и непериодичный; 2) четырехтактные построения (1 + 1+2), которые выполняют роль тематического зерна (тематическое единство двух широких скачков и вращательного заполнения характерно для всей пьесы); 3) суммирующие двутактные построения, а также двутакты третьей четверти и 4) однотактные мотивы.

² О такой механичности у европейских композиторов Б. Л. Яворский писал: «...к их чести нужно сказать, что и самые бездарные из них этого идеала не достигли» («Строение

музыкальной речи». М., 1908, ч. III, глава IV, стр. 6).

<стр. 567>

играло большую роль и часто связывалось с особой свободой музыкального мышления, отошедшего от строгих норм полифонии, но еще не откристаллизовавшегося в новых закономерностях. В фантазиях, токкатах И. С. Баха эта манера отражала импровизационность творческого процесса, а также стремление воплотить в свободно-речитативной форме ход мысли или развитие чувства. В музыке Д. Скарлатти свобода синтаксических группировок связывается с характером жизнерадостности и энергии, которые «не укладываются» в строгие рамки. Напротив, в музыке французских клавесинистов, где часто ощущается чинная размеренность, квадратность очень распространена.

Музыка венских классиков, связанная с прогрессивными общественными течениями своего времени, развивавшаяся под сильным воздействием народного творчества, демократических массовых жанров, лучших образцов оперного искусства, довела до высокого уровня новый гомофонный тематизм, где чувствуется «свежее юношеское дыхание нового, полного земной радости искусства»¹.

Непосредственная сила, с которой воздействует этот тематизм, требовала легко доступной для восприятия основы к виде равномерной пульсации. Тесная же связь с метром, как мы знаем (стр. 504), получает отражение в синтаксисе — в его преимущественной квадратности.

Еще не обузданная свобода у первых творцов гомофонно-гармонического стиля сменилась рассчитанной упорядоченностью у композиторов стиля рококо (здесь подчинение квадратности есть своего рода необходимость). Лишь после этого мог наступить высший этап — квадратность у венских классиков, а в дальнейшем и шире — в классической музыке вообще. Классики познают достоинства квадратности и подчиняют ее себе. Устанавливается такая синтаксическая организация, которая не мирится с аморфностью, капризом, случайностью, которая сочетает интенсивное развитие с логикой и равновесием. Квадратность представляет для классиков не тиски, а познannую необходимость, т. е. органический язык, на котором они говорят, а потому эта познannая необходимость и есть подлинная свобода².

¹ Выражение Эрнста Курта.

² В образной форме можно представить себе роль квадратности так: если для Скарлатти квадратность — стеснительная одежда, мешающая вольным и смелым движениям и потому надеваемая без особой охоты (главным образом «под занавес» — в заключительных построениях), если для галантных композиторов квадратность — изящный наряд, аккуратно пригнанный и придающий движениям церемонную грацию, то для классиков квадратность — естественно лежащее, покорное всем движениям и красивое в своей простоте и достоинстве одеяние.

<стр. 568>

Разумеется, и у венских классиков (особенно у Моцарта) много образцов неквадратного строения. Но квадратным структурам принадлежит все же первенствующая роль, неквадратность же большей частью воспринимается как нарушение, преодоление. С другой стороны, преодоление квадратности именно потому приобретает здесь большое значение, что существует квадратная основа. «Прорыв» нормативной структуры становится важным фактором формообразования и выразительности.

Явления неквадратности встречаются не только в периоде, но и в иных структурах — как меньших, так и больших. Поэтому нам придется здесь затрагивать и отдельные построения (предложения, середины, вступления) и, изредка, более крупные формы.

*

Нарушения квадратности следует классифицировать, двояко. Во-первых, они различаются по направлению развития. Нарушение квадратности может приводить к масштабному росту (дополнение, расширение) и к масштабному убыванию (сокращение, усечение). Типы, связанные с разрастанием, имеют гораздо большее значение, чем противоположные. Причина заключается в том, что закономерности созидательные, «позитивные» господствуют в музыке над закономерностями свертывания, убывания.

Во-вторых, виды неквадратности различаются по характеру развития. Одни из них возникают извне, путем присоединения или, наоборот, отнятия (дополнение и усечение). Другие являются результатом внутреннегo развития (расширение и сжатие).

Рассмотрим сперва восходящие виды.

Масштабный рост извне возможен тогда, когда некое построение присоединяется к уже законченной части, прежде всего — к завершённому периоду. Отсюда и вытекает определение: допoлнeниeм называется часть, данная после каданса, т. е. после завершения; дополнение лежит за пределами периода. Следуя после каденции, дополнение укрепляет ее либо простым воспроизведением, либо новым, более широким построением, приводящим к той же каденции¹.

¹ Строго говоря, не всякое дополнение нарушает квадратность: во-первых, дополнение бывает само по себе квадратно, и, во-вторых, оно может быть равно основной части (например, восьмитактное дополнение после восьмитактного периода). Хотя такие случаи и не часты, но они принципиально важны: становится более ясным, что основная цель дополнения — разрастание, увеличение; нарушение же квадратности почти, всегда приходит как последствие.

<стр. 569>

Диапазон дополнения простирается от незначительной приставки до содержательного продолжения, от простого подтверждения высказанного ранее до «запредельного» развития мысли, которое раскрывает ее новые стороны или обогащает уже намеченные ранее. Этому отвечают размеры дополнения — от небольшого удлинения до многочастности, превышающей по протяженности основную часть.

Исключительно велико значение дополнений во многих сонатно-симфонических темах Бетховена.

В Andante 5-й симфонии за восьмитактным периодом следует четырнадцатитактное дополнение, которое само состоит из пяти частей, по краям — кратких, в центре — более широких ($\overline{2}, \overline{5}, \overline{4}, \overline{1}, \overline{2}$) и обладающих поим собственным, довольно сложным и симметричным процессом развития¹. Художественная задача этого дополнения — оттенить сдержанную, несколько суровую лирику основной темы более мягкой и нежной кантиленой. В главной партии финала сонаты ор. 13 за восьмитактами темы следуют 9 тактов дополнения, которое сочетает оба возможных тематических типа: простое повторение (второго предложения) и присоединение нового². Местные вершины неуклонно поднимаются от es_2 и начале темы до c_3 в конце дополнения, и это прогрессирующее превышение кульминаций, связанное с непрерывным ростом динамики, явилось равной функцией дополнения (см. также главную тему финала сонаты пр. 31 № 2).

Бетховенские дополнения иногда оказываются подлинными центрами напряжения, кульминационными зонами. В них концентрируется энергия, которая накапливалась в предшествующих построениях; возрастая, она находит выход в дополнении. Такое вынесение продолжительной кульминации за пределы основной части способствует особенному ее выделению, подчеркиванию. Столь значительное дополнение приобретает оттенок динамической репризы (5-я соната, I часть, такты 22—31) или итога развития (14-я соната, III часть, такты 9—14).

Очень важна роль дополнений в темах Моцарта. Появление певучей, мелодически-содержательной темы без дополнений (или без расширений, напоминающих своей отчлененностью дополнение) — положительная редкость. Для Моцарта дополнения (часто — серии, цепи дополнений) являются изящной «рамкой», украшающей основную тему³, и средством

¹ Вначале — вычленение, как отзвук только что закончившейся темы; из отзвука вырастает новая выразительная и протяженная фраза; эта фраза повторена с еще большей экспрессией и насыщенностью звучания; теперь процесс идет в обратную сторону — снова возникает отзвук — эхо (на основе вычленения из широкой фразы, как «дополнение к дополнению») и повторяется вместе с тремя «прощальными» тоническими аккордами.

² При этом внутри дополнения применен для того, чтоб продлить его, один из типичных приемов расширения — прерванный каданс.

³ Эта «рамка» может быть односторонней (т. е. отсутствовать перед началом) благодаря временной природе музыки, благодаря поступательному ее развитию.

<стр. 570>

углубления мысли, уточнения выразительности путем приписывания своего рода «постскриптумов». Природа других дополнений коренится в традициях оперы, где очень обычны повторения слов и связанных с ними музыкальных фраз:



598 [Andantino con espressione] Моцарт. Соната D-dur, II ч.



599 [Allegro] Моцарт. Соната F-dur, I ч.



(см. также начальный период арии Фигаро «Мальчик резвый» и последние 18 тактов арии Лепорелло «Вот извольте»).

Существуют и другие смысловые трактовки дополнений. Завершенность мысли, «конец действия» подчеркивается не только кадансированием, но и мелодическими интонациями: они сжато напоминают, резюмируют интонации основной, части, придают им заключительный характер¹:

¹ В примере 602 отметим еще один заключительный прием: дополнение построено как синтаксический каданс (1, 1,2).

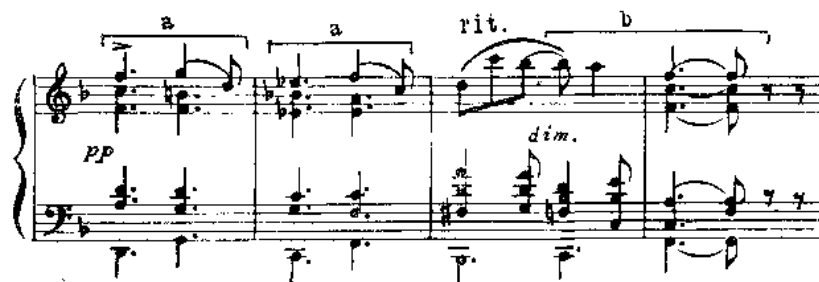
<стр. 571>

600 [Allegro] Бетховен. 18-я соната, I ч.



601 Andante Аренский Романс, ор. 53
2-е предложение репризы (схема)



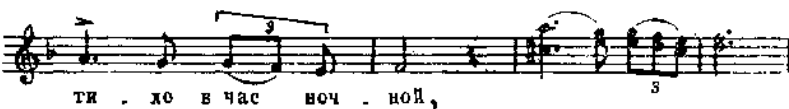


<стр. 572>



В старинных танцах (прежде всего — в менуэте) дополнение особенно выпукло показывало характер основного движения — «па»; в менуэте это были приседания-реверансы (см. в примере 521 такты 13—14 и в примере 621 такты 11—14).

Если простое дополнение повторяет только что отзвучавшую музыку, оно легко превращается в «отклик», способно дать эффект эха при регистровой переборке (пример 603) или ослаблении звучности (пример 604) ¹:



¹ Здесь дополнения даны после обоих предложений.

<стр. 573>



В вокальных произведениях дополнения часто появляются как инструментальные отыгрыши.

Дополнению приходилось нередко играть роль скерцозного, юмористического средства. Основная часть достаточно закончена, не нуждается в продолжении. Если при этом дополнение все-таки появляется, то оно легко может прозвучать как нечто «необязательное», «лишнее»; при содействии других выразительных средств такой «излишек» приобретает шутливый, комический облик ¹:



Другой источник комизма, часто применяемый в искусстве,— всякого рода несоответствия; в частности, чрезмерная краткость концовки (в сравнении с размерами основной части) может послужить скерцозности (см. скерцо сонаты оп. 31 № 3 — 8+1). Наконец, постоянно применяемый в скерцо прием перекличек, перебросок (в быстром темпе, остром ритме, легкой звучности) переносится и на дополнения, иногда придавая им характер оживленной и шутливой игры, например в середине главной партии финала концерта G-dur Бетховена.

¹ Предлагаем учащемуся сыграть эту тему без обоих дополнений, чтоб убедиться в их необязательности. После этого юмористические намерения Гайдна станут еще очевиднее.

<стр. 574>

Рассмотрим некоторые особые виды дополнений. Формы, более крупные, чем период, также могут иметь после себя дополнения. Так, двухчастная форма в антракте к IV действию «Руслана и Людмилы», занимающая 16 тактов, завершается большим дополнением (4+8). Если форма — малая или большая — обнимает целое произведение, то дополнение становится кодой.

Некоторые примеры уже показали нам, что дополнение может появляться не только после полной, но и после половинной каденции (примеры 604, 605, главная партия финала сонаты оп. 27 № 2 Бетховена). Это значит, что дополнения возможны и после частей меньших, чем период. В вокальных произведениях они появляются не только после предложений, но даже вслед за мотивами, как своего рода «сочувственный «отклик» в инструментальном звучании, как «эмоциональное эхо». Этим приемом нередко пользуется Шуберт (см. песни «Серенада», «Молодая монахиня»), а за ним — Григ (см. песни «Колыбельная Сольвейг», «Тайная любовь», «Принцесса»).

В XIX веке трактовка дополнения расширяется. Если ранее дополнение было частью, закрепляющей основную и вынесенной за ее пределы, то теперь эти два признака иногда отделяются друг от друга: функция внешней, «запредельной» части обособляется от функции укрепления, подтверждения. При этом возможны два противоположных случая:

либо устойчивое дополнение появляется после неустойчиво закончившейся основной части, либо дополнение, начавшееся как закрепление устойчивой части, в дальнейшем утрачивает устойчивость.

В первом случае дополнение по-прежнему может быть определено как построение заключительно-утверждающего характера, данное после основного и ясно отделенное от него; новое, однако, заключается в том, что устойчивость дополнения уже не опирается на предпосланную ему полную каденцию. В прелюдии Шопена C-dur конец второго предложения лишен тоники, останавливается на доминанте; завершающая каденция тоники появляется, но уже как начало дополнения (такт 25) ¹. Такие дополнения возникли в связи с манерой резко отделять каденционные аккорды от предыдущей, обрывающейся на неустойчивости музыки (см. прелюдии e-moll, f-moll, g-moll).

¹ Можно видеть здесь наложение, рассматривая каденцию как вторгающуюся полную. Но голосоведение (отсутствие прямой мелодической связи между тактами 24 и 25) заставляет слышать цезуру перед началом дополнения. Вообще же совпадение последнего такта основной части с первым тактом дополнения встречается часто.

<стр. 575>

В прелюдиях Скрябина дополнения после остановки на неустойчивости встречаются нередко. Они, как правило, носят репризный характер: обычно второе предложение расширяется, расширение это напоминает середину простой трехчастной формы, что и вызывает «ответ» — репризность в дополнении (см. прелюдии ор. 11 D-dur, E-dur, Ges-dur, Des-dur, g-moll, ор. 17 d-moll). Таким образом развитой период вбирает в себя элементы трехчастности (или репризной двухчастности). Описанные дополнения близки расширениям, поскольку они даются без каденции, после неустойчивости. Все же от настоящих расширений они отличаются отчужденностью, обособленностью и своей внутренней тематической и структурной цельностью ¹.

Во втором случае дополнение играет двоякую роль: по выполнении своей первоначальной задачи (утверждения полной каденции) оно совершает поворот, не предусмотренный основной частью, — переходит к модуляции. Это чрезвычайно характерно в сонатных формах для связующих партий, сперва закрепляющих основную тональность, а затем готовящих тональность побочной партии ².

На примере связующих партий мы видим, как из дополнений вырастают более крупные части, чрезвычайно важные по своей роли в произведении. В одних случаях они способны к перерастанию, к внутреннему изменению функции (связующие партии). В других случаях они до конца сохраняют устойчиво-утверждающее значение (многие заключительные партии или

¹ Репризные дополнения даются и после устойчивых частей, если эти последние безрепризны. Таковы, например, прелюдия h-moll Шопена, I часть пьесы «Вещая птица» Шумана. Этим дополнениям присущ сжато-резюмирующий характер. Репризное дополнение может ограничиться одним лишь намеком на возврат темы. В «Ариетте» ор. 12 Грига появляется только однозвучная начальная интонация на тонической терции, словно застывающая в нерешительности. Возврат этой интонации выполняет двойственную художественную функцию: образуя концовку пьесы, в то же время очень оттеняет характер задумчивости, присущий «Ариетте».

² Можно встретить и такое добавочное построение, которое уже не утверждает основную тональность, а с самого начала модулирует. В прелюдии Шопена d-moll первый период завершается в F-dur. Тотчас же (16-й такт прелюдии) появляется новое построение, по всем признакам лежащее за пределами периода и этим близкое дополнению; но оно немедленно поворачивает в a-moll, подготавливая тональность средней части. Поэтому данное построение сочетает черты дополнения и связки. Возможен, но гораздо более редок обратный случай: дополнение не уводит от основной тональности, а возвращает ее; такое возвращение дополнения либо сразу восстанавливает главную тональность (песня Шуберта «Степная розочка»), либо модулирует в нее (Глинка. «Бедный певец», (акты 18—21). Возвратно-модулирующее дополнение имеется и в романсе Аренского (пример 602); первый период модулировал в доминанту, а дополнение (аналогичное тому, какое кончает пьесу) восстанавливает тонику.

<стр. 576>

заключения экспозиции, как широко развитые дополнения к побочным партиям, а также коды, как большие дополнения к форме в целом).

В противоположность дополнению существует добавочное построение, данное не после основного, а до него. Функция его — вступительная, и оно неразрывно связано с основной частью, всякий раз

возвращаясь вместе с нею; поэтому его можно назвать постоянным вступлением:



<стр. 577>



(см. также главную партию финала 2-й симфонии Бетховена — вступительные «возгласы» в обоих предложениях — и этюд Шопена оп. 10 № 12 — вступительные двутактные «волны» перед каждым предложением темы).

Перейдем к изучению другого важнейшего вида неквадратности. Масштабный рост, достигнутый посредством внутреннего развития в пределах данной части, называется **расширением**¹. Развитие это большей частью совершается на основе **незавершенности** построений, которые предшествуют расширению. Укажем виды незавершенности.

1. Мелодическая незавершенность: некомпенсированный ниспаданием подъем; вершина, данная в конце или перед концом; незаполненный скачок; недоведенная до намеченной конечной точки мелодия².



¹ Расширением называют не только указанный только что прием развития, но и определенную часть формы, за счет которой произошел масштабный рост (например, такие-то такты второго предложения).

² В целом ряде революционных песен последние несколько слов повторяются, что особенно подчеркивает их смысл. В связи с этим в первый раз слова поются в более высокой тесситуре, а при повторении дается мелодический спад, что завершает песню. Слушателю кажется, что песня готова завершиться кульминационной фразой, падающей на последнее построение квадратной структуры (и такое окончание создает особую подъемность); вместе с тем потребность в мелодическом уравнивании удовлетворяется повторением этой фразы со снижением высоты. В результате количество тактов возрастает, а структура оказывается неквадратной.

<стр. 578>



609a

Революционная песня „Красное знамя“. Запев

Слеза ми за . лят мир без . бреж . ный, все на . ша жизнь тя . же . лый
 труд. Но . девь нас . га . нет ве . из . беж . ный - ве .
 у . мо . ли . мый гроз . ный суд, ве . у . мо . ли . мый гроз . ный суд. и т.д.

609b

о . но го . рит и яр . ко рде . ет, то на . ша
 кровь го . рит ог . нем, то кровь ра . бот . ни . ков на . вём
 (Конец припева)

610

Немецкая революционная песня

Мы пер . вы . е из пер . вых и страх нам ни по .
 . чем. Мы ар . ми . я за . во . дов, и . дем кле . чу пле .

<стр. 579>

. чом. Ли . цо в по . ту ра . бо . чем, вы хле . ба, вы гра .
 . ша, гро . ша, мо . зо . лис . той ру . ко . ю сжи .
 . ма . ем ствол ружь . я, мо . зо . лис . той ру .
 . ко . ю сжи . ма . ем ствол ружь . я .

Как видно из этих примеров, незавершенность мелодическая часто действует совместно с незавершенностью гармонической; эта последняя имеет особенно большое значение для расширений.

2. Гармоническая незавершенность: переход в тонально неустойчивую сферу (отклонения, модуляции), уклонение от полного разрешения (несовершенные, прерванные кадансы), растяжение одной из неустойчивых гармоний каданса (главным образом — S или K₆₄):



<стр. 580>



Уход от основной тональности вызывает «противодействие» — ответное построение, возвращающее основную тональность и расширяющее общие рамки периода («Князь Игорь», каватина Владимира, побочная партия репризы с отклонением в двойную S — сравнить с экспозицией). В других случаях новая тональность, появившаяся в самом конце, требует закрепления, что опять-таки приводит к расширению (пример 620a).

Тип расширения после полной несовершенной каденции носит отчужденный характер, потому близок дополнению, особенно если повторяется сходная музыка; этот тип может даже перейти в дополнение (сравнить конец темы вариаций в сонате A-dur Моцарта и конец 3-й — минорной вариации).

Растяжение каденционной гармонии (примеры 611 и 621) относится преимущественно к тем функциям, которые не обладают столь непосредственным или интенсивным тяготением в тонике, как доминанта, а потому могут быть выдержаны достаточно долго (сравнить каденции в концертах на кадансовом квартсекстаккорде).

Наиболее важный прием из этой области — секвенция — связан также со следующей группой.

3. Синтаксическая (структурная) незавершенность: отодвигание замыкающего построения благодаря образованию периодичности или группы периодичностей.

Периодичность чаще основывается на прежнем материале, реже — на новом (см. пример 614). Большой частью она секвентна, но иногда представляет повторение «на месте» (без перемещения) :

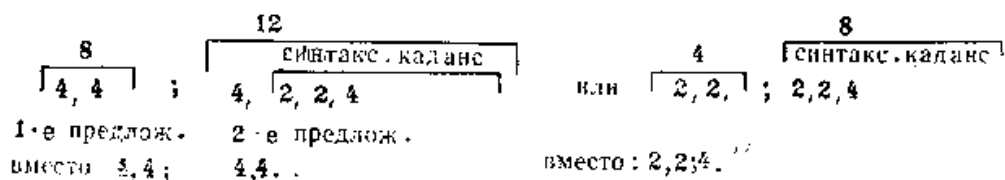
<стр. 581>



(см. также прелюдию h-moll Шопена, такты 5—6 второго предложения).

Значение секвенции для расширения исключительно велико. Как и любой другой вид повторности, она не имеет определенных границ; в зависимости от творческой задачи композитор может довольствоваться минимумом — двумя звеньями, но может довести их число до значительно большего. Гибка секвенция и по тематизму; повторность может быть и строга и свободна. В гармоническом отношении она вовлекает в развитие новые аккорды и тональности. Особенно важна способность секвенции (главным образом — восходящей) создавать большое нарастание, что и является художественной целью очень многих расширений¹.

Периодичность, расширяющая данную часть, нуждается в «преодолении», т. е. в замыкании. Появление замыкающего построения после периодичности приводит к образованию синтаксического (структурного) каданса:



Вместо заключительного четырехтакта образуется периодичность 2+2 с замыканием 4, что в целом дает синтаксиче-

¹ Секвенция — обычный прием расширения. Но следует предостеречь учащегося от нередкой ошибки: не всякая секвенция говорит о расширении. Нужно сперва убедиться, что данная секвенция не укладывается в простую структуру, лишенную расширений.

<стр. 582>

ский каданс вдвое больший, чем заменяемое им квадратное построение (8 тактов взамен 4). Таким образом, замыкающее построение появляется уже за пределами квадратной величины (после 8 тактов, после 16 тактов), т. е. отодвигается.

В этих случаях чаще встречается не секвенция, а простое повторение «на месте» (как это бывает при суммировании вообще); это повторение иногда напоминает своего рода «вставку», без которой данная часть упрощается, становясь квадратной (см. пример 612, а также вальс из «Евгения Онегина», второе предложение с пропуском тактов 5—8). Но по своему значению такая повторность близка секвенции как в смысле структурной незавершенности, так и по возможностям нагнетания:

Скрябин. Мазурка, ор. 40 № 1 (второе предложение)

а tempo
613 [Allegro] poco rit.

mf cresc. dim.

Здесь такты 5—12 образуют синтаксический каданс, расширяющий предложение на 4 такта.

(см. репризу в пьесе Грига «Первая встреча»).

Иногда синтаксическому кадансу уже предшествует периодичность. В этом случае образуется группа из двух или

<стр. 583>

периодичность	синт. каданс
2a, 2a;	2b, 2b, 4c
пара периодичностей	

даже более периодичностей, например, вместо 2, 2, 4 образуется

Расширение, таким образом, связывается с целой цепью периодичностей:

Скрябин. Прелюдия, ор. № 11 № 11
(второе предложение)
[Allegro assai]

614

p dim.



615 Allegro moderato Прокофьев „Петя и волк“. Тема охотников
первое предложение



<стр. 584>



Отодвинуть замыкающее построение можно и без образования дополнительных периодичностей. Если период или предложение построены в виде дробления с замыканием, то периодичность, уже имеющаяся в третьей четверти, сама может быть «растянута» увеличением числа сходных мотивов, удлинением секвенции (см. «легкую» сонату C-dur Моцарта) ¹.

Третья четверть есть неустойчивый и динамичный момент структуры, и поэтому использование ее для нарушения квадратности естественно (подобно тому, как естественно

растяжение неустойчивых моментов гармонии в кадансе). По тем же причинам третья четверть способна стать исходным пунктом большого расширения, которое «размывает» четкие синтаксические грани и переводит музыку в разработочный план. Во втором предложении второй (лирической) побочной темы сонаты h-moll Листа это расширение носит импровизационный характер и оставляет период без всякого завершения.

4. Тематическая незавершенность: появление частиц вместо целого (вычленение), повторение мотива или малой интонации, введение нового материала (благодаря этому завершение темы отодвигается), замедленное изложение концовки («выписанное *ritenuto*»)². Как видно, некоторые из этих приемов одновременно являются и синтаксическими.

Выписанное *ritenuto* часто встречается в заключениях лирических тем Римского-Корсакова, подчеркивая наибольшую широту и певучесть окончаний (Песня Индийского гостя из оперы «Садко», ария Марфы из II действия «Царской невесты», романс «В порыве нежности сердечной»).

¹ В сонате C-dur Моцарта вся экспозиция (за вычетом заключения) основана на этом принципе: побочная тема представляет свободное обращение главной, в связи с чем и заимствует ее структуру. По общему типу эта структура оказывается «дроблением в центре» (2, 2; 1, 1, 1, 1; 4), что нередко встречалось в раннеклассическую эпоху.

² Выписанное *ritenuto* происходит от обычного исполнительского средства — замедления в конце, «тормозящего» движение тем и указывающего на близость окончательной остановки.

<стр. 585>

Введение нового материала мы наблюдали в примере 614 (см. также пример 624, репризу в пьесе Грига «Первая встреча» и третье проведение темы в ноктюрне Des-dur Шопена). В следующем примере такты 5—6 представляют своего рода «включение», неожиданно нарушающее ход развития ¹. Эти такты представляют шутовское «эхо» предыдущих двух; такая непредвиденная задержка имеет явно скерцозный характер:



Иными средствами достигнут юмористический эффект в примере 617. И здесь происходит задержка, но она, во-первых, производит впечатление 'внезапно возникшего препятствия («застывшая» и многократно повторяемая интонация), нетерпеливо и как бы «раздраженно» преодолеваемого; во-вторых, задержка связана со знакомым нам растяжением каденционной субдоминанты:

Бетховен. Вальс, ор. 33 №3
617 Allegro ma non troppo



¹ Без вставки тактов 5—6 период был бы построен как ясное двойное суммирование.

<стр. 586>



Тематическая незавершенность может быть достигнута недоведением мысли до конца, ее обрывом. Такой прием, собственно, относится к области, противоположной расширению («усечение»), но в данном случае мысль «недосказывается» лишь для того, чтоб повернуть развитие на другой путь (чаще всего — придать ему заключительный характер) и, в конечном итоге, развернуть мысль шире. В III части (Allegro) сонаты ор. 7 Бетховена (в тактах 4 и 6 второго предложения) развитие возобновляется с возросшей

активностью, как это нередко бывает после нарушений развития;

<стр. 587>

в итоге второе предложение вдвое превышает первое. В примере 618 развитие замирает и, возобновляясь, уже носит кодовый отпечаток. К перерывам развития во вторых предложениях иногда прибегает Скрябин © прелюдиях (см. ор. 11 № 4 e-moll и № 13 Ges-dur). «Сдвиги» ил «переломы» в побочных партиях часто связаны с усечением темы ради ее последующего расширения, но уже в новом характере музыки.

Шопен. Прелюдия Des-dur.
(второе предложение репризы)

618 [Sostenuto]

stentando f

rit.

pp

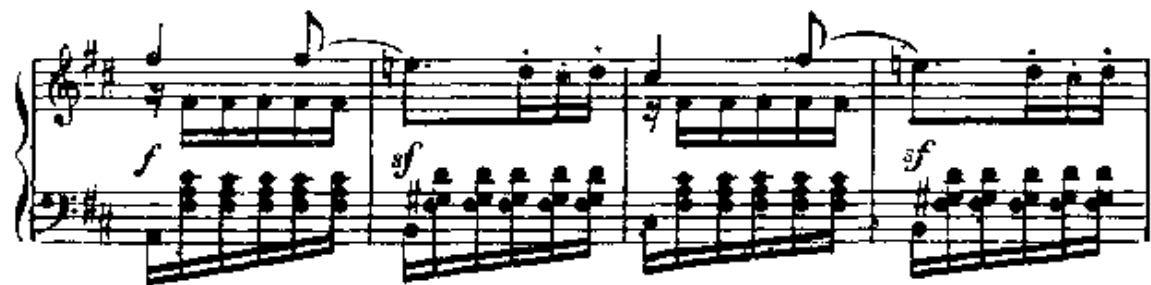
(см. пример 624).

Показывая отдельные виды незавершенности, мы вместе с тем отмечали и совместное действие различных средств. В примере 611 длительное (9 тактов) выдерживание каденционной субдоминанты служит фоном для двукратных мелодических устремлений к упорно повторяемой кульминации; сверх того, во взлетах мелодии намечается периодичность. В примере 619 сигнал к расширению подает гармония (отклонение в минорную доминанту); после этого вводятся сильные мелодико-синтаксические средства: сперва — повторение мотива «на месте» в тактах 5—8, закрепля-

<стр. 588>

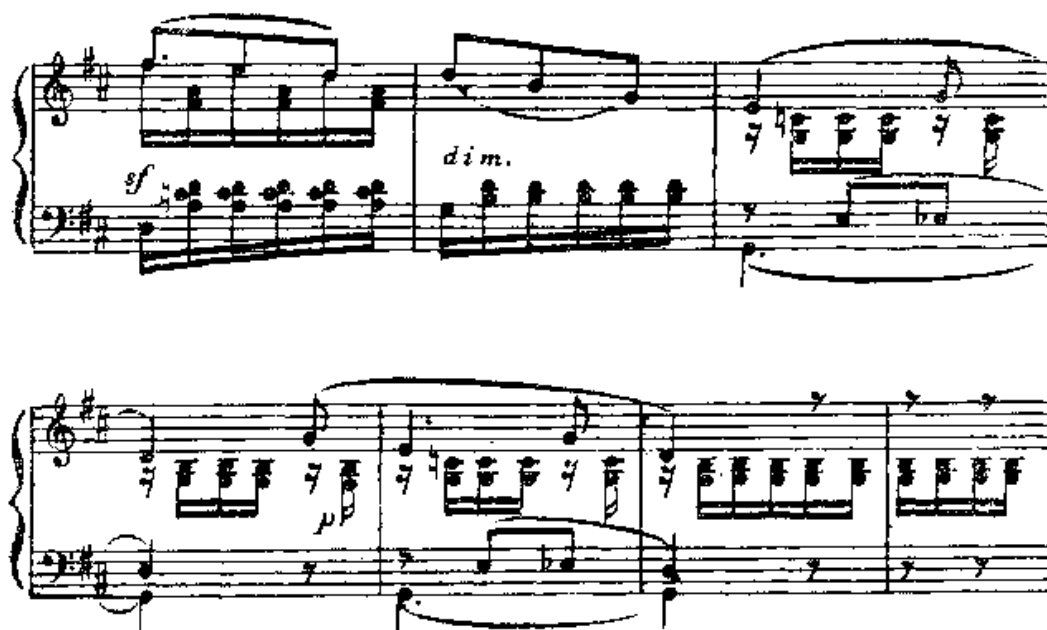
ющее новую тональность, затем — более мощный вид повторности, восходящая нагнетательная секвенция; возможное здесь патетическое окончание темы, однако, избегнуто прерванным кадансом; тут находится переломная точка образного развития: переход от страстности к постепенному успокоению — этому отвечает последняя стадия расширения со вторичной модуляцией (G-dur) и тематическим нововведением контрастного (широкопевучего) характера:

619 *Agitato e con fuoco* Мендельсон. Песня без слов, № 10



<стр. 589>





Чтобы правильно понять смысл незавершенности, нужно помнить, что она является лишь средством или поводом для расширения. Не потому композитор дает расширение, что оно предрешиено прерванным кадансом или незамкнутой периодичностью; наоборот, он потому воздерживается от завершения, что разрастание мысли необходимо ему по тем или иным художественным соображениям: желание дать перевес второму предложению над первым, перенести центр тяжести в последнюю часть ¹, показать рост напряжения при вторичном проведении, ввести существенный новый элемент.

¹ В периоде повторного строения расширение большей частью падает не на все второе предложение, а на его вторую часть (условно говоря — на четвертую, последнюю фразу периода). Такое местоположение усиливает экспрессию расширения. Вместе с тем оно создает структуру «масштабной перемены в четвертый раз», что особенно очевидно при сходстве всех предшествующих трех фраз (или трех предложений в сложном периоде). Таково, например, строение напряженно-лирических тем Чайковского, наделенных широким симфоническим развитием (последняя тема побочной партии 5-й симфонии, вторая тема финала 6-й симфонии — и обоих случаях после трех «попыток» дан прорыв к кульминации, связанный с расширением).

<стр. 590>

Иногда, наоборот, расширение должно служить противоположным по выразительности целям. Не всякое расширение в динамическом смысле означает рост. Существуют и экстенсивные расширения, связанные с падением динамики, замиранием и т. п. Они присущи музыке сугубо лиричной, воплощающей глубокое (нередко скорбное) раздумье, поэтическую созерцательность. Появились они у Шопена — например, в репризе 17-го нокturna H-dur, в прелюдии h-moll (второе предложение, такты 13—14 прелюдии). Ярчайшим же образцом можно считать «дуэтный» этюд op. 25 № 7 (cis-moll, ср. такты 1—8 и 9—20 после вступления). Дальнейшим развитием этого типа явились некоторые прелюдии Скрябина, также созерцательные по характеру и дуэтные по изложению: op. 11 e-moll, Des-dur, а также родственные им по настроению и типу развития прелюдии op. 11 E-dur, Ges-dur, g-moll и op. 17 b-moll.

Экстенсивность выражается в особом характере развития, рассеивающем напряженность: движение неоднократно прерывается паузами и ферматами ¹, иссякает в выписанных ritenuto и вновь возвращается; небольшие crescendo расплываются, бесследно исчезают. Знаменательно единство выразительных средств: связь темпа (главным образом Lento), расщепленной на два голоса (и тем самым лишенной динамической собранности, большого тона) мелодии и пассивных методов расширения.

Степень развитости и сложности расширений очень неодинакова; достаточно сравнить окончание темы в сонате A-dur Моцарта со второй побочной темой в сонате Листа. В сложных образцах не всегда легко найти правильное объяснение. Чтоб избежать ошибок, следует внимательно рассмотреть все основные элементы формы, ход их развития, способы образования незавершенности и ее преодоления. Разберем для примера следующий, не совсем обычный случай:

Бетховен . 7-я симфония, III ч.
Presto (начальный импульс)
 620а Вступительное построение



¹ В прелюдии е-молл паузы четырежды приостанавливают движение. В исполнении Вл. Софроницкого все эти паузы удлинены, благодаря чему впечатление затрудненности движения становится особенно явственным.

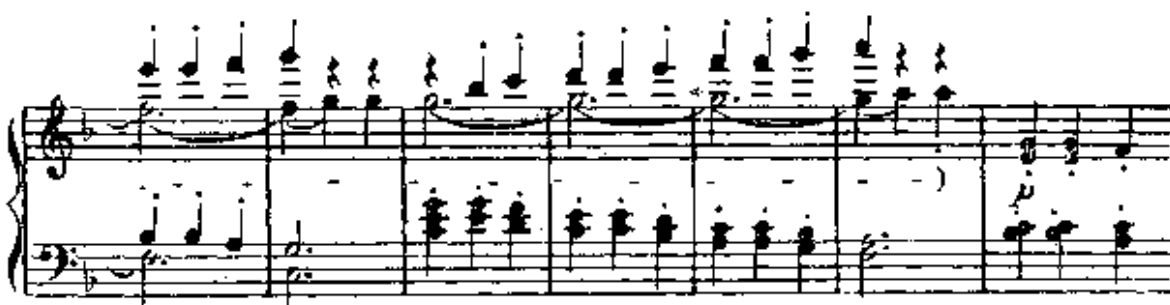
Экстенсивное расширение может встретиться и в произведении более активного характера, как момент «затаенности», временной заторможенности движения (прелюдия fis-nioll op. 11, такты 33—36).

<стр. 591>



Бетховен, 7-я симфония

Presto



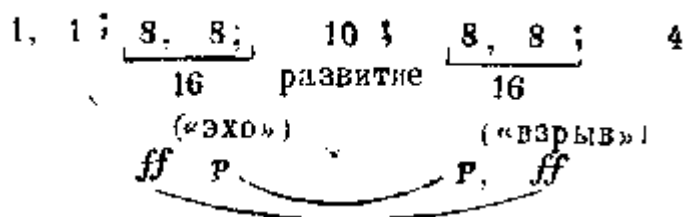


В этом периоде повторного строения учащегося могут ввести в заблуждение два начальных такта. На первый взгляд они представляют периодичность, которая получает избыточное суммирование в следующем четырехтакте (1,1,4). Но против этого говорит их обособленность в тембро-фактурном и динамическом отношении (*tutti*, *f*). Они служат начальным «толчком», импульсом и образуют вступительное построение. Основная структура начинается с

<стр. 593>

такта 3 и развертывается как двойное дробление с замыканием (4, 4, 2, 2, 1, 1 ...). Двухтакт, который должен завершить эту структуру, действительно появляется; но он дает поворот и новую тональность A-dur, резкость коего усугублена динамически-кульминационным характером этого построения. Поэтому Бетховен не заканчивает здесь период, а прочно закрепляет модуляцию, в то же время завершая кульминационную часть мелодическим спадом последних трех тактов; вся часть, проходящая в A-dur, образует большой синтаксический каданс (2, 2, 4), который и расширяет основную структуру¹. Характер музыки ясно говорит о «каприччиозности» обоих нарушений квадратности (вступительного и заключительного), о связи их с жанром скерцо.

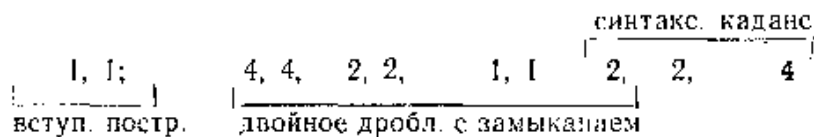
В репризе простой трехчастной формы широта и динамика развития заходят еще дальше (в местных репризах симфонических менюэтов и скерцо это стало традицией): начальные четырехтакты «удваиваются» мягко-шутливым «эхом» (8 тактов *ff*, за ними 8 тактов *p*); стадия развития-дробления удлинена до 10 тактов; рамки заключения раздвинуты: сперва оно звучит в C-dur, словно намечено окончание в тональности доминанты, по это лишь нарушение, преодоленное мощным возвратом F-dur с той же музыкой, что в C-dur. Резкое динамическое усиление образует «зеркальную» противоположность по сравнению с эхообразным отзвуком в начальных построениях. Итак, образуется масштабно-динамическая симметрия, сочетающая закономерность общего плана с впечатлением «свободной игры человеческих сил», обычным в больших бетховенских скерцо. Схема такова:



В некоторых случаях расширения допускают не одно, а два или даже три различных толкования. Такое, например, начальный период Менюэта из 1-й сонаты Бетховена (пример 521). Его первое предложение (4 такта) целиком переносится в параллельный мажор без образования совершенной каденции. Всю музыку, после конца первого предложения и до дополнения (т. е. такты 5—12), можно отнести ко второму предложению; об этом говорят типичные приемы отодвигания завершенности: повторение суммирующего построения «на месте» (такты 9—10), после чего дано кадансовое построение (такты 11—12). Но можно

услышать эту музыку

¹Этот восьмитакт заменил двутактное замыкание. Его первые 2 такта играют двойную роль: «малое замыкание» после двойного дробления и начало «большого замыкания». Структура в целом такова:



<стр. 594>

иначе, отделив «собственно расширение» (такты 9—12) от второго предложения и поняв его как самостоятельное третье предложение. Объективная основа для такой трактовки — точное соответствие тактов 5—8 первому предложению, что позволяет услышать в них более или менее законченное второе предложение; тогда третье предложение «отталкивается» от второго, подхватывая его конец и от старого переходя к новому материалу заключения (иными словами, образуется структура «продвижения» или полусимметрии типа abbc, где ab — второе предложение, abc — третье). Наконец, возможна и самая широкая (хотя и не столь бесспорная) точка зрения, по которой всё, включая даже и дополнение, объемлется вторым предложением. Повторение суммирующего построения образует периодичность (такты 7—10); но повторение каданса тоже создает очень естественную периодичность (такты 11—14), а, как мы знаем (глава VI, стр. 356), при сопоставлении периодичностей основная цезура находится между ними; иначе говоря, грань периода и дополнения (такт 12) стирается, уступая другой грани (такт 10).

Все эти варианты могут быть реально осуществлены в художественном исполнении. В первом случае второе предложение исполняется очень связно, цезуры в его пределах должны быть завуалированы, а подчеркивается цезура 12-го такта, что выдвигает вперед дополнительный типично менуэтный мотив (см. стр. 572). Во втором случае требуется особая связность внутри тактов 5—8 и 9—12 при некотором выделении грани между ними (такт 8); при этом обратит на себя большее внимание завершающая новизна третьего предложения (сперва — новый нюанс forte, затем — новый материал). В третьем случае художественный интерес заключается, во-первых, в наибольшей «широте дыхания» на протяжении 10 тактов (такты 5—14) и, во-вторых, в создании рельефного контраста двух равноправных и равнодлительных элементов (такты 7—10 и 11—14).

Последние анализы должны напомнить учащемуся, что ясное представление о масштабно-тематических структурах очень существенно для понимания смысла и склада расширений (и, более того, неквадратности вообще). В частности, оно помогает разобраться в сложных случаях.

Само расширение также можно понять как своего рода масштабно-тематическую структуру. Период с расширенным вторым предложением образует восходящий ряд из двух звеньев. Мы уже знаем, что восходящий ряд, как структура мелких построений, обладает рядом недостатков и потому мало применим. Но при большом протяжении восходящее последование связано с очень ощутительными явлениями прогрессирующего развития и представляет (в отличие от однократного увеличения малых масштабов) весьма выразительную структуру.

<стр. 595>

Оправданность, закономерность структуры расширения связана с одним общим принципом восприятия музыкальной формы: преобладание второй части над первой по размерам дает в музыке впечатление архитектурной устойчивости и значительно большей степени, нежели в обратном случае ¹. Очевидно, это связано с естественностью поступательного развития в музыке вообще, как искусстве, развертывающемся ко времени. Очень ясно сказывается данный принцип в той форме, которая представляет последование двух частей: вторая часть двухчастной формы в очень многих случаях разрастается по сравнению с первой частью. По той же причине периоды с расширением второго предложения производят достаточно устойчивое впечатление.

Как упоминалось, неквадратные и, в частности, расширенные построения в прежних учебниках нередко

«приводились» к квадратному виду. Как доказательство нарушения «правильности» такой прием, конечно,

неприемлем. Он допустим, однако, при двух условиях: 1) как методический прием, который позволяет

обнаружить основу, подвергшуюся расширению, а, с другой стороны, показывает, какими приемами

сделано расширение, и 2) в тех случаях, когда наложения на квадратную основу достаточно очевидны и

легко от нее отделяются. Это возможно при повторениях мотива «на месте» и при растягивании одной

гармонии, т. е. тогда, когда гармоническая основа непоколеблена:

621 Menuetto I Моцарт. Соната Es-dur



¹ Подчеркивание устойчивости сокращением размеров встречается лишь в заключительных частях. «Заостряющаяся» их структура обычно довольствуется краткими подтверждениями предыдущего и указывает на окончание развития.

<стр. 596>

Дополнение



Приведение к квадратному минимуму
(сжатие растянутой кадансовой гармонии)

а) Изъятие т. 7-8



б) Изъятие т. 5-6



(см. также пример 612).

В примере 621 растянутый кадансовый квартсекстаккорд позволяет удовлетвориться

одной из двух форм замыкания, данных здесь, — либо дроблением с замыканием (при опущении тактов 7—8), либо суммированием (при опущении тактов 5—6). В примере 622 окончание периода может быть плавно достигнуто и без повторяющихся мотивов тактов 5—8; становится ясным, что именно эти мотивы являются «виновниками» расширения.

Выделив расширяющую часть, мы с особенной ясностью видим, чем она обогащает музыкальную мысль;

так, становится очевидным значение моментов, накапливающих энергию перед решающим броском к

кульминации (примеры 612, 621), а иногда в расширении заключена и сама кульминация (пример 622). В

прелюдии h-moll Шопена момент расширения содержит многозначительную приостановку движения перед

глубоким образным поворотом (см. главу IX, стр. 710).

В заключение мы вернемся к определению, которое на стр. 577 было дано расширению. Поскольку расширением мы считаем всякое повторение, содержащее общий масштабный рост, постольку необязательно, чтобы лежащее в основе построение (первое предложение периода) было квадратным. Расширять можно и первоначальную **н е к в а д р а т н у ю** структуру:

<стр. 597>



<стр. 598>

Allegro assai

623 Моцарт. Соната F-dur, III ч.

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system (measures 623-624) begins with a treble clef and a key signature of one flat. The right hand plays a series of sixteenth-note runs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 625-626) continues the sixteenth-note runs in the right hand, with the left hand maintaining the eighth-note accompaniment. The third system (measures 627-628) features a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) in the left hand, followed by a *f* (forte) marking in the right hand. The fourth system (measures 629-630) continues the sixteenth-note runs in the right hand, with the left hand maintaining the eighth-note accompaniment. The fifth system (measures 631-632) features a dynamic marking of *dim.* in the left hand, followed by a *p* (piano) marking in the right hand, and a *f* (forte) marking in the left hand. The score concludes with a *sf* (sforzando) marking in the right hand.

(см. начальный раздел II части в сонате d-moll Мясковского, 24 такта и 35 тактов).

<стр. 599>

Гораздо короче остановимся мы на явлениях масштабного убывания в связи с несравненно меньшим их значением.

Если при разрастаниях внешнего характера происходило повторение того же материала или добавление нового, то внешний тип убывания состоит в удалении конца, в усечении. Примеры усечения уже встречались нам в связи со способами развития мотива (стр. 558), а также как прием, подчиненный расширению (стр. 586).

Усечение проявляет себя двояко. Вместо ожидаемого конца появляется иная, контрастная музыка,

которая как бы перебивает» прежнюю, вытесняет ее (либо окончательно, либо на время). Динамический смысл этого приема очевиден:



(см также 2-ю симфонию Скрябина, I часть, побочная тема, [6—7]).

Чаше, однако, усечение не связывается с наложением нового на старое и оставляет данную тему «открытой». Место окончания занимает пауза, приобретающая большой выразительный смысл («говорящая пауза»), особенно благодаря прекращению музыки на неустойчивой гармонии. Незавершенность может быть таким путем резко подчеркнута. В примере 625 «недоигрывание» темы в оркестре представляет чисто театральный прием, характерный для итальянской оперы (оркестр — лишь «слуга певца» и должен создать эффект ожидания) :



<стр. 600>

В «Баркароле» Шопена (средняя часть, тема A-dur) сочная лирическая мелодия обрывается в самый напряженный момент (кульминация на квартсекстаккорде), допета она лишь в коде.

Целая гамма лирико-драматических эффектов простирается от «увяданий», умолканий «на полуслове» (примеры 626—628), большей частью связанных, однако, с последующей драматизацией, до иллюстрации трагических ситуаций ¹ (пример 629). Пример 628 — редкий случай усечения в масштабе целой пьесы. Пример 629 может считаться лирико-драматической кульминацией всей оперы:



627 *Larghetto* Шопен. Ноктюрн, оп. 27 № 1

628 [*Allegretto*] Шопен. Мазурка, оп. 41 № 4
окончание пьесы

¹ Замечательный образец усечения, носящего трагический характер, — 8-й квартет Шостаковича, [34] (неожиданно обрывается тема, заимствованная из финала трио).

<стр. 601>

629 *Appassionato* Римский-Корсаков., „Садко“

по - ло - ни - ли серд - це мне тво - и

630 *G.P.* окончание темы :

пес - ни чуд - ны, е...

Подобно другим нарушениям квадратности, усечение способно служить и комизму (внезапная «пропажа» музыки). В примере 630 такую роль выполняют совершенно неожиданные паузы взамен концовок:

630 Немецкая народная песня

По мо - рю плы - ли мы, плы - ли мы, по мо - рю плы - ли...

Jetzt fahr'n wir ü - ber See, ü - ber See, jetzt fahr'n wir ü - ber...

По мо - рю плы - ли мы, плы - ли мы по

Jetzt fahr'n wir ü - ber See, ü - ber See, jetzt

мо-рю, пла-ли мы, мы в де-ре-вян-ной
fähn wir ü-ber See, mit ei-ner hölz-nerн

лод-ке, лод-ке, лод-ке, лод-ке, мы
Wur-zel, Wur-zel, Wur-zel, Wur-zel, mit

в де-ре-вян-ной лод-ке. Ру-ля невя-ли... Ми!
ei-ner hölz-nerн Wur-zel, kein Ruder war nicht... dran!

<стр. 602>

Тип масштабного убывания, связанный с внутренним развитием (и потому противоположный расширению), можно называть сокращением или сжатием. О нем речь может идти, когда после квадратности проводится изложение, сжатое по масштабам, отступающее от квадратности в сторону уменьшения. Как и при расширении, происходит это по преимуществу во втором предложении периода. Иногда сокращение объясняется ускорившимся во втором предложении либо в новом проведении темы развитием мелодическим (пример 631) или более интенсивным гармоническим (пример 632, обратить внимание на цепь доминант в тактах 5—7):

Мендельсон. Песня без слов *fis-moll*, № 12
631 [Allegretto tranquillo] первое предложение

реприза

Шопен. Баллада *g-moll*
632 *meno mosso*

votto voce

<стр. 603>



Иногда меньшие размеры второго предложения (или репризы) являются результатом «приведения к квадратности», равновесию после его нарушения:



(см. также пример 546, затем — репризы в центральном эпизоде финала 1-й сонаты Бетховена и в теме вариаций из трио Чайковского) ¹.

Познакомимся теперь с особым сочетанием признаков квадратной и неквадратной структуры. Встречаются темы, квадратные по общим рамкам (по числу тактов), тогда как части этих тем неквадратны. Такая структура получила название «мнимой квадратности» ².

¹ Существует и противоположное явление — восполнение до квадратности: после первого, неквадратного построения второе возрастает до квадратной величины (см. тему среднего эпизода Des-dur из III части фантазии «Скиталец» Шуберта — 12 тактов и 16, а также вторую тему танталеллы «Венеция и Неаполь» Листа—за двумя трехтактами следует заключительный четырехтакт). Так строятся некоторые периоды заключительных партий Моцарта (соната G-dur) и Бетховена (финал 14-й сонаты, 32-я соната); таким путем усиливается контраст между предложениями, а в то же время создается особенная устремленность, ибо незавершенное первое предложение «вторгается» во второе.

² Термин, предложенный И. Я. Рыжковым.

<стр. 604>

В ней имеются два крайних случая: явно неквадратные части случайно складываются в квадратную сумму (пример 634) и явно квадратное целое рассечено на неравные части неквадратной величины (пример 635, где первый такт отделен от остальных трех, чтоб создать предварительное «раскачивание» перед началом танцевальной фигуры¹). Но другие образцы нельзя решительно отнести к тому или другому «полюсу». В примере 636 неквадратность преобладает; однотакты после двутактов звучат эхообразно, и структура 2+1+2+1+2 получает подтверждение в инструментовке второго проведения темы, где однотакты выделены:

634 Швиденько Украинская народная песня
5 тактов



635 Tempo di Valse Лист. Вальс-экспромт



Известное преобладание неквадратности ощутимо в теме этюда E-dur op. 10 № 3 Шопена, где законченный пятитакт дополнен трехтактом. Тема G-dur в Вальсе-фантазии Глинки и пример 637 скорее тяготеют к квадратности; в первом из них слышатся отголоски трехтактовости всего Вальса-фантазии, однако середина этого эпизода, изложенная сплошь по 4 такта, говорит о желании композитора на время приблизиться к квадратности; во втором — о близости к квадратному строению говорят симметрия структуры 3, 1, 1, 3 и смены гармоний по 2 такта.

¹ Исполнители иногда уместно подчеркивают обособленность первого мотива посредством *ritenuto* с последующим *a tempo*.



Последний из видов неквадратного строения отличается наибольшей самостоятельностью, он по своему происхождению независим от квадратности. Назовем его «органическая неквадратность». В ее пределах можно различить два вида — «регулярный» и «нерегулярный». Первый из них порывает с квадратностью в величине наименьших построений. Но самый вид неквадратности (например, трехтактовость или пятитактовость) остается неизменным; кроме того, количество неквадратных построений большей частью образует квадратные соотношения высшего порядка (например, четыре трехтакта), и поэтому ощущение квадратности до конца не исчезает¹. Тем не менее свой специфический отпечаток нечетность или неквадратность успевает наложить. Такого рода органическая неквадратность носит регулярный характер.

В русских песнях, как лирических, так и, в особенности, оживленных, очень нередко выдержанное трехтактное строение. При этом в плясовых песнях большей частью трехтакты сочетаются попарно. Характерность трехтактного строения для различных жанров русской песни подчеркнута Глинкой в «Камаринской», где обе песни — и свадебная и плясовая — таковы². Не чужда трехтактовость и песням других народов:



¹ Если выписать такую музыку в крупных тактах, то структура ее окажется квадратной.

² При этом, однако, лишь плясовая дает сильно выраженную парную повторность трехтактов, а свадебная ее затушевывает.

<стр. 606>

(см. также песни «Во поле береза стояла», «Вставала ранешенько», «Тимоня», «Лявониха», «Калинка-малинка»).

Не столь часто встречается в народной песне выдержанная пятитактовость:

639 Русская народная песня (сб. Лядова)



640 Карманьола (1-я часть)



Приведем пример выдержанной семитактовости в украинской песне (см. пример 641).

Регулярная неквадратность распространена и в профессиональной музыке. Значение ее различно; она свидетельствует нередко о связях с народной музыкой и ее синтаксисом (примеры 645, 647—650, см. также побочную тему 1-й симфонии Чайковского и II часть сонаты Шуберта Es-dur, застольные песни, былину Нежаты и арию Садка в 1-й картине «Садко», первую песню Леля в «Снегурочке»), об особой свободе, непринужденности изложения (пример 643), о большей, чем при квадратности, степени непрерывности и закругленности в характере движения (примеры 642, 644, Вальс-фантазия Глинки, «Грезы любви» № 3 Листа), о скерцозной каприччиозности или причудливости¹ (пример 646, дуэт Солохи и Черта из «Черевичек»).

В примерах 643—645 мы видим трехтактное строение или строение по три двутакта, в примерах 642, 646, 647, а также

¹ Тот факт, что Бетховен счел нужным в разработке скерцо из 9-й симфонии словесно указать на трехтактовость («Ritmo di tre battute»), говорит о том, насколько необычна была еще в те времена стабильная неквадратность.

<стр. 607>

641 Сб. украинских песен Лысенко



<стр. 608>

554 — пятитактное, в примере 648 — шеститактное¹, в примерах 649—651, а также 548 — семитактное:

642 **Allegretto** Шостакович, 13 симфония, V ч.

643 **Presto** Гайдн. Соната № 21, Рондо

¹ Шеститакт — величина хотя и четная, но не квадратная. Он складывается из трех двутактов, т. е. может рассматриваться как крупный, высшего порядка трехтакт.

644 Allegro agevole

Скрябин. Вальс, ор. 38



Allegro moderato Чайковский., „Кабы знала я“

645 Кабы знала я, кабы ведала

несмот.



Брамс. Равсодия, ор.119 №4

Allegro risoluto

646



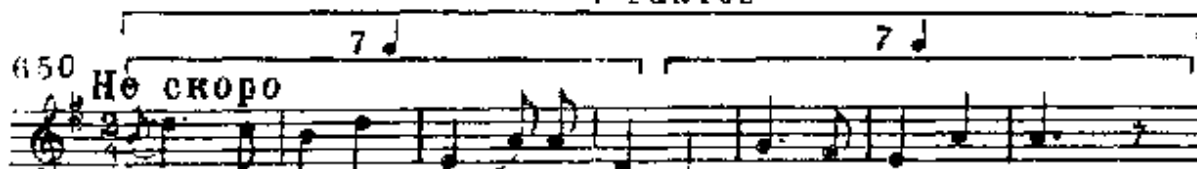
6



а) - тема первой части
б) - тема средней части

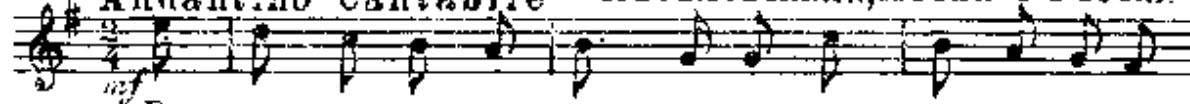
А. Давиденко, „Конная Буденного“
7 тактов

650 Не скоро



1. С ве. ба по. лу. ден. но. го жа. ра не под. сту. пи,
кон. ная. я Бу. ден. но. го рас. ки. ну. лась в сте. пи.

651 Andantino cantabile Кабалевский, „Песня о России“



Раз. до. ль. на. л, ве. ле. на. я, с рав. нп. на. ми и
ско. на. ми, цве. та. т мо. я ве. сен. ная. я стра. за! От
Бел. ло. го до Чер. но. го, св. ма. как мо. ро
пол. но. е, вол. ну. ет. ся и че. нит. ся о. ва.

Внутри темы неквадратные построения иногда закономерно сочетаются с квадратными: на фоне общей неквадратности выделяется третья четверть (две темы народного происхождения в вариациях Бетховена — русская тема из балета «Лесная девушка» со структурой 3+2; 3+2; 2,2; 3+2 и швейцарская со строением 3 + 3; 1 + 1; 3; также пьеса «Шопен» из «Карнавала» Шумана: 1+2; 1+2; 2+2; 1+2); при суммировании или

дроблении контраст периодической и непериодической частей усиливается неквадратностью одной из них (этюд Des-dur Листа со структурой темы 3+3+4, песня Шуберта «Подъем духа», где дробление имеет вид 3+2 +

<стр. 612>

+2¹, пример 651 с неполным суммированием 2+2+3). В следующей чешской песне смена четырех- и трехтактных фраз совершенно симметрична (4+3+3+4):



Подобные сочетания квадратного и неквадратного, четного и нечетного приближаются уже к иррегулярным типам².

В образцах профессиональной музыки, с которыми мы ознакомились, сказываются некоторые характерные стилистические черты. Среди зарубежных композиторов XIX века особенно тяготели к органической неквадратности Шуберт и Брамс. Помимо связей с народной музыкой, здесь проявляются индивидуальные черты стиля: у Шуберта — такая степень непринужденности и свежести мысли, при которой простейшие квадратные формулы и разнообразные отступления от них воспринимаются как равноправные³. У Брамса же имеется тенденция к обдуманному раскрепощению от максимальной законченности и уравновешенности квадратных форм.

Чайковский широко развил возможности лирической экспрессии, сокрытые в трехтактном строении; так толковать трехтактовость оказалось возможным благодаря большей мягкости, которая потенциально присуща этому нечетному складу⁴.

Избранный композитором вид строения иногда распространяется на целые пьесы или крупные части. Таковы — венгерский танец Брамса F-dur № 3, а в большом масштабе —

¹ Свобода строения в этой песне выражена также тем, что семитактные построения 3+2+2 сменяются затем шеститактными 4+2. При этом и в тех и в других последние 2 такта звучат наподобие дополнений, специально введенных ради неквадратности.

² Возможно также сочетание неодинаковых видов органической неквадратности в различных частях произведения. Песня Брамса «Утро» сочинена в двухчастной форме, где первая часть складывается из шести- тактов, а вторая — из пятитактов.

³ То же наблюдается у Шуберта в гармонии — элементарнейшие последования соседствуют с новаторско-оригинальными.

⁴ До Чайковского имелись лишь намеки на возможность такого толкования, например у Листа в «Грезах любви», этюде Des-dur, «Гимне любви». Напомним также о главной теме Вальса-фантазии Глинки.

<стр. 613>

Вальс-фантазия Глинки, почти все темы которого трехтактны; оригинальный замысел Глинки, очевидно, заключался в том, чтоб дать закругленное вальсовое движение вдвойне — в простых тактах и тактах высшего порядка. По тому же пути пошел Скрябин в вальсе ор. 38, где принцип «двойного вальса» выдержан с начала до конца¹. У Чайковского первая часть Элегии из 3-й сюиты с ее мягко-закругленной мелодикой сочинена в трехтактах почти целиком.

Семитакт явился для крайних частей причудливого скерцо из 29-й сонаты Бетховена основной нормой, а для «Пьесы в народном стиле» Шумана (№ 2) — единственной нормой².

В песне Давиденко органичность семитактного склада находит подтверждение в совершенно аналогичном семидольном строении каждой отдельной фразы (см. пример 650).

Иррегулярная неквадратность есть прежде всего достояние народной песни. Ее признаки—неквадратная величина целого и неравенство частей; к ним естественно примыкает подобное же явление меньшего масштаба — неравенство тактов, т. е. переменность метра. Все эти признаки по-разному сочетаются друг с другом: в примерах 653—655 при общем квадратном числе тактов величина их меняется, а потому части не вполне равны по длительности. Заметим, что различие в длительности частей может быть невелико, но этого будет достаточно для ощущения неквадратности³. Наоборот, неквадратная величина целого и неравенство частей при неизменности метра наблюдаются в примере 656. Наконец, все три признака совмещены в примере 657:

Украинские народные песни

653 Помалу

Ой і ко-ню-ж, ти мій ко-ню-гей, та ко-ню во-ро-вень-кий,
по-радъ ме-не ко-ню-гей, а що я мо-ло-день-кий

¹ То же — в вальсе из балета Щедрина «Конек-горбунок».

² В хоре птиц из «Снегурочки» вторая тема («Орел-воевода») шеститактна, и Римский-Корсаков специально дает однитактное добавление, дабы не нарушить общего для всего хора семитактного строения.

³ Измерять величины построений в народных песнях с иррегулярной неквадратностью часто приходится по общему числу долей в данном построении, потому что такты неодинаковы, а иногда и метрическая пульсация весьма неотчетлива.

<стр. 614>

654 Веселенько

Ой, ко-ли-б-той ве-чір тай по-ве-че-рі-ло,
тоб мо-є сер-день-ко, тай по-ве-се-лі-ло.

Русская народная песня
(Сб. Римского-Корсакова)

655 Moderato

из-за те-ся-ка-де из-за те-но-го.

Русская народная песня
(Сб. Лявовой)

656 Довольно медленно

Залев

Хор

Уж вы го - ры, го - ры, го - ры Во - ро -
бьев ски - е, Во - ро - бьев ски - е.

Русская народная песня
(Сб. Римского-Корсакова)

657 Andantino

Эт звук ко - ло - коз, звук ко - ло -
коз, во Ев - ла - ше - ве се - ле, звук ко - ло -
коз, звук ко - ло - коз во Ев - ла - ше - ве се - ле.

В некоторых случаях иррегулярной неквадратности действует своеобразный принцип компенсации: одна часть настолько же меньше квадратной или четной величины, насколько другая часть больше этой величины (см. примеры 653, 654).

Мы еще раз убедились в том, что отступление от периодичности в величине построений и в метре не исключает закономерности.

<стр. 615>

В профессиональной музыке прошлого мы уже видели приближения к иррегулярности. Значительно шире проявляется масштабно-метрическая иррегулярность в современной музыке, особенно в тех ее течениях, которые связаны со свободой, длительностью, непрерывностью мелодико-тематического развития, которые близки полифоническим методам развертывания мысли. Ярчайший образец — творчество Шостаковича:

Andante

Шостакович 5-й Квартет

658

con sord. pp

Так, плавно-певучая тема Andante 5-го квартета, близкая русской протяжной песне (пример 658), состоит из семи тактов, где четырежды меняется размер; ее структура — свободный вариант дробления (13 четвертей; 6 четвертей, 5 четвертей). Тема Adagio из 3-го квартета (род пассакальи) в своих первых двух проведениях образует период повторного строения (13т.+ 15т. с переменами размера), где каждое предложение состоит из двух резко контрастирующих частей; более развитая вторая часть обнаруживает свободно видоизмененную в мелодическом и масштабном отношениях структуру дробления с замыканием. Интродукция к финалу 10-й симфонии представляет огромный период повторного строения (29 т.+23 т.) с многократными сменами размера. В нем длительно развивается мелодия речитативного характера; после вступительной протяженной фразы (в басах) тема (гобой) по своей структуре может быть определена как цепь периодичностей, то сжимающихся, то вновь растущих, и завершается она широкой фразой (флейта и пикколо). Иногда непрерывность развития (в которой большую роль играют полифонические средства) проявляется в том, что первое предложение не завершается кадансом; в первом периоде скерцо из 5-й симфонии (28т.+27т.) вступление второго предложения завуалировано непрерывным движением верхнего

их количество приведет к неквадратности целого (например, три построения по два такта или по четыре такта)¹. Возникает, таким образом, неквадратность соотношений. Ее важнейший случай — период из трех предложений. Третье предложение иногда появляется как дополнение или расширение и в этом случае повторяет в основном музыку второго предложения (см. главную партию финала 8-й сонаты, I части 8-й симфонии Бетховена, первый период арии Фигаро «Мальчик резвый»). Но более интересен тип периода, где третье предложение наделено самостоятельностью; только этот тип и можно отнести к области органической неквадратности. Такой период обладает значительным разнообразием возможностей тематического развития. Здесь встречается и повторное строение в его чистом виде (Бетховен. 24-я соната, II часть, начальный период из 12 тактов; Шопен. Прелюдия E-dur).

Естественны вместе с тем и новые для обычного периода варианты повторного строения. Ариозо Кумы «Где же ты, мой желанный» из «Чародейки» выдержано в форме периода повторного строения (со значительным дополнением), где третье предложение (E-dur) вводит столь впечатляющий ладовый контраст, связанный с большим эмоциональным подъемом. Оригинально поступил Прокофьев в репризе «Мимолетности» XVI три мелодически тождественных предложения дают картины длительного угасания (forte, piano, pianissimo + Meno mosso), каждая стадия коего отмечена новым гармоническим освещением (C-dur, a-moll, e-moll).

Встречаются и другие более или менее сложные принципы строения. В «Импровизации Моцарта» («Моцарт и

¹ В малом масштабе мы уже встретились с таким строением в шеститактах, сложенных из трех двутактов.

<стр. 618>

Сальери» Римского-Корсакова, [22] предложения сходны лишь в общих чертах. Второму предложению придан характер неустойчивой середины (тональности D и S), благодаря чему третье предложение приобрело оттенок репризности. В гавоте из «Классической симфонии» Прокофьева сходство предложений сочетается с известной свободой тематического развития, причем третье предложение сходно со второй фразой первого предложения и поэтому также вносит элемент репризности¹. По-иному приближает период к трехчастности Моцарт в арии Керубино «Сердце волнует»: крайние предложения имеют сходные концовки, тогда как среднее несколько контрастирует и притом структурно разомкнуто (два звена секвенции), как и подобает середине; замечательно, что Моцарт счел возможным в оркестровом вступлении дать сжатый вариант темы, совершенно опустив второе предложение и непосредственно сомкнув крайние предложения, которые здесь образуют квадратный период.

Повторность увенчана контрастным завершением во втором периоде венгерского танца g-moll Брамса (по принципу «перемены в третий раз») ². Неповторное строение — в главной партии 27-й сонаты Бетховена; первые два предложения взаимно контрастны (краткие энергичные мотивы-импульсы с ответными «эхо» — и мягкая, певучая мелодия) ; третье же предложение синтетически завершает период, объединяя элементы двух предшествующих ³.

Принцип синтеза совместим с простой основой в виде повторного строения, если первые два предложения, сходные по началу, приводят ко взаимно контрастным продолжениям, а третье предложение объединяет все контрастирующие элементы. Так поступил Римский-Корсаков в главной партии увертюры «Царская невеста»: начальные восьмитакты всех предложений в основе одинаковы, но вторые их части очень различны — сперва в игровом духе, затем в характере омрачения и угрозы; заключительное же предложение, самое напряженное, имеет синтетическое значение.

Неповторность строения максимальна при тематическом различии всех трех предложений (ABC). К такому типу приближаются начальные периоды песен Шумана «Посвяще-

¹ Второе и третье предложения повторены в этом и в предыдущем примерах.

² Первый период этого танца уже приводился как образец построения на три двутакта. Мы видим, таким образом, в пределах одного произведения единство структуры в двух масштабах.

³ Заключительная функция третьего предложения ярко подчеркнута посредством регистровых переключек — типично «прощальным» приемом. Поэтому Бетховен сохранил это завершение для всей I части сонаты (см. коду).

<стр. 619>

ние» и Грига «В челне», для чего имеются некоторые основания в тексте.

Мы видим разнообразные типы соотношений между сходными и несходными предложениями: контраст вслед за повторностью (AAB), повторность вслед за контрастом (ABA), объединение вслед за контрастом (AB A/B), общий контраст (ABC). Таким образом, период из трех предложений (или «трехчастный период», как его иногда называют) обогащает форму музыкальной мысли возможностями, трудно осуществимыми или даже недоступными обычному периоду.

§ 7. Период как форма целого произведения

Уже было указано, что период иногда образует форму небольшого самостоятельного произведения. Это возможно тогда, когда произведение ограничивается воплощением одного музыкального образа, а не дает сопоставления, контраста различных образов; такой контраст, как правило, требует для себя форм, которые состоят из нескольких или как минимум—двух частей. Другое условие — отсутствие обособленной, самостоятельно выделенной средней части развевающего характера, которая подобна середине простой двух- или трехчастной формы. В периоде, как мы знаем, может существовать развивающая часть; но она либо не занимает места середины (а служит дальнейшим развитием каждого из предложений), либо не оформляется в отдельную часть самостоятельного значения¹. Форма периода, очевидно, может быть достаточной лишь для произведений некоторых малых жанров. В вокальной музыке — это песня, романс;

¹ Сравним в этом отношении период с одной из простых репризных форм — двухчастной. Середина (или, точнее, «третья четверть формы») отделена «слева», т. е. от предыдущего, с очень большой определенностью: вступает обычно после полного каданса, часто — после структурного замыкания, после точного повторения начального периода. Сама по себе третья четверть выделяется преобладанием гармоний D, часто — предъиктовым характером, тематическими изменениями. «Справа» от третьей четверти находится столь явный обособляющий признак, как реприза.

Совсем иначе обстоит дело в периоде. Если в нем имеется одна значительная развивающая стадия, занимающая примерно место середины (третьей четверти), то мы имеем дело с расширением; расширение же, как мы видели, наступает в связи с незавершенностью того или иного рода и поэтому сильно отличается от середины (третьей четверти), включаясь в непрерывное развитие в н у т р и периода.

Упомянутые различия станут особенно показательны, если сравнить произведения одного композитора и одного жанра: например, двухчастные прелюдии Скрябина из op. 11 — a-moll, cis-moll, gis-moll, F-dur, d-moll — с периодами в прелюдиях e-moll, fis-moll.

В б е з р е п р и з н о й двухчастной форме стадия развития слита с завершением, но также сильно отделена от экспозиционной, а в простой трехчастной форме различие стадий еще более очевидно.

<стр. 620>

однако гораздо чаще периодом оказывается лишь куплет песни¹. В инструментальной музыке это — прелюдии и родственные им миниатюры.

Период как форма целого произведения сохраняет основные закономерности, присущие периоду вообще. Действительно, период в любом случае излагает музыкальную мысль; период-целое делится на такие же меньшие части типа предложений, фраз, мотивов, как и период-часть; в нем бывают различные аналогичные стадии — экспозиционная, развивающая, завершающая; и тому и другому типу присущи многие одинаковые виды гармонического, мелодического, масштабно-тематического, фактурного развития; для обоих имеют огромное значение как принцип квадратности, так и принцип ее преодоления, а также и конкретные способы преодоления квадратности.

Но наряду с этой общностью существуют и черты, позволяющие в известной мере разграничить период-часть и период-целое.

Дать обобщающую характеристику образных различий затруднительно, поскольку многое зависит от жанра, которому принадлежит данный период, и от стиля. Конечно, многие целостные периоды отличаются большей значительностью, чем их собратья, составляющие лишь частицу целого; но, с другой стороны, периоды из сонатно-симфонических произведений (главные партии, нередко — и побочные партии) намного превосходят по глубине и динамике развития большую часть периодов целостных.

Легче охарактеризовать различия в структуре и развитии. Периоды-части, взятые в массе, менее развернуты в сравнении с периодами — целыми произведениями. Хотя среди них : и можно найти любое количество примеров нарушения квадратности, но можно утверждать, что периоды квадратные гораздо характернее как ч а с т и более крупного целого, нежели как законченные формы. Начальные периоды произведений очень часто модулируют, тогда как целостные периоды — за исключением переменного-ладовых народных мелодий — почти всегда однотональны, т. е. устойчивы. Широко развитые заключения (дополнения) хотя и встречаются, как мы знаем, в начальных периодах, все же не очень для них характерны².

¹ Иногда в вокальных произведениях период образуется от сочетания двух куплетов (Григ. «Сердце поэта»; Рахманинов. «Сон»; Г. Вольф. «Тебе я мир почетный предлагаю»).

² Укажем яркое исключение из этого правила: главные партии в рондо-сонатных финалах классических концертов очень подчеркнута и настойчиво завершаются дополнениями. В

несколько меньшей степени это наблюдается в финалах сонат.

<стр. 621>

В наиболее значительных по содержанию образцах периодов-частей, а именно в уже упоминавшихся сонатно-симфонических темах, часто можно заметить характерное явление: известное противоречие между обилием, богатством, разнообразием событий, протекающих в обстановке высокой напряженности,— и краткостью времени, «отпущенного» на них, относительной сжатостью формы. Таковы, например, периоды главных партий в 3-й и 5-й симфониях Бетховена, 5-й, 11-й, 17-й, 27-й сонатах; противоречие это ведет вперед, т. е. требует продолжения, делает его неизбежным.

О «перенасыщенности» таких периодов говорит простой перечень основных «событий». Ограничимся двумя примерами.

3-я симфония Бетховена: мощные начальные толчки; контрастирующая им певучая тема; момент ладового конфликта и ритмического расшатывания; преодоление нарушающих моментов; тембро-фактурное обновление в начале второго проведения темы (второго предложения); вычленения, восходящее секвенцирование с динамическим нарастанием и тональными отклонениями; установление доминантового органного пункта как признак предъикта к последнему, кульминационному проведению; энергичное вторжение двудольности как одно из средств нового нарастания; *crescendo* с мелодическим отталкиванием; дробление на однотактные мотивы и образование замыкания в виде полной напора линии, вторгающейся в следующее проведение; кульминационное проведение темы *tutti* (третье предложение); поворот в тональности *S*, предшествующий модуляции в *D*; модуляция сильными средствами (переосмысление *SIV Es-dur* в *SS B-dur*, перерастание *SS* в *DD B-dur* и разрешение в *D*) с вторжением в тему предъикта к побочной партии. И все это длится примерно 40 секунд!

5-я соната Бетховена: контраст двух тематических элементов, осложненный внутренним расщеплением «сильного элемента» (аккорд и ломаный взлет); образование вопроса-ответного диалога, гармонически и ритмически незавершенного; сжатие построений до двутактов при тематическом взаимодействии обоих элементов и выдвигании принципа «упор в один звук»; замыкающая нисходящая линия с синкопами и обрывом на неустойчивости; серия кадансов, ритмически заостренная, но динамически приглушенная; внезапный «взрыв»; новый, сильнейший этап взаимодействия тематических элементов с наиболее мощным «упором в один звук»; заключительный каданс с синкопированными мелодическими бросками и завоеванием вершины; общая пауза (ее значение для ограниченности главной партии очень велико!). Длительность периода — вдвое меньшая, чем в 3-й симфонии (порядка 20 секунд). Попробуем представить себе главную партию 5-й сонаты в виде отдельной фортепианной миниатюры (сравним ее, например, с бетховенским типом миниатюры — танцем или багателью *op. 119 № 10*), чтобы стало ясно, насколько немыслимо такое предположение. Подобный период может быть только частью более крупного целого.

Обратимся теперь к противоположному случаю. Если представить себе период «рядовой», отнюдь не «выделяющийся особой значительностью содержания, богатством развития, масштабностью формы (например, восьмитактный период песенного или танцевального характера), то он лишь как редкое исключение окажется уместным в качестве целого произведения.

<стр. 622>

Можно, таким образом, сделать вывод: период не может стать самостоятельным произведением в двух противоположных случаях — либо тогда, когда он «перенасыщен» действием, содержит противоречия, требующие дальнейшего развития, либо тогда, когда он, наоборот, слишком малозначителен и неразвит, когда он представляет слишком малую для отдельного, законченного произведения художественную ценность. В обоих случаях за ними должно следовать некое продолжение.

Мы подходили до сих пор к различиям периода-части и периода-целого, идя от первого из них. Теперь мы можем остановиться на характерных чертах периода-целого.

Среди периодов, представляющих самостоятельное произведение, безусловно господствуют периоды **п о в т о р н о й** структуры: неповторная встречается редко. Это понятно, ибо закрепление основной мысли путем ее более или менее полного либо частичного повторения очень желательно для лучшего восприятия целого (если же период является лишь частью произведения, то, независимо от своей внутренней структуры, он сам может быть повторен — сразу или «на расстоянии»). Повторность строения, однако, проявляет себя не в самых простых ее формах, о чем сейчас и пойдет речь.

Если один какой-либо образ заполняет собою целое, хотя бы и небольшое произведение, то естественно ждать этапов существенного внутреннего развития этого образа, а затем — прочного завершения, подытоживания. Это легко представить себе в рамках простой трехчастной формы. Но отсюда же вытекают и главные особенности периодов, составляющих целые произведения. Эти особенности необходимо рассмотреть.

Какими путями можно усилить внутреннее развитие в скромных пределах периода? Этого можно достигнуть общим разрастанием формы, т. е. созданием большого по протяженности периода. Так оно и бывает в некоторых случаях; таковы, например, прелюдия Шопена b-moll¹ с большим динамическим и моторным размахом (особенно во втором предложении), этюд op. 25 gis-moll — образец очень крупный по масштабам (три предложения, общая длительность 63 такта с «плотной» их заполненностью), прелюдии Лядова op. 11 h-moll (о которой речь будет вскоре) и op. 10 Des-dur с большим, утонченно-филигранным мелодическим развитием; широко развит период в песне Грига «Сердце поэта», где первое предложение заключает по тексту длительно развертываемый вопрос, а второе предложение —

¹ До известной степени приближается сюда финал сонаты Шопена, напоминающий гигантский период повторного строения (ср. такты 1—8 и 39—46 как начала обоих предложений).

<стр. 623>

еще больших масштабов ответ; почти столь же широк период в романсе Танеева «В дымке-невидимке». В последних трех произведениях мы видим характерный случай разрастания: при больших масштабах сходных предложений изложение основного тематического материала занимает лишь начальную часть предложения (примерно — его первую половину или даже менее того), тогда как вторые половины к а ж д о г о из них представляют значительные, довольно обширные развивающие части, напоминающие середину трехчастной формы (о возможности таких частей упоминалось на стр. 508). Поэтому период как форма целого произведения нередко состоит из двух развернутых, в общем сходных и приблизительно равных по величине предложений.

Но более распространен другой путь, не требующий особо крупных масштабов. Не меньших результатов можно достигнуть п у т е м с р а в н е н и я двух этапов развития: первый из них, исходный, находится в пределах умеренной динамики и нормативной структуры, второй же выходит за эти пределы и в динамическом и в структурном отношениях. Нетрудно понять, что имеется в виду хорошо известное нам расширение второго предложения. Казалось бы, нельзя говорить о нем как об одном из признаков, характерных именно для периода-целого, ибо такие расширения в периодах-частях бесчисленны. И все же для этого есть основания, поскольку квадратные периоды в целых произведениях представляют редкость и, наоборот, период-целое, где имеется расширение, можно считать своего рода н о р м о й¹. Более того, самый тип расширения, в общем, отличается особой значительностью; это проявляется и в масштабах расширений, и в их динамическом уровне, а иногда — и в их образной и структурной сложности.

Так, в прелюдии Скрябина op. 17 № 1 большое расширение трактовано как нагнетательный предъикт к

коде. В прелюдии op. 37 № 1 расширение, приближаясь по масштабам к предложению, существенно

обновляет тематический материал. В прелюдии op. 11 № 9 благодаря сложному расширению,

выполненному как цепь отдельных звеньев, второе предложение более чем втрое превышает первое.

¹ Редкий пример пьесы, написанной в форме квадратного простого периода, — прелюдия Шопена A-dur. К сложному периоду (также квадратному) приближается «Реплика» из «Карнавала» Шумана. В виде простого квадратного периода с дополнением изложено «Утреннее размышление» Чайковского («Детский альбом»). Квадратный период с фортепианным вступлением и заключением — в романсе Рахманинова «Дитя, как цветок, ты прекрасна», а квадратный период, предваренный вокальным вступлением, — в песне Г. Вольфа «С тобой вдвоем». Органически неквадратный период, где, однако, предложения одинаковы по величине и структуре (8 + 5), представляет «Мимолетность» I Прокофьева; аналогичный случай — в романсе Рахманинова «Сон» op. 8 (два предложения по 11 тактов). Образцом миниатюрного квадратного периода в куплете песни может служить «Вечерняя звезда» Шумана (op. 79).

<стр. 624>

Характерна большая амплитуда динамики: велики бывают нарастания, но им часто отвечают и глубокие спады; и подъемы, и особенно падения заходят дальше, чем это обычно для периодов-частей. Завоевываются кульминации большого значения (таков, например, трагический возглас в прелюдии f-moll

Шопена). Если для определенного динамического типа характерно полное изживание напряженности, то существует и противоположный тип, обозначенный большим подъемом к самому концу произведения. Спад к концу сам по себе есть сильное завершающее средство; второй тип лишен такого средства, но он наделен иной логикой образного развития: композитор дает почувствовать, что эмоциональная насыщенность, присущая этого рода произведениям с самого начала, доводится до крайнего предела, а, следовательно, законченность налицо и в данном типе развития. Различные варианты его можно видеть в прелюдиях Шопена E-dur, b-moll, f-moll, в прелюдиях Скрябина op. 11 C-dur, особенно же — es-moll. Заметим, что в названных пьесах при всем их динамизме отсутствует такая перенасыщенность событиями, какую мы видели в сонатно-симфонических темах. Это можно сказать даже о драматической прелюдии Шопена f-moll, где картина развития очень ярка, но «однокрасочна» (единая нарастающая устремленность) и в процессе развития новые, контрастирующие образно-тематические элементы почти не вносятся. Такое различие естественно, когда мы сравниваем симфонические темы Бетховена и миньятюры, созданные мастерами афористических высказываний — Шопеном и Скрябиным.

Мы упоминали об осложненности развития, связанной с расширениями. Иногда в развитии намечаются отдельные, различные по смыслу этапы, порой в известном смысле противоположные друг другу. Различие может возникать между предложениями, если расширение второго предложения уклоняется от пути, указанного первым предложением. Так обстоит дело в прелюдии Шопена h-moll, где направленность развития в первом предложении «позитивна» (широкое развитие мелодии, просветление, полифоническое обогащение), а во втором, расширенном предложении «негативна» (прекращение активного развития, омрачение колорита). Но различие может возникать и внутри второго предложения. В прелюдиях Скрябина (главным образом — медленных) развитие второго предложения носит нередко прерывистый характер, происходят смены (иногда — неоднократные, в виде «зигзага») динамической и темповой направленности (см. в op. 11 №№ 4, 8, 9, 13, 15, 22).

Но значительность, активность тематического развития существует и независимо от расширений. Она проявляет себя

<стр. 625>

интенсивной изменяемостью материала в ходе развития. Здесь возможно (главным образом в музыке спокойно-лирической) мирное постоянное обновление; таков, например» романс Балакирева «Среди цветов», сложенный как наслоение пяти периодичностей, родственных, но различных. Вообще, в вокальной музыке тематическое обновление, связанное не с контрастом, а со свободно-вариантной переработкой, происходит часто. Оно имеет место во втором предложении романса Римского-Корсакова «Эхо», еще дальше заходит переработка, связанная со свободной декламационностью, в песне Вольфа «Вы так горды» (противовесом служат — сохранившийся тип повторного строения и даже структуры дробления с замыканием в каждом из предложений). Образцами свободно-вариантного развития в инструментальном периоде могут быть некоторые прелюдии Шостаковича (например, №№ 1 и 23 из op. 34).

Собственно динамическое развитие (не связанное с расширением) также ярко проявляет себя в произведениях-периодах, а также в куплетах. Более всего это сказывается в образовании напряженных, высоковыразительных кульминаций. В романсе Рахманинова «У моего окна» свободно-подголосочные изменения и транспозиция начальной четырехтактной фразы приводят к новому этапу в развитии мелодии — к кульминации, звучащей с затаенной восторженностью. В песне Шуберта «Нетерпение» второе предложение, ставшее припевом куплета, есть страстная кульминация» подчеркнутая словами «Твоим я вечно буду!».

Замечательный образец динамического развития, картинного, осязательного и в то же время лаконичного, представляет прелюдия Скрябина op. 33 № 3.

Она основана на неуклонном вытеснении одного элемента другим так, что одна «чаша весов» подымается в меру того, как опускается другая. «А», в принципе не изменяясь ни мелодически, ни гармонически, лишь раз за разом убывает в громкости и протяженности, отступает под натиском «В». Второй элемент — «В» — обрушивается на своего антагониста «с гневом» (con collera), набирая силы с каждой новой схваткой. В последний (четвертый) раз «А» превращается в бледную тень, тогда как в завершающем появлении «В» чувствуется злобное торжество. Классичность скрябинского мышления сказывается в том, что композитор сумел облечь этот процесс борьбы в строгую форму периода почти квадратного (четыре трехтакта) с чертами повторного строения.

Возможности внутреннего развития расширяются, если структура периода усложняется, приобретая

черты других форм, если намечается выход к высшим формам. Правда, как мы знаем, и период-часть не лишен таких возможностей, из коих наивысшая — приближение к сонатной экспозиции; поэтому говорить о данном признаке как специфической черте периода-целого нельзя. Несомненно вместе с тем, что такое обогащение все же более характерно для

<стр. 626>

периода-целого. Черты двухчастной репризной формы можно обнаружить в прелюдиях Скрябина *op. 11 № 17 As-dur*, *op. 16 № 4 es-moll*. Элемент простой трехчастности возникает нередко, если период имеет три предложения, — второе легко приобретает черты середины. Так, в прелюдии Шопена *E-dur* второе предложение, несмотря на сходство начала с первым, развивается наподобие середины, доходя до мощной кульминации в *As-dur* с характерным для шопеновских предъиктов смягчающим переходом от трезвучия III мажорной ступени к доминанте. Укажем несколько других образцов: этюд *gis-moll* Шопена, где вторая половина среднего предложения (особенно же — третья четверть) напоминает середину; «Мимолетность» XII Прокофьева, где аналогичный момент формы вводит нечто новое; романсы Рахманинова «Я был у ней» с сильно выраженным элементом трехчастности и «Полюбила я», где второе предложение сближается с серединой благодаря речитативному расширению. Другого рода элемент, напоминающий середину, появляется как значительная неустойчиво развивающаяся часть во второй половине первого предложения, мы уже наблюдали это в песне Грига «Сердце поэта».

Черты сонатной формы (без разработки) проникают в прелюдию Лядова *h-moll*, где имеется довольно значительный контраст двух тематических элементов внутри предложения (первый — задумчиво-меланхолический, такты 3—18, второй — несколько более устремленный, не столь сдержанный, такты 19—26); тональные отношения (второй элемент «в обоих предложениях звучит соответственно в *fis-moll* и *h-moll*) совместно с тематическим различием и вносят элемент сонатности. Различие образных оттенков и возможность услышать часть темы сперва в неустойчивом, а затем в устойчивом тональном освещении, конечно, обогащают произведение.

По-иному пробивает себе дорогу сонатность в ноктюрне Шопена *op. 72 № 19 e-moll*. В основе формы всего ноктюрна лежит сложный период, так как каждая из двух его половин — простой период (т. е. сложное предложение). За обоими сложными предложениями следуют дополнения, закрепляющие тональности доминанты (*H-dur*) и тоники (*E-dur*) и уподобляющиеся небольшим побочным партиям. Образное обогащение несомненно — экспансивной музыке обеих основных частей периода противостоит «поэзия ночи» — глубокое лирическое томление при внешнем спокойствии¹.

¹ Истоки контраста в обоих случаях неодинаковы. Один тип — тематическая и тональная дифференциация внутри предложений (прелюдия Лядова); другой тип — присоединение контрастного начала за пределами предложений, на правах дополнений (ноктюрн Шопена). Художественное обогащение очевидно в каждом из них.

<стр. 627>

Заметим, что если период-часть может приблизиться к сонатной экспозиции, то период-целое заходит дальше, вбирая черты экспозиции и репризы.

Описанные приемы разрастания связаны более всего с лирическими и лирико-драматическими образами конца XIX — начала XX века. Для миниатюр иного содержания (таковы, например, пьесы Бартока на народные темы, его сборники «Микрокосм») они значительно менее характерны, а тип периода в связи с этим менее динамичен.

От внутреннего развития перейдем к закреплению, подытоживанию, повышению законченности в периоде-целом. Здесь действуют те приемы, которые обычны для завершения целых произведений вообще (в какой бы форме они ни излагались). Характерны развитые завершающие построения и приемы. Значительную роль играют крупные и самостоятельные дополнения — коды, иногда сравнимые по величине с дополняемой частью-периодом (так, в прелюдии *op. 11 № 11 15* тактов дополнения даны после 24 тактов основной части). В песнях и романсах значительность фортепианного дополнения-отыгрыша усугубляется контрастом его звучности по отношению к вокальной части (например, «В крови горит» Глинки). Инструментальные обрамления вокальных произведений еще в большей степени подчеркивают их завершенность. Но той же цели может служить и значительно более редкое вокальное обрамление («Полюбила я» Рахманинова). Дополнениям иногда придается резюмирующий, репризный характер¹ (см. песню Грига «Люблю тебя»).

Трудно преувеличить завершающую способность дополнений. Одна и та же тема звучит с очень разной степенью законченности, данная без дополнения в начале произведения и подкрепленная дополнением (а иногда — расширением, по характеру близким дополнению) в конце произведения. Можно в этом убедиться на примере некоторых бетховенских тем (см. начальные темы скерцо 2-й сонаты, менуэта 11-й сонаты, медленных частей 8-й и 25-й сонат). Тем в большей степени относится сказанное к дополнениям-кодам целых произведений.

Заключительные кадансы бывают очень развернуты; в прелюдии Шопена *G-dur*, например, каданс *T—D→S—S—D—T* занимает все второе (расширенное!) предложение. В других случаях кадансы развиты не столько широко, но

¹ Образцы резюмирующих дополнений в народных песнях будут показаны в главе IX.
<стр. 628>

зато выделены фактурно и отчленены, что приковывает к ним особое внимание (см. стр. 574) ¹.

Почти до обязательности обычны и особенно очевидны по овоему смыслу для слушателя исполнительские приемы подчеркивания окончаний посредством замедления, а также «сверхнормативного» затягивания звучности ферматой. Замедление иногда усиливается способом выписанного *ritenuto*.

Знакомый нам кодовый прием постепенной «кристаллизации тоники» (глава IV, стр. 262) находит свое применение и в скромной форме периода с дополнением; таковы, например, последние 10 тактов прелюдии Шопена C-dur. Поскольку речь идет о гармонии, напомним еще раз, что периоды-целые (В профессиональной музыке, как правило, однотональны; сочетание тональной устойчивости целого с усиленным гармоническим закреплением в конце создает прочную основу для завершенности).

Приведем в заключение пример, показывающий, насколько значительной может быть роль разного рода восполняющих частей, за счет которых разрастается форма в периоде — целом произведении: «Мимолетность» XVII Прокофьева написана в виде периода повторного строения со вступлениями к обоим предложениям, связкой ко второму из них и относительно большой кодой; вместе взятые, они превосходят длительность самих предложений (27 тактов против 20).

Сколько бы мы ни приводили доказательств, говорящих о своеобразии периодов — целых произведений, следует все же воздерживаться от их переоценки. Мы не должны преувеличивать различия периодов как частей и как целых, представляя их абсолютными, непреходимыми. Из всего сказанного ясно, что многие средства развития и завершения, присущие периоду-целому, в тех или иных пределах применяются и в периоде-части. Добавим, что некоторые периоды-части по своей законченности мало отличаются от периодов-целых (например, первый период «Осенней песни» Чайковского). В особенности это относится к периодам с большими дополнениями. Напомним о главной партии сонаты F-dur Моцарта (пример 599). А в мазурке op. 3 № 7 (e-moll) Скрябина очень трудно было бы указать, отчего ее первый период, сам по себе весьма законченный и к тому же снабженный развернутым и очень выразительным «послесловием»,

¹ Большое влияние имеет самый последний, заключительный оборот. От него в значительной степени зависит общее впечатление законченности. Основная тема этюда Шопена op. 10 № 3 (E-dur) и тема главной партии в сонате Чайковского G-dur могли бы произвести впечатление большой законченности, но нарочито свернутые (наподобие выписанного *accelerando*) заключения (в сонате — оборот D/T, в этюде — мелодическая интонация III—II—I) препятствуют этому.

<стр. 629>

не мог бы существовать в качестве отдельного произведения; почти такая же картина — в экспромте op. 10 № 2 Скрябина.

И наоборот, некоторые самостоятельные произведения и периоды-куплеты можно представить себе в роли первых частей двухчастной, трехчастной формы или же в роли реприз (например, прелюдию Шопена A-dur, песню Грига «Она так бела»).

В самом деле — сравним прелюдию A-dur с репризой пьесы Шумана «Грезы». Та и другая изложены как периоды повторного строения примерно одинаковой длительности (около полуминуты); в мелодическом развитии очень обращает на себя внимание превышение кульминации во втором предложении;

кульминации взяты скачком на кварту в первом предложении и на сексту — во втором в одних и тех же

местах — незадолго до середины предложений, причем звуки вершин повторены; у Шопена в общей

кульминации — отклонение в S, у Шумана — DD и вскоре — отклонение в S. В целом впечатлении так

много общего, что роли могли бы быть переменены: прелюдия могла бы стать репризой, а заключительный

период «Грез» — афористической миниатюрой. Приведем также другого рода пример легкой

переходимости границ между частью и целым: средний эпизод разработки в сонате Метнера g-moll был

первоначально написан как прелюдия.

Подводя итоги, коснемся периода-целого в его отношениях к ближайшим для него формам и

Период-целое представляет, как мы видели, более благоприятную почву для процессов развития и завершения, чем период-часть (не симфонизированного типа). С другой стороны, период-целое отличается от простой двух- или трехчастной формы несколько меньшим (в массе случаев) диапазоном развития, но зато — большим е д и н с т в о м : как ни велико единство в однотемной простой форме развивающего характера, но грани между ее частями все же членят форму больше, чем грани между построениями внутри периода. Таким образом, период-целое в известном смысле занимает промежуточное положение между периодом-частью и простой двух-, трехчастной формой¹.

(т. е. состоящие, как период, из минимального количества частей) дают при прочих равных условиях, сравнительно больший простор развитию. Вот почему обычно из двух пьес одинаковой величины та отличается большей широтой дыхания, большим единством развития (и часто большей его внутренней сложностью), которая написана в форме более простой («нижней» в иерархии форм).

Не всякой миниатюре подходит форма одного периода. Если музыкальная мысль, лежащая в основе произведения, задумана нешироко, то композитор предпочтет небольшую репризную форму, где стадии развития и завершения даны самостоятельно, обособлены. Вот почему в таком произведении, как «Детский альбом» Чайковского, пьес в форме периода очень немного, а в «Альбоме для юношества» Шумана их нет совсем. Этот ранее развившийся тип миниатюры представляет с ж а т о изложенную мысль с небольшим ее развитием, выделенным в среднюю часть, и завершением. Созданный же Шопеном новый тип есть р а з в е р н у т о изложенная мысль, вобравшая в себя развитие и завершение.

§ 8. Краткий обзор исторического развития периода

662 а Застольная песня (IX-XI в.)

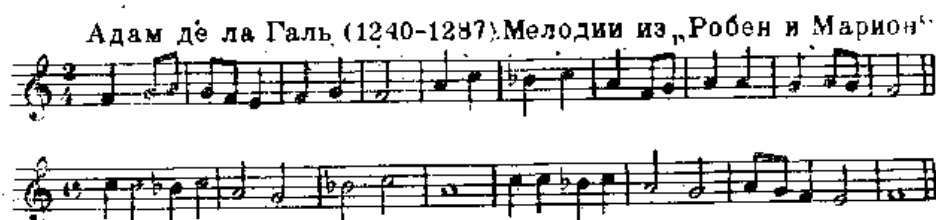
Iam, dulcis a . mi . ca, ve . ni . to, quem si cut cor me um di . li . go

б. Мелодия рондо (XII-XIII в.)

En . si va qui a . mours De . mai . ne a son comant



<стр. 631>



В полифонической музыке XIV—XVI веков формы, близкие периоду, также встречаются. Поскольку в старинных гомофонных темах, о которых только что была речь, приближение к периоду существует и в более ранние эпохи, можно предполагать, что форма периода проникала в полифоническую музыку именно из таких старинных гомофонных мелодий.

Окончательное утверждение периода как наименьшей законченной формы в профессиональной музыке, выражающей мысль более или менее развитую, концентрированную по интонациям и структуре, относится к XVII—XVIII векам. В эту эпоху, как и во все последующие, одновременно сосуществуют разнообразные по степени простоты и сложности, по масштабам, по степени завершенности периоды. С одной стороны, музыка песенно-танцевальная изобилует простейшими периодами—небольшими, чаще всего квадратными, с элементарными соотношениями каденций, без существенного тематического развития:



С другой стороны, появляются значительные периоды, где гомофонный тематический материал, лаконично выраженный, и гомофонная фактура оплодотворяются методами непрерывного развития, идущими от полифонии. О таких «периодах типа развертывания» уже шла речь.

И у венских классиков диапазон различных видов периода велик. Наряду с простейшими периодами повторного строения возникают сложно построенные большие периоды, чаще — единого строения — «симфонические периоды». Они сравнительно еще мало характерны для Гайдна, культивирующего преимущественно небольшие и простые по складу периоды, тематический материал которых близко связан с

<стр. 632>

песней и танцем. Простейшие периоды особенно характерны для финалов; нередки и больших размеров квадратные, уравновешенные или слегка расширенные периоды; реже встречаются периоды со значительным разрастанием (например, в главной партии квартета op. 74 № 2). Но они чаще появляются у Моцарта; в его главных и побочных партиях, оперных ариях начальное построение в виде «вопроса и ответа» нередко образует не весь период (как это бывало до Моцарта и еще встречается иногда у него самого), а только его экспозиционную часть, даже не составляющую первого предложения¹; за ним следует либо неустойчивое тематическое, гармоническое и масштабное развитие, либо музыка в характере дополнения, и лишь все это, вместе взятое, образует предложение (см. главные партии трех последних симфоний, арию Церлины «Ну, прибеж меня, Мазетто») или, реже, период единого строения (главная и побочная партии сонаты c-moll).

Еще большее развитие получил «симфонический период» в творчестве Бетховена. Хотя его главные партии, в общем, тяготеют к сжатости, концентрированности, но среди них встречаются и крупные, свободно и сложно построенные. К таковым приближаются уже главные партии первых двух симфоний, а в полной мере могут быть отнесены главные партии 5-й, 6-й и 9-й симфоний², 5-й сонаты; сюда же относится первый

28-й сонаты, занимающий 25 тактов медленного движения и охватывающий почти всю экспозицию³. Побочные партии можно отметить в 3-й, 4-й симфониях, 1-й, 5-й, 7-й (вторая тема), 8-й, 14-й сонатах; большинство из них позволяет отчетливо различить три этапа — экспозиционный, развивающий и заключительный.

¹ Вопросо-ответная формула, как начальный импульс произведения, идет от периода типа развертывания. Во многих произведениях Баха она играет роль начального ядра (см., например, прелюдии C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, Es-dur, es-moll и другие из I тома «Х. Т. К.», начало «Хроматической фантазии»); Моцарт и Бетховен в экспозиционных построениях своих периодов, как правило, не доводят ее до полной завершенности (кончают несовершенным кадансом).

² В 5-й симфонии имеется обширная развивающая часть (второе предложение главной партии), превышающая экспозиционную и завоевывающая кульминацию. В 6-й симфонии оба предложения сильно развиты, при чем первое приобретает постепенно черты середины — предъикта, а второе наделяется чертами репризы и коды. В 9-й симфонии за свободно построенным периодом единой структуры следует второе проведение темы, которое служит связующей партией и объединяется с главной партией в сложный период.

³ По сочетанию певучести и непрерывности эта музыка приближается к «бесконечной мелодии» (на что указывал сам Вагнер) и, в частности, даже интонационно предвосхищает местами вступление к «Тристану и Изольде».

<стр. 633>

При этом внутри периода иногда уживаются сильно контрастирующие моменты, например во второй побочной теме (такты 57—83 экспозиции) и заключительной партии 3-й симфонии.

Свобода и широта построения периодов приводят к качественно новым последствиям. Разросшийся период приближается к более сложной форме или даже перерастает в нее. Так, в главной теме финала 121-й сонаты можно видеть миниатюрный восьмитактный период народно-песенного характера; по весь этот маленький период вместе с длинным продолжением неустойчивого характера напоминает первое предложение (30 тактов), за которым следует варьированное второе и сжатое до первоначального восьмитакта третье предложение. Поскольку сильно развитые неустойчивые построения имеют характер середин, весь рефрен в результате приобретает черты рондообразной, точнее — двойной трехчастной формы. Подчеркнем принципиальное значение этого факта: та или иная структура, форма обладает определенным *происхождением*, генезисом; но она претерпела изменения и в результате приобретает новое значение. В целом ряде случаев мы должны будем различать *возникновение* данного явления (его корни) и конечный *результат*. Это можно видеть и на примере другой, довольно распространенной и важной модификации бетховенского сонатно-симфонического периода. Небольшой, простой по складу, период главной партии получает дополнение, в конце принимающее неустойчиво-предъиктовый характер и приводящее к возврату начального материала. Начальный период с дополнением становится поэтому, как мы уже знаем, первым предложением широко развернутого (сложного) периода, а возврат его музыки — вторым предложением; модулируя, оно играет роль связующей партии. Но, с другой стороны, дополнение приближается к середине, второе предложение тем самым — к репризе, а все целое — к простой трехчастной форме. Таким образом, генезис данной формы — простой период с дополнением и со связующей партией на материале главной, а в целом — модулирующий сложный период; результат же близок трехчастности¹.

Другое последствие — превращение периода в комплекс кратких и порознь незавершенных тематических образований. В побочной партии 4-й симфонии (первый период) — четыре разнохарактерных материала, лишь совместно образующих законченное целое². Принципы симфонического мышления,

¹ Примеры — главные партии 4-й и 7-й симфоний, 16-й, 18-й, 29-й сонат.

² 6 + 8 + 14 + 6.

<стр. 634>

связанные с интенсивностью развития, преобладанием неустойчивости и незавершенности, богатством контрастирования, — вторгаются и внутрь периода. Такая модификация темы и периода становится в дальнейшем историческом развитии характерной для одного из направлений симфонизма (Брукнер, Малер) и вместе с тем, для вагнеровской оперной музыки, основанной на сплетении многочисленных, в большинстве кратких лейтмотивов. Но не только незавершенность отдельных фрагментов, а также и незаконченность всего периода в целом типична со времен Бетховена для сонатно-симфонической музыки: периоды главных партий перерастают в лишённые устойчивого конца связующие партии¹, периоды побочных партий не доводятся до завершения под влиянием драматургических процессов, перерастают в предъикты к заключительным партиям².

Тенденция расширения формы периода продолжает действовать и IV XIX веке. Она сказывается и в возрастании роли больших по масштабам сложных периодов, и появлении простых периодов, с особой широтой развитых (как I часть скерцо h-moll Шопена). Но появилась и другая тенденция противоположного характера — насыщать выразительностью миниатюру, углублять ее содержание, возводить ее в ранг самостоятельной художественной ценности и целостности.

Эти миниатюры обычно воплощают один образ, запечатлевают одно определенное чувство, настроение — чаще всего лирическое или лирико-драматическое. Так возникают целые произведения в рамках одного периода.

Создателем основного жанра инструментальной миниатюры — прелюдии — явился Шопен. Огромное богатство не только содержания, но и форм заключено в его прелюдиях-периодах (вопреки их не очень большому количеству): среди них мы найдем простой квадратный период (№ 7), период повторного строения из равновеликих предложений большего масштаба (№№ 4, 14), аналогичный период с зародышем сонатного соотношения (№ 5, где зачаток побочной партии; звучит в Fis-dur), период с небольшим первым предложением и значительным расширением второго (№№ 1, 3, 6), период с весьма развернутым первым предложением, наделенным большим внутренним развитием, и все-таки расширенным вторым (№ 6), период единого строения (№ 18), период из трех предложений (№№ 2, 9), сложный период (№ 23).

¹ Или же лишаются заключительного каданса ради тесного смыкания со следующей частью (как в 6-й симфонии Чайковского).

² См. у Бетховена первые части симфоний № 3 и № 5, у Чайковского первые части симфоний №№ 1, 3, 4 и 5. В сонате h-moll Листа вторая побочная тема, сильно расширенная, не завершаясь, прерывается бурным эпизодом разработочного характера.

<стр. 635>

Скрябин особенно акцентировал тип прелюдии-периода с расширением второго предложения, иногда вводил периоды, близкие двухчастной репризной форме (ор. 11 № 17, ор. 16 № 4); но чаще всего он соединял типы расширения и репризности, создав особую форму, где известная широта развития получает противовес в виде репризного напоминания. Форма эта обогатила период теми возможностями, которые заключены в двух- и трехчастной форме.

Разнообразно толковал форму Лядов в обоих 13 прелюдиях-периодах ¹, Среди них есть сравнительно элементарные периоды (8+8b — ор. 36 № 1 и ор. 46 № 3), периоды единого строения (ор. 33 № 1 и ор. 40 № 3), период с огромным разрастанием второго предложения, включающим сравнительно новый материал (ор. 39 № 4), и, что особенно интересно, три периода с сонатными соотношениями (ор. 11, ор. 46 № 4, Прелюдия-пастораль).

Во второй половине XIX века период претерпевает значительную эволюцию. В соотношении двух типов периода центр тяжести заметно перемещается в сторону периода единого строения. Период повторного строения остается главным образом за песенно-танцевальными жанрами.

Период единого строения во многом отходит от двух существенных признаков — протяженности и завершенности. Повышается «открытость» периода; многие темы отличаются краткостью, не всегда позволяющей рассматривать их в форме периода.

Можно говорить о частичном переходе обоих видов периода в иные формы. Период повторного строения часто заменяется повторением предложения даже в том случае, когда оно гармонически не завершено (см., например, тему «Танца маленьких лебедей» fis-moll из «Лебединого озера» или вторую тему вступления к опере «Сорочинская ярмарка» Мусоргского ²).

Период единого строения подвергается более разнообразным изменениям. Он перерастает в сжатое и незавершенное построение или в сплав, мозаику мотивов. Он сближается с построениями развивающего, связующего («ходообразно»

¹ Ор. 10 № 1, ор. 11 № 1, ор. 31 № 2, ор. 33 № 1, ор. 36 № 1, ор. 39 №№ 1 и 4, ор. 40 №№ 3 и 4, ор. 46 №№ 1, 3, 4, Прелюдия-пастораль (без опуса).

² Мусоргский, в общем, тяготел к незавершенности, незамкнутости тем, включаемых в непрерывный поток музыки; повторность же этих тем прямо или косвенно связана с принципами народной музыки, где значение периодичности велико. См., например, в «Борисе Годунове» песню Варлаама с ее неустойчивыми концовками куплетов, тему Пимена (1-я картина I действия, [19]) монолог Бориса, ([51] — [52]).

го») типа, обнаруживает секвентную природу¹. Таковы, например, лирические темы скрипичной сонаты Франка (главная и побочная темы I части, побочные темы II и IV частей).

Из всего сказанного следует, что во второй половине XIX века роль периода в его «чистом» виде заметно уменьшается; это можно видеть особенно в оперной и симфонической музыке, где, с одной стороны, заметно тяготение к лаконическим и характерным темам («еще не период»), а с другой стороны, действуют тенденции непрерывного, преодолевающего грани законченной формы развития («уже не период») ². Из сказанного следует также, что понятия «период» и «непериод» (т. е. мысль, не облеченная в законченную форму) сближаются.

Уменьшение роли периода отнюдь не всегда должно пониматься как нечто отрицательное. Художественный замысел может требовать форм более сжатых или менее завершенных, чем период. Это особенно относится к программной симфонической и изобразительной инструментальной музыке, к опере «сквозного» и лейтмотивного типа. В музыке Дебюсси и Равеля запечатление мимолетных, тонко схваченных душевных состояний или впечатлений, навеваемых природой, нелегко совместить с сохранением классических типов периода, с обстоятельностью изложения мыслей и отчетливостью граней между ними.

Это, однако, вовсе не означает отсутствия или крайней редкости периодов в их музыке. Дебюсси не отказывается от применения периодов; еще чаще применяет их Равель, которого отличает от Дебюсси более явственная конструктивная логика (можно отметить, в частности, большее значение репризы в его формах). Но культивирование периода связывается у них с определенными сферами музыки. К сохранению этой формы Дебюсси и Равеля влечет их увлечение стихией танца и стилизациями; можно отчасти сюда отнести и ту сторону их лирики, которая связана с более или менее широкой кантиленностью. К отходу же от периода их влечет более всего музыка, связанная с картинами природы (она занимает в их творчестве очень большое место); то же можно сказать и о лирике иного типа—лирике «намеков на чувство», едва уловимых оттенков эмоции.

Сферы танца и стилизации обычно проявляются в музыке Дебюсси и Равеля совместно, что относится и к области применения периодов. Стилизируются танцы древности («Дельфийские танцовщицы» Дебюсси, где первые 10 тактов представляют варьированный период), более близкой старины (менуэты и паваны, «Могила Куперена» Равеля, «Бергамасская сюита» Дебюсси), венский вальс XIX века (поэма «Вальс», «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля), эстрадная, наконец, легкожанровая музыка XX века («Кукольный кэк-уок», «Менестрели», «Генерал Лявин»

¹ Замкнутые периоды Грига и Скрябина, основанные на транспозиции первого предложения, т. е. на секвентности, связаны с этой общей тенденцией.

² Процесс усложнения гармонии, происходивший в XX веке, со своей стороны содействовал незавершенности, неустойчивости форм.

<стр. 637>

Дебюсси)¹. Но стилизации подвержены и некоторые другие области: подчеркнуто простая народная мелодия (например, квадратный период в средней части пьесы Дебюсси «Холмы Анакапри» с характерной ремаркой: «со свободой, присущей народной песне»), церковный гимн («Затонувший собор»). Образцы периодов, связанные с широкой лирической песенностью, можно видеть в пьесах Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна», очень близкой к ней по духу и структуре пьесе «Вереск», средней части «Танца Пека»; у Равеля — большие периоды в «Ундине» (28 тактов), средней части «Долины звонов» (22 такта).

В произведениях пейзажных и в лирике импрессионистского типа — картина иная. Здесь они встречаются, особенно у Дебюсси, редко. Соотношение между синтаксически законченной структурой периода и характерными для такой музыки большими или меньшими фрагментами, незавершенными построениями с нечеткими контурами примерно такое же, как между законченным рисунком и штрихом или мазком в живописи.

Покажем степень общей распространенности периодов на следующем примере. Из 24 прелюдий Дебюсси больше половины вообще не содержат периодов; среди них, например, «Ветер на равнине», «Звуки и ароматы...», «Туманы», «Терраса...», «Ундина», «Фейерверк». Но и в тех, где период можно найти, он является лишь островком конструктивно-тематической окристаллизованности и не может служить мерилom общего характера конструкции.

Мало того, и сам этот период большей частью отступает от классического типа. Его окончание редко бывает вполне устойчивым, а с этим иногда связана некоторая неопределенность грани; тому же впечатлению способствует эскизность мелодии («Шаги на снегу», «Генерал Лявин»). У Равеля, при всех его отличиях от Дебюсси, все же в значительной мере остается характерным неустойчиво-фрагментарный принцип тематизма. В таких его произведениях, как «Игра воды», «Ночные видения», «Лодка среди океана», строение начальных частей напоминает период повторного строения; но примат фактуры над мелодическим тематизмом (орнаментально-фигурационный характер, краткость интонаций) при неустойчивости гармонии и неполной определенности окончаний отдаляет эти формы от классического периода. В других случаях и у Дебюсси и у Равеля трудно говорить даже о приближении к периоду; его заменяют повторы и перемещения малых построений с диссонантной гармонической основой, складывающиеся в группы периодичности (например, «пары периодичностей» в «Альбораде», три периодичности в I части «Виселицы»).

Подводя итог, можно сказать, что оформленный период характерен для Дебюсси и Равеля там, где эти композиторы не придерживаются чисто импрессионистского метода отражения действительности.

Иначе обстоит дело в более поздней западной музыке XX века. Общий процесс разрушения классических музыкальных форм не мог миновать периода и в некоторых направлениях современной музыки (школа Шёнберга) привел к его распаду. Встретиться с формой периода в такого рода музыке можно главным образом в области стилизации. В то же время связанные с конструктивизмом направления современной музыки (в частности — Хиндемит) стремятся сохранить форму периода или, во всяком случае, не избегают ее (см., например, лирические темы «Klaviermusik» Хиндемита, op. 37, часть II, «Lied» и «Langsam und zart»).

¹ Далеко не всегда, однако, тащевальность приводит к созданию завершенных форм, в частности — периодов (см. «Ворота Альгамбры», «Феи — прелестные танцовщицы» Дебюсси, «Альбораду» Равеля),

<стр. 638>

Процессы, связанные с эволюцией периода в XIX веке, имели место и в зарубежной и в русской музыке. Вместе с тем в русской музыке проявилась и своя самостоятельная особенность трактовки периодов. Начиная от Глинки и кончая Скрябиным (в среднем периоде его творчества), большинство классиков русской музыки тяготело к ясности, определенности форм изложения мысли и законченности тем ¹. Помимо названных композиторов, Чайковский, а среди деятелей «Могучей кучки» — Бородин и Римский-Корсаков постоянно обращались в изложении своих тем к форме периода. У Чайковского это более всего связывалось с рельефностью и протяженностью тематизма, у Бородина — с общим его стремлением к широте и завершенности форм, у Римского-Корсакова — с тенденциями закономерности и уравновешенности форм. Каковы бы ни были индивидуальные отличия (среди этих трех классиков Чайковский культивировал форму периода в наибольшей степени, будучи в этом отношении близок к Глинке, а Бородин — в наименьшей степени), но в целом роль периода оказывалась очень существенной. Своеобразно и отношение русских композиторов к квадратности. Вопреки обычному мнению, русская профессиональная музыка пользовалась квадратной структурой весьма обильно. Но отношение к квадратности как нормативной структуре совмещалось с широким применением неквадратных структур, идущих от народной песни.

Роль периода среди форм, применяемых советскими композиторами, достаточно значительна. Прежде всего, он необходим в области массовых музыкальных жанров, где требуется большая простота и легкая воспринимаемость материала.

Темы песен и других произведений массового репертуара, как правило, изложены в виде периодов или более крупных (двухчастных) форм, включающих и себя период. При этом типы периода разнообразны и отнюдь не сводятся к повторному строению. Но и в музыке крупных жанров период занимает у ряда композиторов видное место. Здесь должны быть названы многие (главным образом инструментальные) произведения Прокофьева. Если Шостакович тяготеет к широко развернутым, избегающим четкого

расчленения и явного сходства частей, свободно построенным иррегулярно неквадратным, незавершаемым периодам и дает дальнейшее развитие типу «симфонического периода», то Прокофьев, во многих случаях также симфонизируя период, в общем все же культивирует более простые, законченные и квадратные типы

¹ Лишь Мусоргский стоял дальше от завершенных форм изложения мысли.

<стр. 639>

периода. Отчетливая расчлененность и законченность форм в музыке Кабалевского также связаны с обращением к различным видам периода.

Синтез принципов классической структуры и народно-песенного строения, о котором уже приходилось упоминать (глава VI), постепенно вырабатывается в советском музыкальном творчестве.

Подчеркнем в заключение, что применение различных видов периода зависит не только от особенностей музыкального языка отдельных композиторов, но и от жанров. Вполне понятно, что периоды «деревенских танцев» или «багателей» Бетховена и его же сонатных тем лишь изредка могут оказаться однотипными¹, что Чайковский в симфониях и в «Детском альбоме» демонстрирует весьма различные периоды. То же можно сказать, сравнивая инструментальную музыку с камерной вокальной музыкой или музыкой оперы «сквозного» типа, а в пределах оперы — сравнивая формы закругленной арии и свободного ариозо.

З а д а н и я

А. Могут быть использованы все даваемые после нотных примеров: дополнительные ссылки на произведения («см. также...»).

Б. Примеры по отдельным видам заданий².

1. Величина периода

М о ц а р т . Соната G-dur. Симфония D-dur № 504, финал, побочная, партия (с 66-го такта финала).

Ш у м а н . Новеллетта № 1. «Цветочная пьеса», № 2. Шопен. Вальс cis-moll. Чайковский. Вальс fis-moll. Скрябин. 2-я симфония, IV часть.

2. Гармоническое строение периода

М о ц а р т . Симфония Es-dur, трио менуэта.

Б е т х о в е н . Соната op. 27 № 2, Allegretto.

Ш у м а н . «Бабочки», № 1. Симфония B-dur, I часть, главная партия.. «Конец песен», средняя часть. «Карнавал», Марш давидсбюндлеров.

Ш о п е н . Этюд op. 25 № 1. Концерт e-moll, I часть, побочная тема (оркестровая экспозиция, cantabile).

Л и с т . «Грезы любви», № 1. «На берегу ручья».

Г р и г . «Норвежский танец» op. 35 № 4, трио. Вальс e-moll op. 38.

Ч а й к о в с к и й . «Пиковая дама», 3-я картина.

Р а х м а н и н о в . «Не пой, красавица», вступление. «Утро».

Р и м с к и й - К о р с а к о в . Увертюра к «Царской невесте», побочная партия.

С к р я б и н . Прелюдия op. 13 № 1. Прелюдия op. 27 № 1.

Г л э р . Концерт для голоса. I часть, эпизод C-dur.

Прокофьев. Сюита «Поручик Кизе», «Свадьба Кизе», тема пляски 27 — 29.

1 В симфонии может встретиться простой песенный период, но в простой песне симфонический период невозможен.

2 Во всех неоговоренных случаях имеются в виду начальные периоды.

<стр. 640>

Ш о с т а к о в и ч . 1-я симфония, III часть.

3. Тематическое строение периода

Могут быть использованы все образцы, приводимые по другим разделам, а также:

Бах. Оркестровая сюита h-moll, рондо.

Гайдн. Квартет op. 76 № 3, менуэт.

Моцарт. Соната Es-dur, менуэт, трио.

Бетховен. Соната op. 109, II часть.

Шуман. Арабеска, рефрен. «Песня итальянских моряков» (из «Альбома для юношества»).

Григ. Виолончельная соната, II часть.

Чайковский. «Пиковая дама», 3-я картина, танец пастухов и пастушек. Меланхолическая серенада для скрипки.

Танеев. Романсы «Музыка», «Не ветер, вея с высоты», «Бьется сердце беспокойное», «Зимний путь».

Прокófьев. Марш op. 65. «Ромео у Джульетты перед разлукой» (вступление и I часть).

4. Неквадратное строение

Бетховен. Песня «Миньона». Соната op. 7, Allegretto. Соната op. 31 № 2, главная партия.

Шуберт. Квартет a-moll op. 29.

Мендельсон. Песня без слов № 30 («Весенняя песня»).

Шопен. Ноктюрн op. 9 № 1. Прелюдия G-dur (целиком). Прелюдия gis-moll, реприза. Полонез fis-moll. Мазурка op. 7 № 1.

Лист. Соната h-moll, 2-я тема побочной партии (целиком). «Прелюды», побочная партия.

Чайковский. 6-я симфония, III часть, сравнить оба проведения побочной темы в репризе (Y—AA и EE—HH).

Мусоргский. «Борис Годунов», трио полонеза.

Григ. Соната для фортепиано, главная партия.

Глазунов. Гавот op. 49 № 3 для фортепиано.

Скрябин. Прелюдия op. 11 № 14.

Равель. «Могила Куперена», Ригодон.

Мясковский. Соната d-moll для фортепиано, II часть.

Прокófьев. «Здравица», первая тема.

Органическая неквадратность

Русские народные песни из сборников Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова, в частности — «Нападай», «Ах ты, бабочка», «Илья Муромец» (Лядов), «За двором», «Собирайтесь-ка, братцы» (Балакирев), «Сидит Ваня» (Римский-Корсаков).

Бетховен. 9-я симфония, скерцо, разработка I части.

Глинка. Вальс-фантазия.

Шуберт. Экспромт op. 90 № 4 as-moll, 18 тактов.

Лист. Концерт Es-dur, скерцо.

Брамс. Венгерские танцы №№ 1 (I часть), 3 (целиком), 6 (первый период).

Ч а й к о в с к и й . 3-я сюита, элегия, I часть. «Евгений Онегин», 7-я жартпна (найти трехтактово изложенные эпизоды).

Р и м с к и й - К о р с а к о в . «Снегурочка», хор птиц (целиком).

Д е б ю с с и . Прелюдии №№ 1, 3, 6, 8, 13, 14, 20.

С т р а в и н с к и й . «Петрушка», 1-я картина, от начала до 7. «Балалайка» (из 5 пьес для фортепиано в 4 руки). «Марш» (из 3 пьес для -фортепиано в 4 руки). «Пять пальцев» («8 легких пьес»).

ГЛАВА IX

Целостные анализы

Общие замечания

Высшая из задач, которые стоят перед нами и на данном этапе в курсе анализа, и на дальнейших его этапах, — такой тип анализа, который охватывает все основные художественные средства произведения в их взаимосвязи, учитывает их выразительное действие и, принимая во внимание необходимые музыкально-исторические и общеисторические сведения, приводит к общим выводам о содержании и форме (произведения. Этот тип анализа принято называть «целостным», «всесторонним» или, более точно, комплексным. В настоящий момент мы ограничиваемся формой периода, изученной нами, и потому будем разбирать либо небольшие произведения в рамках периода, либо отдельные законченные темы. Этим разборам должны быть предпосланы вступительные замечания о методике целостного анализа; к этому вопросу придется вернуться, когда речь пойдет о более крупных произведениях и самые задачи анализа несколько усложнятся.

Каждому подробному анализу должен предшествовать первоначальный общий охват разбираемого произведения или его законченной части. Необходимо прежде всего составить представление о данной музыке как целом, подвергнуться ее художественному воздействию, еще не размышляя о том, какими средствами оно достигнуто. Значение такого предварительного «слухового обзора» велико: он позволяет оценить х а р а к т е р музыки, ее экспрессию и, шире, получить первое представление о типе образности; он дает понять — в крупном плане, — как протекает р а з в и т и е музыки; «возобновляемый в процессе анализа, он помогает поставить на свое место» отдельные стороны произведения, связать отдельные элементы музыкального языка с художественным целым. И при первоначальном общем охвате, и при углублении анализа необычайно важна роль непосредственного

восприятия. Оно позволяет ощутить выразительность музыки, предохраняет от надуманных, предвзятых суждений, не имеющих опоры в живой музыке (опасность таких суждений при музыкально-теоретическом анализе очень велика). Но полагаться на одно лишь «непосредственное чувство», как высший и неоспоримый критерий в анализе, нельзя: личное восприятие одного человека не свободно от субъективизма. Поэтому данные «живого созерцания» следует проверять и подкреплять объективными данными анализа. Если восприятие позволяет сказать: «я так слышу», то правильный анализ позволяет обосновать, «почему я так слышу». Кроме того, следует сверять свое индивидуальное слышание произведения с коллективно-общественной, массовой оценкой данной музыки, со сложившимися мнениями о нем, со сведениями о его историческом месте и значении. Эти объективные данные не только дают прочную основу для слуховых впечатлений, но и обогащают круг сведений, добытых восприятием. Восприятие дает богатый материал главным образом для образных характеристик и, в меньшей мере, для формулирования общей идеи произведения, его исторического значения, индивидуального выражения общих черт стиля в нем.

Характеристика музыкальной выразительности представляет задачу первостепенной важности в анализе. Без нее не приходится и думать о том, чтоб подойти к научно обоснованному раскрытию содержания. Суждение о выразительности необходимо

не только для оценки данного произведения. Его роль шире — оно помогает воспитывать в учащемся большую эстетическую восприимчивость к музыке вообще. Нередко испытываемое учащимся чувство неловкости, скованности 'при суждениях о самом ценном и «сокровенном» в музыке — ее экспрессии — вполне естественно, ибо, как очевидно, словесная характеристика не может заменить музыку, а к тому же чуткий учащийся иногда осознает несовершенство своих характеристик. Но как раз ясное понимание истинного назначения словесных характеристик — не подменять музыку, а уточнять и обогащать представления о ней, углублять ее восприятие, способствовать научному осознанию ее выразительности и обоснованию ее именно такого, а не иного воздействия на слушателя — есть первое условие для преодоления этой неловкости и скованности (само собой разумеется, что «преодоление», в результате которого анализирующий легко и свободно «сыплет» необдуманными и музыкально не прочувствованными «выразительными характеристиками», ничего, кроме вреда, не приносит)¹. Учащийся

¹ Существует и другая, менее оправдываемая причина затруднений в этой области. Способность к меткой характеристике требует упражнения, навыка — как к всякая иная способность. И если музыкально-теоретические занятия, предшествующие специальному курсу анализа, не уделяли должного внимания выразительности музыки и попыткам ее определения, то чувство заторможенности и смущения, испытываемое учащимся, бывает выражено особенно сильно.

<стр. 643>

должен также знать, что большие музыканты, как правило, положительно относились к образным характеристикам музыки и постоянно прибегали к ним в своей литературной и педагогической деятельности.

Дать конкретную и убедительную характеристику экспрессии не всегда легко. Здесь существуют две крайности. Характеристику нельзя сводить к общим словам, штампам («яркий», «динамичный», «напористый» и т. п.); она должна возможно дальше проникать в то особенное, неповторимое, что присуще каждому отмеченному талантом произведению, что производит в нем наиболее сильное впечатление¹.

С другой стороны, надо уметь вовремя остановиться перед чертой, которая отделяет разумный и обоснованный анализ выразительности от вульгарных, упрощенных характеристик. Нельзя забывать, что словесная характеристика еще не равносильна подведению программы; говорить о том, что выражено данной музыкой, еще не означает сочинять «подходящий сюжет».

Не существует практических правил, которые могли бы предохранить учащегося во всех случаях от той или другой крайности. Но есть некоторые общие принципы анализа, о которых сейчас пойдет речь и которые — без автоматического гарантирования! — помогут учащемуся преодолеть обе опасности. Не менее важны, однако, художественная тактичность и чуткость учащегося и соответствующее руководство со стороны педагога. Умение давать оценку характера музыки требует не менее систематической и основательной тренировки, чем умение описывать структуру. В этой области особенно сказывается то, что анализ есть не только наука, но также и искусство, требующее хотя бы некоторой специальной одаренности.

Упомянем теперь о тех принципах анализа, следование которым помогает сделать разбор произведения содержатель-

¹ Не нужно забывать и об ином распространенном недостатке: анализируя какое-либо произведение или тему, студент иногда настолько «погружается» в эту музыку, что теряет верное мерило и в результате склонен преувеличивать степень экспрессии (например, находит «сильный драматизм» там, где на самом деле есть лишь известная, не очень высокая напряженность музыки). Недостаток этот легче дает о себе знать при изолированном рассмотрении данной темы или произведения, что лишает учащегося критериев для сравнения «градаций» выразительности; и наоборот, сопоставление данной музыки с другими,

допускающими аналогии образцами скорее всего предохранит от подобных нарушений чувства меры.

<стр. 644>

ным, отвечающим истине и позволяет, что особенно важно, прийти к обобщающим итогам; но эти же принципы анализа помогают также давать характеристики музыкальных образов, насыщенные, конкретные и не упрощенные.

Уже была речь (в главе I учебника) о том, что анализ отдельного произведения следует связывать с общими чертами стиля, присущими композитору, с их проявлением в форме и музыкальном языке данного произведения¹. Точно так же следует искать в произведении те черты, которые характерны для определенного жанра и связаны с кругом образов, типичным для данного жанра; иногда можно видеть в произведении признаки не одного какого-либо жанра, а сплетение признаков двух (или даже более) жанров. Следует по возможности выяснять не только черты, по традиции характерные для данного жанра, но и черты новаторские, изменяющие и обогащающие трактовку жанра.

Обнаружить в произведении черты определенного стиля и жанра легче всего, если сравнивать его с другими, родственными ему произведениями (или темами). В первую очередь должны затрагиваться произведения, связанные с анализируемым исторической преемственностью. Сравнение поможет сделать выводы двоякого рода. С одной стороны, мы установим то общее, что имеется в ряде произведений (или тем), что их объединяет. Эти общие черты могут рассматриваться как типические для данного стиля и жанра. С другой стороны, мы заметим то особенное, что отличает данное произведение от других, даже близких ему по стилю, жанру, настроению. Иногда это сказывается в общем облике произведения; иногда мы уловим индивидуальный отпечаток, внимательно вслушиваясь в детали развития музыки, в характерные подробности.

Необходимо с большим вниманием относиться к авторским обозначениям характера движения и экспрессии. Через посредство этих обозначений автор в значительной степени открывает нам свой художественный замысел. Между тем учащийся очень часто игнорирует эти обозначения или не делает из них должных выводов.

Наряду с жанрово-стилистическими связями нужно видеть и иного рода связи — между частными явлениями, встретившимися в данном произведении, и общими закономерностями музыкальной формы (или отдельных ее элементов). Студент, обнаружив в анализе тот или другой интересный

¹ Первоначальное знакомство с такими общими чертами стиля учащийся черпает отчасти из знания музыкальной литературы, из своего слухового опыта, отчасти из курсов истории музыки, отчасти из сведений, уже данных в курсе анализа.

<стр. 645>

факт, часто склонен считать его достоянием именно данного произведения и не видит в нем проявлений некоторого общего принципа. Так, например, разбирая Adagio из 2-го концерта Рахманинова, студент не пройдет мимо неожиданного поворота из cis-moll в E-dur (такты 4—5) и может отметить его как чрезвычайно выразительный тональный сдвиг, оригинально вводящий основную мажорную ладотональность по контрасту с параллельным минором. Между тем, при всем своеобразии, этот прием связан с общим принципом подготовки не прямой, а косвенной — на доминанте от параллели, — принципом, ясно проявившимся по крайней мере со второй половины XVIII века. В том же Adagio легко заметить, что одна и та же фраза слышится как во вступительной части темы (флейте), так и в дополнении к ней перед средней частью; отсюда будет, возможно, сделан вывод об особо необычном построении первой части Adagio. Между тем здесь сказывается общий принцип обрамления, а еще шире — установленный Асафьевым принцип превращения начального импульса в каданс.

Как мы видим, раскрыть черты индивидуального своеобразия — задача, которая решается не просто. Чтобы приблизиться к успешному ее решению, необходимо думать о том, как претворяется какое-либо явление в данном случае. Обычно индивидуальное лежит несколько «дальше» и «глубже», чем кажется с первого взгляда.

Возвращаясь к нашим примерам, отметим, что прямое и слитное соединение доминантсептаккорда параллели с тоникой мажора очень отличает данный тип «косвенной подготовки» от ее прежних прототипов и создает характерный рахманиновский эллиптический оборот, не лишенный ориентальной окраски (подробнее об этом — см. стр. 714). Что же касается обрамления, то одна из черт своеобразия заключается в том, что вступительная фраза предваряет тему не «извне», не как самостоятельный материал, а входит в состав темы как (вводный ее раздел, усиливая общее впечатление большой связности и широты развития; кроме того, медлительно-повествовательная певучесть этой фразы очень отличает ее от обычных «толчков-замыканий», более лаконичных и активных. Таким образом, мы приблизились к раскрытию индивидуального своеобразия только после того, как попытались учесть характер претворения общих закономерностей в данном конкретном образце.

Необходимо внимательно относиться к вопросу о последовательности в изложении целостного анализа; план его должен быть тщательно продуман. Раньше всего приходится решать: с чего начинать изложение анализа? Очень распространен «путь наименьшего сопротивления» — анализ

<стр. 646>

«с первого такта». Этот способ вполне приемлем, пока речь идет об анализах частичных (гармонических, структурных); но целостный анализ требует известной дедукции, т. е. движения от общего к частному. Как мы уже знаем, самый процесс анализа следует вести от общего охвата музыки; но и изложение результатов анализа желательно начинать с тех или иных общих соображений. Как для всего изложения, так и для начальной его стадии не должно быть единой схемы, и начальные соображения могут быть разнообразны. В анализах малого масштаба можно удовольствоваться краткой общей характеристикой, которая включает в себя тип образа, наиболее очевидные жанрово-стилистические черты, типичные для данного композитора, определение формы произведения. В анализах более крупных произведений или шире задуманных имеется больше различных возможностей для «приступа» к анализу: 1) уведомление о задачах, которые ставятся перед данным анализом, о целях, ради которых он предпринимается (например, анализ как иллюстрация и подтверждение заранее высказанных общих положений; очерк о группе произведений одного композитора или одного жанра; критическая оценка достоинств и недостатков произведения и т. д.); 2) исторические данные о произведении — характеристика творческого периода, история его создания, высказывания современников; 3) общие суждения о данном стиле и круге образов, (характерных для него; 4) в вокальных произведениях — соображения о сюжете и тексте.

Обратимся к другому коренному вопросу — как целесообразнее проводить и излагать сам подробный анализ. Мы знаем, что полноценный анализ требует изучения различных элементов не в отрыве друг от друга, а во взаимодействии. Как же учитывать это взаимодействие? Здесь-то и желателен комплексный тип анализа, основанный на целостном охвате музыки. После того, как мы получили первоначальное общее представление о данном произведении или теме, естественно переходить к анализу «по частям», т. е. от одного построения к другому. Каждое построение сразу анализируется с различных сторон, ему дается целостная характеристика. Одновременное внимание ко всем основным элементам может несколько затруднять студента. Поэтому целесообразно, прежде чем приступать к комплексному анализу, выполнять предварительную «черновую» стадию работы. Она заключается в поочередном разборе нескольких основных элементов, перечень которых зависит от особенностей каждого данного произведения: в одном случае

достаточно проследить линию развития мелодии и гармонии, в другом случае важны также изменения ритмики, в тре-

<стр. 647>

тем — необходимо учесть контрасты в фактуре и тембре и т. д. Эта предварительная стадия дает представление о ходе развития отдельных элементов; но, кроме этого, она уже до известной степени проясняет характер совместного действия элементов — параллельное или, наоборот, взаимопротиворечивое их соотношение. В окончательное изложение анализа эта вспомогательная стадия может быть и совсем не включена или будет в нем отражена частично¹. Полезная для накопления фактов, эта работа, однако, не должна заменять собою собственно комплексный анализ, ибо она не ведет прямо к цели — к пониманию художественного целого, к осознанию взаимосвязей, переплетения различных средств.

Внимательно 'вслушиваясь в музыку данной части и уже располагая сведениями об отдельных ее элементах, мы сличаем и сводим факты воедино, создаем представление об этой части произведения в ее целостности. Комплексность окажется наиболее полной, взаимосвязи — наиболее очевидными, если анализ ведется не от структуры к отвечающей ей выразительности, но в противоположном направлении — от выразительного эффекта к средствам, коими он осуществлен². Дойдя в анализе до пределов более крупного построения (в малых формах — предложения, в более крупных — периода), полезно «оглянуться назад» и подвести итоги по анализируемой части. Это позволит обобщить наблюдения по отдельным меньшим частям и облегчит подведение общих итогов по всему разбираемому произведению или теме.

Не нужно думать, что целостный анализ требует одинаково подробного разбора всех явлений «поголовно». Это и сильно осложнило бы задачу учащегося, и вовсе не является необходимым для суждений о целом.

Следует произвести отбор более важных сторон, особенно существенных для данного произведения. В этом отборе окажет помощь предварительный общий «слуховой обзор». Совсем не обязательно, чтоб анализ был одинаково подробен на всем своем протяжении. Так, например, можно больше остановиться на анализе основного тематического зерна, его в а ж н е й ш и х видоизменениях, на апогее развития —

¹ Иногда бывает интересно показать линию развития какого-либо отдельного элемента, который обладает своей относительно самостоятельной логикой (например, гармоническое развитие на протяжении всего произведения). Но в и з л о ж е н и и анализа обращаться к отдельной стороне лучше уже п о с л е того, как дано представление о музыке как целом.

² Однако при таком методе легче нарушить систематичность анализа; поэтому приходится следить за тем, чтобы не упускать данные, менее не посредственно связанные с экспрессией.

<стр. 648>

кульминации и несколько меньше внимания уделить другим, не первостепенным этапам развития.

Чем детальнее анализ, тем 'больше фактов появляется !в распоряжении учащегося; но с детальностью возрастает и опасность «утерять перспективу», утратить связь с целым. Поэтому очень желательно в процессе детального анализа время от времени возвращаться к более широкой точке зрения, совмещать малый и крупный план в анализе. Образно выражаясь, надо не только пристально всматриваться в ноты, но рассматривать их «издали». Тогда рельефнее выделятся самые существенные черты развития, контрастов, пропорций. Особо важно сочетать «микроанализ» с «макроанализом» при разборе крупных произведений; но и в анализах более скромного масштаба не нужно забывать об этом принципе.

Обычный недостаток студенческих анализов — описательность, т. е. эмпирическое следование «от ноты к ноте», снижающее творческую активность анализирующего; разбор сводится к перечислению, констатации фактов, встреченных в произведении. Такое перечисление особенно нежелательно в целостном анализе, который не может сводиться к

«путевым записям». Уйти от описательности — значить подняться от констатации к объяснению, ко вскрытию смысла явлений. Обнаружив тот или другой факт, надо всегда ставить перед собой вопрос: о чем говорит этот факт, в чем его значение при данных условиях, какой художественной цели он служит? Значение же это может пониматься разнообразно: каков непосредственный выразительный эффект, который связан с замеченным явлением; каково место этого явления в цепи других, в общей линии развития; насколько оно характерно для музыкальной речи данного композитора. Короче говоря — единичные факты надо возможно больше связывать и друг с другом и со стилем, формальные приемы понимать как художественные средства. Как мы видим, это те же главные принципы, которые вообще должны лежать в основе целостного анализа.

Обратимся к какому-либо конкретному примеру, чтоб проиллюстрировать эти общие положения. Допустим, что мы анализируем основную тему побочной партии в I части 6-й симфонии Чайковского. Обращает на себя внимание в этой теме тонический органнй пункт. Вслушиваясь в музыку, можно прийти к выводу, что органнй пункт на тонике действует как фактор, «гасящий» до известной меры напряжение диссонирующих гармоний и потому — «в эмоциональном смысле — сдерживающий, несколько тормозящий.

Восстанавливая в памяти другие сдержанные и светлые лирические темы Чайковского, мы вспомним аналогичное действие тонического баса в качестве «эмоциональной сурди-

<стр. 649>

ны» (например, тема гобоя в Andante 5-й симфонии, предпоследняя вариация из 3-й сюиты и фортепианных вариаций op. 19, средний эпизод побочной партии . «Ромео и Джульетты»).

Действительно, тонический органнй пункт (а также — двойной квинтовый, где главенствует тоника) есть одно из очень характерных для стиля Чайковского средств в области лирики, сдержанной по своим внешним проявлениям.

Следя за его ролью в данной теме, мы подметим, что кульминационная «вспышка» в третьей четверти темы еще не приводит к «сбрасыванию» органного пункта, а дает ощутить некое противоречие открытой напряженности мелодии — и «безучастного» баса (что тоже типично для лирических тем Чайковского, где динамика мелодического развития иногда вступает в конфликт с тормозящим действием баса, и это вносит особенно острый выразительный штрих — см. тему E-dur «рассказа Франчески», финал III акта «Чародейки» — Allegro vivo Es-dur, на словах Юрия «Я твой навек!»). Лишь в последней — четвертой четверти темы (такты 7—8) общий эмоциональный подъем уносит с собой неизменное басовое *ре*; так сказался на органном пункте общий ход развития.

В мелодии обращает на себя внимание пентатонность. Она, несомненно, связана и с просветленностью музыки, и со сдержанностью начальных ее этапов. Такой подход к пентатонике вообще не составляет исключения в музыке XIX века, а для Чайковского он особо характерен — его пентатонные темы либо светлы, либо спокойны, либо сочетают «свет» и «покой» (вспомним вторую тему Andante cantabile, начала Элегии из 3-й сюиты, пьесы «На тройке», II акта «Щелкунчика», тему Водемона ;из «Иоланты»).

В кульминационной зоне пентатоника исчезает, уступая место диатонической мелодике, напряженнее гармонизованной и сконцентрированной в тесном диапазоне. Вернувшись в заключительной фразе, пентатоника совершенно переосмыслена — и на фоне только что отзвучавшей кульминации, и благодаря мощному преобразующему воздействию гармонии. Если в третьей четверти темы противоречие горячей, экзальтированной мелодии (к ней более всего относится указание Чайковского «*con espansione*») и чуждого общему порыву баса давало эффект драматически сильного, но внутренне скованного устремления, то в четвертой четверти противоречие мелодии, лишенной полутона и тритонов, и насыщенных, волнующих гармоний создает (пусть в миниатюре) подлинную «динамическую репризу». «Реприза» эта вместе с тем и синтетична, ибо она, сохраняя просветленность начальных фраз, в то же время «вбирает в себя» напряженность кульминации.

<стр. 650>

Таковы соображения, которые позволяют не ограничиться в анализе установлением двух конкретных фактов, но по возможности полно объяснить их смысл. Соображения эти были изложены здесь пространно, чтоб приблизиться к ходу мыслей анализирующего. Но результат может быть формулирован гораздо более сжато, например: «тонический органний пункт, как и во многих других темах Чайковского, связывается со значительной сдержанностью лирики (в первой половине данной темы); противостоя в дальнейшем большому эмоциональному подъему, он сперва оттеняет его и придает ему особую остроту, а к концу темы снимается и уступает место более свободному и широкому движению гармоний».

Описательность особенно трудно переносима при чтении, если она связана с большой детализацией анализа. Степень подробности, какую можно допустить в анализе, зависит от подхода к фактам. Нет слишком большого или слишком малого числа фактов. Есть факты не объясненные, не поставленные в связь с общими явлениями — они всегда будут лишними, как бы мало их ни было; и есть факты объясненные, осмысленные — их никогда не может быть слишком много.

Целостный анализ должен приводить к обобщениям, выводам. Итоги анализа могут представлять собою и сжатое резюме наиболее существенных моментов анализа, и новые положения, которые представляют данное произведение в более широком освещении. Для этого и необходимы те сравнения, о которых шла речь на стр. 644. Путем ли резюмирования или выхода за пределы уже добытых сведений — выводы могут затронуть ряд вопросов: характеристика образа, более обстоятельная, чем это могло быть сделано при первоначальном знакомстве, обогащенная данными анализа, учитывающая внутренние изменения, смены характера или, по крайней мере, оттенков в процессе развития. Если анализ, исторические сведения, стилистические аналогии дают достаточно оснований, то характеристика образа может перерасти в раскрытие идейно-художественного замысла произведения, что даст более глубокое представление о его содержании, о его общественно-историческом значении. Далее, именно в выводах следует подчеркнуть общие черты стиля и жанра, отраженные в данном произведении, показать их проявление в форме и музыкальном языке, а с другой стороны, — оттенить более индивидуальные черты.

Обратимся для примера к уже затронутой теме Чайковского. Есть ряд тем в творчестве Чайковского, в той или иной степени родственных побочной теме 6-й симфонии. Среди них можно назвать вторую тему *Andante* 5-й симфонии (в ее *D-dur*'ных проведениях), средний эпизод финала 6-й симфонии, тему II части 2-го фортепианного концерта, пьесы

<стр. 651>

«Размышление», основную тему Элегии из Струнной серенады, 11-ю вариацию из 3-й сюиты, эпизод из медленной части 3-го квартета, тему Татьяны «Кто ты, мой ангел ли хранитель...». Этим темам свойственны мелодическая широта, мягкая певучесть, движение их умеренное; по жанру они связываются с вокальной музыкой типа ариозо или романса, тогда как прямой близости к моторным жанрам в них нет. Колорит их — просветленный (большая часть звучит в *D-dur*), но не радостный и далекий от душевного покоя; его можно определить скорее как глубоко задумчивый, большей частью скрыто-беспокойный, с прорывающейся иногда страстной взволнованностью.

Таким образом, наша тема должна быть понята как одна из представительниц особой, типичной для Чайковского, области лиризма. Но эта тема — не рядовая, а высшая представительница тем «мечты о недостижимом счастье». Она превосходит все другие своей большой внутренней конфликтностью: тема и просветленна и напряженна. Эта коренная общая ее черта проявляется и в чертах частных: контраст начальных фраз и кульминационных мотивов, контраст пентатонной мелодии и довольно напряженной гармонии, контраст гармонии и сдерживающего органного пункта, контраст эмоциональной насыщенности и намеренно приглушенного звучания (*con sordini*); значение внутренней раздвоенности еще более подчеркнуто в среднем эпизоде побочной партии с его сильным контрастом идиллического (такты 1—4) и грозно-патетического (такты 5—8) начал. Подобное богатство внутренних противоречий объясняет нам,

отчего тема звучит так трепетно, психологически насыщено. В ней есть «трагическая мажорность», присущая кодам «Ромео и Джульетты» и I части 6-й симфонии.

Желательно указать на основные явления в области развития музыки, важнейшие перемены, которые происходят в ее движении, например изменения уровня напряженности («динамический профиль»), появление новых тематических элементов или сдвиги в их соотношениях и т. д. Наконец, выводы касаются основных художественных средств — особенностей формы и музыкального языка.

Не нужно понимать сказанное здесь в том смысле, что каждый отдельный целостный анализ обязательно должен завершаться ответом — притом развернутым — на все поставленные вопросы. Это сделало бы анализ небольшого произведения (тем более — темы) излишне громоздким и не на всяком материале легко осуществлялось бы. Выводы надо сосредоточить на тех вопросах, которые теснее связаны с проделанным анализом, естественнее из него вытекают. В противном случае их связь с анализом не будет органична. Они рискуют стать искусственно «пристегнутыми». Мы имели в виду не общеобязательную схему выводов, а лишь указание на общий круг вопросов, которые могут быть затронуты в выводах, — для лучшей ориентировки учащегося.

Уже упоминались возможные различия в ходе самого разбора произведений и в форме, избранной для изложения анализа: использование анализа по отдельным элементам как предварительного этапа, из которого лишь конечные результаты прямо отражены в изложении; подробность разбора и

<стр. 652>

сжатость окончательных формулировок. Нет необходимости дважды — в начале и в конце — давать характеристику образа (невозможно было бы избежать повторений). Итак, письменное или устное изложение анализа не тождественно накоплению материала; анализ не должен воспроизводить весь путь, пройденный анализирующим.

Различие между предварительной работой и ее итогом особенно ощутимо, если анализ пришел к какому-либо существенному выводу, который хочется особенно подчеркнуть в изложении. Желательно, чтоб анализ — даже учебный — был целенаправлен, подчинен в главных своих чертах определенной задаче, обладал своей «изюминкой».

Поясним эту мысль на примере нескольких анализов, которые даны в этой главе. Так, в песне «Про татарский полон» особенно подчеркивается образный перелом, который происходит в напеве. В теме вариаций c-moll Бетховена — воплощение борьбы противоположных начал, переосмысление старинных жанров. В прелюдии Шопена C-dur — подчинение всех средств идее неудержимого порыва, а в прелюдии h-moll — особые, многозначительные противоречия между глубиной экспрессии и ее нарочитой приглушенностью. В анализе Adagio из концерта Рахманинова преимущественное внимание уделено медлительности и широте развития, а также — сплетению русских и ориентальных элементов. Побочная партия 5-й симфонии Шостаковича рассматривается в ее образном и структурном противопоставлении теме главной партии, в своеобразии ее облика — возвышенного и не допускающего прямых связей с бытовыми жанрами.

Нелишне подчеркнуть, что целенаправленность анализа не должна иметь что-либо общее с предвзятостью, т. е. попыткой доказать при помощи анализа ту или другую заранее придуманную мысль, не выводимую из данного произведения. Мысль, которая заслуживает того, чтоб быть проведенной как «красная нить» в изложении анализа, обычно вырисовывается постепенно в процессе разбора.

Возвращаясь к примерам анализа, предлагаемым в данной главе, заметим, что они не могут сводиться к иллюстрациям какой-либо одной руководящей мысли. Как ни важна бывает такая мысль, но, как правило, вокруг нее нельзя сосредоточить все существенные факты, характеризующие данное произведение. Кроме того, наши анализы имеют важную педагогическую цель — учить р а з н о с т о р о н н е м у разбору произведения и показывать, как реализуются на практике те общие принципы, о которых шла речь в «Общих соображениях». Поэтому анализы касаются некоторых вопросов, общих для разных произведений (или тем). В с е г д а говорится о взаимодействии выразительных средств как в типах параллелизма, так и в типах контраста

(например, в №№ 2, 4 и, с другой стороны, — 3, 5; для краткости именуем образцы анализов по номерам). Во всех не одноголосных образцах изучаются вопросы фактуры в ее выразительном и формообразующем значении. Выясняется драматургическое значение явлений развития (2, 3, 5). Проводятся сравнения с другими произведениями как по сходству, так и по контрасту; на этой основе делаются попытки более точно представить себе индивидуальное своеобразие анализируемой музыки. Прослеживаются жанровые связи; в частности, бывают показаны связи с народно-песенными интонациями (6—7). Подчеркиваются черты нового в трактовке жанров (3, 4, 7) и в отдельных сторонах музыкального языка. Наконец, почти каждый конкретный образец дает возможность пополнить знания учащихся касательно общих закономерностей формы и развития; таковы принципы вариантного мелодического развития и резюмирования в народной песне (1), нарушения и уси-

<стр. 653>

ленного восстановления (4), превращения начального импульса в завершение (6); таковы конструктивные закономерности симметрии в пропорциях (4), образования архитектурного центра, обращенного золотого деления (5), структурного наложения (6), связи между пропорциями и типом музыки (6) и некоторые другие.

Надо стремиться к целенаправленному типу анализа, ибо он приближает учащегося к конечной практической цели, какую преследует изучение музыкальных произведений, — критической оценке музыки.

Если в анализе есть ясно выраженная руководящая идея, то порядок изложения может в значительной мере ею определяться. Пожелания же о движении от общего к частному не должно пониматься как навязывание схемы, единой для всех анализов.

Учащийся-музыковед, должен, подобно исполнителю, стремиться к тому, чтоб вырабатывать в себе активное отношение к произведению. Он должен проникать и в суть художественного воздействия разбираемой музыки, и в средства этого воздействия.

В анализе отнюдь не следует избегать «личного акцента». Напротив, следует стремиться к тому, чтоб из анализа было ясно — что особенно привлекает студента в этой музыке, производит на него особенно сильное впечатление. Подобно тому, как исполнитель, раскрывая авторский замысел, следуя указаниям композитора, в то же время находит свою собственную трактовку произведения, музыковед, постигая объективные данные разбираемого произведения и рассказывая о них, вносит в их толкование элемент индивидуальный, связанный с его жизненным опытом и художественными вкусами.

И, наконец, хотя многие комплексные анализы выполняются с учебно-тренировочной целью, все же желательно, чтобы эти анализы ставили перед собой — как это делается в профессиональных музыковедческих работах — какие-либо, хотя бы очень скромные, научные задачи, например по-новому (в сравнении с уже известным) обосновать то впечатление, какое производит разбираемая музыка, выяснить какие-либо особые, не очевидные с первого взгляда стороны музыки, ее преемственные связи, новаторские черты, возможности различных исполнительских трактовок и т. д.

Если учащийся заинтересуется, увлечется произведением, то и анализ его не будет ни сух, ни скуден, а станет живым и содержательным рассказом о музыке.

*

Первые образцы целостного анализа, предлагаемые в данной главе, — народные песни. В подходе к народной песне вообще и русской песне в частности нужно учитывать ряд

<стр. 654>

особых обстоятельств. На некоторых из них мы сейчас и остановимся¹.

Сравнивая возможности анализа произведений народной и профессиональной музыки, мы заметим некоторые специфические трудности. В профессиональной музыке

многочисленность ее выразительных средств позволяет легче выделить основные художественные приемы, лучше уяснить картину общего развития. Если даже анализ произведения профессиональной музыки в каком-либо отношении неполон, то этот недостаток может быть в некоторой мере компенсирован большей развернутостью, содержательностью анализа в других отношениях. Если нам известно художественное целое (реализованное через взаимодействие всех его элементов) и при этом мы ясно представляем себе логическое и выразительное значение хотя бы некоторых компонентов целого, то во многих случаях нам удастся прийти к пониманию роли и того компонента, который сам по себе труднее поддавался анализу².

В народной песне положение складывается несколько иначе. Анализируя музыкальную сторону одноголосной песни, приходится всецело сосредоточиться на мелодии. Между тем чисто мелодический анализ не всегда бывает легок. В этой области сказывается недостаточная еще изученность строения и основ художественной выразительности мелодии. В русской народной песне эти общие трудности усугубляются самим типом мелодики. Если в профессиональной музыке мелодия часто основана на очень ощутительных высотных устремлениях — вверх или вниз, их сочетаниях и контрастах и экспрессия мелодии в большой мере связана именно с этими явлениями, то в лирической русской народной песне рассредоточенный тип рисунка редко обладает такими свойствами и характер мелодии обусловлен более тонкими, подчас нелегко уловимыми движениями. Аналогичные различия касаются и ладофункциональной стороны и метрики, которые в русской народной песне (особенно — старинной) сильно отличаются от отчетливых до резкости соотношений, столь привычных для профессиональной музыки (особенно — гомофонного склада).

Есть и другие трудности, относящиеся к непосредственной

¹ Вопросы, связанные с соотношением текста и мелодии, здесь будут затрагиваться лишь в небольшой степени, поскольку о них идет речь в курсе «Народное музыкальное творчество».

² Поясним эту мысль примером. Допустим, что разбирается произведение современной музыки со сложными гармоническими средствами. У нас имеется общее впечатление о данной теме, мы представляем себе характер образа. Мы способны разобраться в ее ритмике, фактуре, структурных закономерностях. В этих условиях легче расценить роль гармонии, даже если мы и не сможем дать прямой ответ на вопрос о ее логике.

<стр. 655>

характеристике выразительности народных мелодий. Известно, что лучшие образцы русской народно-песенной классики сочетают высокую глубину выражения со сдержанностью в выявлении чувства, как бы некоторой скупостью во внешних его признаках. Такой тип (выразительности не столь легко схватывается и поддается словесной характеристике, как тип выразительности более «открытой». Но если самый общий характер образа все же и удастся описать, то еще сложнее решается другая задача — раскрыть движение этого образа. Развитие экспрессии на протяжении народно-песенного напева далеко от сильных, резких сдвигов; экспрессия носит выдержанный в своей основе характер, а потому описать ее тончайшие изменения, ее нюансы также составляет весьма нелегкую задачу.

Учтя все сказанное, мы поймем, отчего в практике музыковедческих анализов, в критических статьях чаще, охотнее обращаются к воздействиям народного творчества на профессиональное, нежели к исследованию самих произведений народного творчества. Легче проследить влияния народной песни на музыку профессиональную, показать, как проникают ее элементы в произведения композиторов прошлого и современности, чем подвергать анализу сами народные песни, не ограничиваясь при этом формальными наблюдениями, а показывая ее художественные достоинства и средства, которыми песня выражает то или другое содержание.

Сравнительная немногочисленность средств народной песни имеет обратную сторону: концентрированность интонаций песни. Требуется выразить многое — развертывание сюжета, изменение эмоционального тона внутри куплета и в различных куплетах — очень небольшим числом звуков (нередко — в неполном, не семизвучном ладе), повторяющихся во всех куплетах. Естественно, что при этом каждая интонация окажется значительной, что второстепенных черт будет немного. Народно-песенная мелодия есть плод коллективного отбора наиболее выразительных и необходимых интонаций, которые 'выверены десятилетиями и даже веками. Отсюда ясно, что интонационный анализ народной мелодии должен быть особенно тщателен и часто детален. Минимум составных элементов означает максимум внимания к каждому из них. Напомним, каковы они.

Словесный текст — его смысл, синтаксис, соотношение с музыкой. Мелодика в тесном смысле — линия и интервалика (прямая и скрытая)¹. Ладовое строение. Ритмический рисунок и метр. Музыкальный синтаксис. Регистр, тембр.

¹ «Скрытая интервалика» — соотношения, образующиеся между заметными, так или иначе подчеркнутыми, но не соседними звуками мелодии (понятие, введенное Л. В. Кулаковским).

<стр. 656>

Как мы видим, хотя компонентов и меньше, чем в профессиональной музыке, но все же и в них есть достаточная разносторонность. Взаимодействием их создаются целостные тематические компоненты народной песни — определенные т и п ы и н т о н а ц и й, а по мере движения куплета от начала к концу происходит р а з в и т и е основных и н т о н а ц и й песни.

Особые трудности связаны с раскрытием содержания народной песни. Казалось бы, вопрос решается просто благодаря поэтическому тексту с его определенным сюжетом или, по крайней мере, определенной эмоциональной настроенностью. Действительно, в песне, созданной народом, не может быть несоответствия, разнобоя между текстом и напевом. Но соответствие их нельзя назвать элементарно простым. Не рассматривая здесь эту большую проблему во всей ее полноте, отметим лишь два положения, связанные между собой. Во-первых, народно-песенным интонациям редко бывает свойственна прямая иллюстративность, прямое «выражение слова звуком». Воплощение текста носит в песне 'более обобщенный характер. Во-вторых, сама выразительность песенных интонаций, в общем, достаточно изменчива, далека от какой-либо твердой закреплённости; определенность ее повышается по мере того, как усложняются компоненты интонации и умножается их количество, — и, наоборот, простейшие, хотя и очень характерные песенные интонации (например, трихордные) ни в коем случае не могут быть «привязаны» к определенному типу экспрессии.

Все только что сказанное отнюдь не освобождает нас от анализа выразительности народных мелодий и от изучения связей между мелодией и текстом. Мы должны стремиться к изучению типичных интонационных комплексов, которые исторически сложились в различных жанрах. Песни лирические, эпические, обрядовые и т. д., обладая в некоторых отношениях общностью приемов, в других отношениях различаются между собой, и эти жанровые отличия помогают понять выразительно-смысловое значение мелодии.

Другой путь для объективного раскрытия содержания народных песен — изучение реального бытования песен, характера их исполнения и слушательской реакции. Но этот метод, необходимый в конкретной музыковедческой практике, уже выводит нас за пределы учебного курса.

Предлагаемые в этой главе анализы песен расширены для того, чтоб показать на их примере некоторые о б щ и е явления, характерные для русской народной песни.

<стр. 657>

1. Русская народная песня «ЭКО СЕРДЦЕ»

(Сборник Балакирева, № 23)



Песня «Эко сердце» — протяжная, лирическая песня, распространенная во многих, преимущественно северных и центральных областях России. Исследователи народной музыки признают ее глубокую эмоциональность, которая находит выход в выразительной мелодии, отвечающей тексту. Е. В. Гиппиус отмечает, что мужские одиночные распевы песни (а таким, по его мнению, является и вариант, записанный в б. Симбирской губернии Балакиревым) принадлежат к лучшим образцам русской народной песенной классики; он находит в ней и близость к ямщицким песням — а эти последние, как известно, отличаются особенной широтой и большой, часто глубоко печальной экспрессией. Песня «Эко сердце» лишена повествовательного оттенка, нередкого в протяжных песнях, и поэтому ее лиризм воспринимается как особенно чистый, беспримесный.

Грустно-лирический характер мелодии вполне соответствует словам песни. Основное в тексте — излияние чувства и даже своего рода «самоанализ» тоскливых переживаний. Как и во множестве других народных песен, эти переживания вызывают сочувственный отклик природы:

Из лучей то ли туманик выпадал,
Из тумана сильный дождичек пошел,
Дождь прибил, примочил шелковую траву,
Прилегла трава ко сырой земле.

1 В приводимой записи принята во внимание редакция песни, уточненная Е. В. Гиппиусом.

<стр. 658>

Последние строки текста, описывающие встречу «красной девушки» и «добра молодца» на сенокосе, не обнаруживают прямой связи с содержанием основных строф и не во всех вариантах песни встречаются. Как указывает Т. В. Попова, протяжные песни нередко распевались во время работы, в частности — сенокоса, и обстановка труда могла найти отражение в тексте песни.

По ходу анализа песни «Эко сердце» особое внимание мы уделим двум вопросам: 1) выясним, каковы интонации песни, покажем их характерность и 2) проследим, как проходит

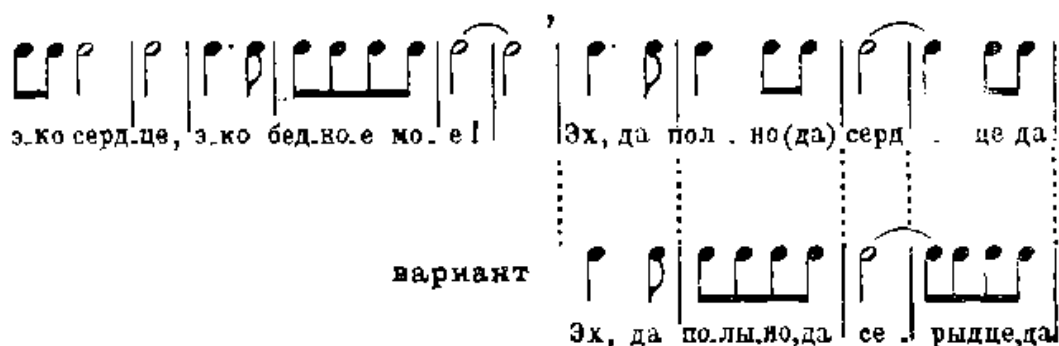
вариантное развитие основного интонационного зерна. И то и другое мы постараемся выполнить в связи с характером художественного образца песни, с ее экспрессией.

Представляет интерес ритмика текста — как отмечают Т. В. Попова и А. В. Руднева, его основа (взятая вне музыки) сходна с одиннадцатисложным стихом некоторых русских плясовых песен типа «Камаринской»:

Э́ко се́рдце, Э́ко бе́дное моё!
По́лно, се́рдце, во́ мне ны́ть и́ изны́вать

По мнению Т. В. Поповой, это свидетельствует, во-первых, о влиянии городской песни, связанной с плясовыми ритмами, на песню крестьянскую и, во-вторых, о сравнительно позднем возникновении песни «Эко сердце» (конец XVIII или даже первая половина XIX века). А. В. Руднева относит песню к рубежу XVII и XVIII веков, оговаривая ее значительно более ранние истоки, ведущие к жанру календарных-покосных песен (с чем можно связать и содержание второй половины текста). Одиннадцатислоговая основа стиха изменялась, осложнялась в процессе лирического распева имя песни; при этом, как обычно, появлялись «вставные» частицы или возгласы («эх», «да»).

Ритм произнесения текста на музыке («мелодико-текстовый ритм») образует рисунок:



<стр. 659>



Разнообразие ритмики, преобладание неперIODичности в ней присущи типу протяжной песни и отражают ее общий свободно-вариантный облик. Есть целый ряд значительных распевов, в общем занимающих более половины всей длительности песни¹. Распевы в лирической песне дают почувствовать не только широту мелодии, они позволяют как бы ощутить в музыке и тексте те просторы, на которых создавалась и пелась песня. Но распевы служат и эмоциональному углублению песни: они замедляют развитие поэтической мысли и чувства, и поэтому значительная длительность каждой фазы переживания говорит о его глубине, «истовости». С другой стороны, временные отвлечения от текста дают возможность сосредоточить внимание на выразительности мелодических интонаций.

Свободное разнообразие ритмики не исключает черт закономерности в ней. Это касается прежде всего распевов. В первой части песни (такты 1—6) значительные распевы о б р а м л я ю т серединные, более дробные по тексту такты; при том наибольшая широта присуща завершающему распеву первой части (такты 5—6)². Во второй же части закономерность совсем другая: здесь распевы регулярно — каждые два такта — чередуются с моментами не распевными (такты 7, 9, 11, 13); регулярность эта нарушена — и не случайно лишь в последней фразе песни («ныть и изнывать»), где распевы даны подряд

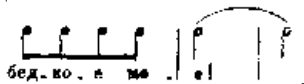
и притом равнодлительно (такты 13 и 14); вместе с остановкой последнего такта песни



возникает синтаксический каданс , который играет роль завершения в каждом из куплетов песни. Мы видим замечательную особенность мелодико-текстового ритма: «незримый» в нотной записи, не совпадающий с чи-

¹ Более крупные распевы для наглядности отмечены в примере 654 буквой «Р».

² Здесь заметно определенное ритмическое развитие: в 4-м такте мелодико-текстовое движение наиболее ускорено, после чего следует наибольшее замедление:

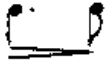


³ Напомним, что «синтаксический каданс» — это замыкающее построение в виде суммирования или «перемены».

<стр. 660>

сто музыкальным рисунком, он тем не менее реально слышим и, более того, может иметь существенное значение для конструкции и общего характера песни.

Элемент повторности вносится в песню благодаря возврату одинаковых или родственных ритмических фигур. Это наиболее заметно в тактах 3, 7, 13, 14; хореическая

фигура , звучащая здесь («интонация вздоха»), естественна в грустно-лирической песне¹.

Строение песни. Каждый куплет (или строфа) песни есть период своеобразного строения. Его первая часть (предложение) занимает 6 тактов (13 четвертей). Второе предложение длится также 6 тактов (12 четвертей). Завершает песню особое резюмирующее заключение — последние 3 такта. Первое предложение соответствует первой фразе текста: «Эко сердце, эко бедное мое» — и в музыкальном отношении закруглено. Это своего рода «экспозиционная» часть напева, где звучат основные интонации песни. Второе предложение подхватывает более напряженную интонацию 3—4-го тактов первого предложения и сильно выделяет ее повторением (такты 7—8 и 9—10 песни). Концовка же предложения звучит по-новому: мелодия уходит вниз, в VII натуральную ступень. Такой ход мелодии перед ее концом мы встретим во многих минорных народных песнях (например, «Не велят Маше за реченьку ходить» или «Стояла березынька» из сборника Лицевой «Великорусские песни в народной гармонизации», выпуск 2):



¹ Распевы имеют значение и для ладовой стороны песни. Звуки, которые падают на первые, начальные моменты распевов, слышатся особенно заметно. И оказывается, что в нашей песне

почти все эти звуки находятся в бесполутоновых соотношениях (*a, c, d, e*). Другими словами, распевы позволяют услышать скрытую пентатонную основу песни. Бесполутоновость, не обнаженная, а тем или другим образом осложненная и скрытая, присуща многим русским песням. Не пентатонные звуки *f* и *h* появляются в мелодии много раз, однако в началах распевов, притом не крупных, попадают лишь по одному разу (такты 3 и 14). Вообще мелодические вершины (звук *f*) осторожно смягчаются, будучи спеты в с е р е д и н а х распевов.

<стр. 661>

Это — элемент нарушения, выхода за пределы прежних ладовых средств и нижнего звукового горизонта. После него в завершающих интонациях всей песни происходит обратный процесс — восстановление основных ладовых средств и основного диапазона.

В других вариантах «Эко сердце» (а также © некоторых других народных песнях) уход к VII натуральной ступени перед концом песни развит больше. Этот звук приобретает ладовую самостоятельность, воспринимается как V ступень параллельного мажора, т. е. вводит элемент переменного лада; он становится иногда самым сильным мелодическим моментом песни, будучи воспроизведен октавой выше размашистым скачком (см. варианты Дютша и Прокунина). Создается максимально неустойчивая интонация вопроса, получающая в последних звуках песни ответ-разрешение, который звучит особенно выразительно — как динамический покой, умиротворение. Пусть в нашем варианте развитие более скромно и не заходит так далеко. Но и здесь, как мы сейчас увидим, чувствуется своего рода «поляризация» противоположных устремлений — нарушения и восстановления, спада напряженности.

Последние 2 такта второго предложения служат лишь кратким «предварительным» завершением. По тексту же они совсем не закончены¹. Ощущается потребность в более развернутом завершении. Таким общим резюме становятся три заключительных такта песни (их можно сравнить с дополнением в периоде). Резюмирующие концовки, откristаллизованные в отдельные построения, не редкость в русской и украинской песне²:

666 a Andantino Украинская народная песня (запись В. Темелина)

Ой, дівчи на по грив би хо ди ла, в зе ле но му
Первое „резюмирование“
га ю за блу ди ла, в зе ле но му Второе (сжатое) „резюмирование“
га ю за блу ди ла.

¹ В протяжной песне бывают несовпадения мелодии и текста в смысле членения песни. Мелодия обладает известной независимостью от склада стиха.

² Резюмирование сочетает признаки дополнения (появляется после устойчивого звука, содержит повторения слов) и частичной репризы (обобщение некоторых важных интонаций, сжатое напоминание основных моментов).

<стр. 662>

666.6 Медленно Сб. Балакирева, №11

Св дит на ша го стив ка
„резюмирование“
вы ше всех, вы ше всех.

Характер музыкального обобщения, вывода слышен в заключении песни потому, что оно после нарушения тактов 11 —12 восстанавливает вместе с присущей ему широтой и тоскливо-лирической экспрессией основной интонационный тип. Но, кроме того, здесь на основе мелодико-текстового ритма возникает, как мы уже знаем, синтаксический каданс *aab*. Вернувшись назад, ко второму предложению, мы убедимся, что оно представляло аналогичный каданс, но вдвое более крупный и на чисто музыкальной основе: $a_2a_2b_2$. Иначе говоря, завершающая мелодико-синтаксическая формула второго предложения получила прямое продолжение в текстовом ритме резюмирующей концовки — та же «перемена в третий раз», но сжатая, как и подобает резюме. Такова «взаимопомощь» собственно музыкальных и музыкально-текстовых закономерностей.

Безымянный создатель песни подчеркнул особым образом стройность ее склада. В первой части есть момент, особенно выделяющийся по звучанию неустойчивости (звуки *d* и *f*); он падает в точности на центр первого предложения (3-й такт и сильная доля 4-го такта). Во второй части (включая «резюме»), естественно, выделяется тот момент, когда единственный раз появился новый звук *g*; и здесь он приходится на центр данной части (и до него и после него — по 4 такта). Это касалось обеих частей песни. Но и вся песня в целом построена так же: самые яркие, непосредственные по лиризму интонации («эх, да полно, сердце...») расположены в центре песни. Такое подобие закономерностей целого и частей — свидетельство того, что свобода протяжной песни не исключает логичности ее строения. Выделение центральных по положению моментов в произведении или его частях — принцип, свойственный преимущественно музыке спокойно, медленно развивающейся¹.

Логика построения видна и во взаимном соответствии музыкальной структуры и мелодико-текстового ритма: в первом

¹ В музыке более динамичной естественнее переносить центр тяжести ближе к концу.

<стр. 663>

предложении общей »репризности отвечает симметрия распевов по краям при более быстром произнесении слов в ее середине; во втором же предложении упоминавшаяся регулярность появления распевов гармонирует с мелодической повторностью тактов 7—8, 9

и, шире, повторностью ритмической фигуры  в тактах 7, 9 и 11.

Природа интонаций. Какие мелодические интонации заключены в напеве «Эко сердце»? В мелодии беспрестанно слышатся интонации секстового объема *a—f*. В них разнообразно обыгрывается минорное тоническое трезвучие с секстой. Всего лишь один раз (такт 2) слышим мы непосредственный ход на сексту, но зато повсюду звучат интонации, обрисованные секстовыми рамками, — то в сочетании терцового и квартового хода вверх (как VI_6 и как IV_{64}), то в обратном направлении — как плавные, целиком или отчасти постуиенные движения. Можно сказать, что основной интонационный строй песни «Эко сердце» — суммарная секстовость, плавно заполняемая. Не случайно приобрел он такое значение: в русских лирических песнях сочетаются широкие шаги и мягкие секундовые ходы. При этом секстовые интонации особенно важны. Исследователи народного творчества отмечают такие их возможности, проявляемые в определенных условиях (медленное движение, мягкий ритм и рисунок мелодии), как «душевная открытость», «общительность», а в миноре — элегическая грусть, скорбная мольба¹. Особенно характерная для русской песни секста I—VI состоит из звуков противоположного значения (тоника— неустойчивость), и этот ладовый контраст углубляет ее выразительные возможности. Звук *f*— верхний горизонт песни, семикратно затронутый, — сугубо минорен² (в отличие от VI ступени мажора), и значение этой минорности для общего характера песни велико.

Обыгрывание минорного трезвучия с секстой лежит и в основе некоторых других вариантов песни «Эко сердце» (см. варианты Пальчикова, песни Вологодской области).

Возможно, что данная интонация в том виде, в каком мы слы-

¹ Разумеется, не всякая секстовая интонация отвечает этим характеристикам. Интонации, сходные по интервалам и иногда по ритму, можно встретить в различных жанрах народных песен. Они приобретают тот или другой конкретный характер в зависимости от контекста, от переплетения со всеми остальными выразительными средствами.

² Его минорность можно показать различно: VI ступень — участник всех трезвучий S (прима в VI ступени, терция в IV ступени, квинта во II_b ступени); она может быть взята ходом на кварту (в сторону бемолей) от тонической минорной терции; она представляет последнее звено в цепи кварт минорного лада.

<стр. 664>

шим ее здесь, коренится в народных причитаниях, заплачках. Но значение этого интонационного типа гораздо шире. Интонации с основой I—VI в миноре принадлежат к характернейшим в русских, украинских лирических и родственных им песнях, а в связи с этим и в русской классической музыке:

667 а Сборник песен Воронежской области



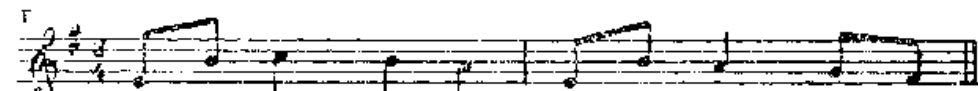
Эх, чуж ты, Ма ша (а) ты при-у-
вы-ла, эх, го-ло-соч ку тво-во ве слы-хат

667 б



Вспом-ни, вспом-ни...
Ой, га-ля, га-ля, се-ря гу-сонь-ки не став.

г



д „Иван Сусанин“



Ты прий-дешь ко-л-е-ся-ря

Функциональная окраска «суммарной секстовости» почти везде в песне субдоминантовая. Неудивительно поэтому, что в мелодии большое значение имеют плагальные интонации. Они всегда ниспадают к тонике (см. такты 1—2, 3—4, 1—8, 9—10) и почти всегда хореичны, т. е. обладают слабым окончанием. Такие интонации в медленной минорной

<стр. 665>

песне представляют одно из характернейших средств. Их иногда называют «интонациями сетования»¹.

Плагальными интонациями изобилуют и другие варианты песни «Эко сердце» (см., например, Б — такты 2—9, Г — такт 4, Д — такты 2—3 и 6—7).

Грани между интонациями в протяжной песне довольно условны. Один и тот же звук зачастую мыслится как принадлежащий и к концу предыдущей и к началу последующей интонации; таким образом, «принцип двойной связи» вполне распространяется на русскую лирическую песню 2. Интонации накладываются друг на друга, взаимно «перекрываются». Поэтому, в частности, интонации плагальные в нашей песне несколько раз соприкасаются с обратными — полуплагальными (T/S), причем переход происходит почти незаметно. Так, между плагальными интонациями тактов 1—2 и 3—4

заклучена ладово-противоположная попевка:  , а ход T—S:

 , предшествуя плагальной интонации тактов 7—8, захватывает ее начало,

и, наконец, аналогичный, но упрощенный ход:  возникает между плагальными интонациями тактов 7—8 и 9—10.

Все эти ходы можно понять как диатонические отклонения в S (d-moll), тем более что звук *d* дается в условиях метра и ритма, благоприятствующих его заметности, «тониальности». Такие «наклоны» в сторону минорной S имеют немалое выразительное значение, углубляя скорбный характер песни.

Интересно постепенное обнажение интонационной основы от распева тактов 2—3 (см. пример 668) через более простое последование тактов 6—7 (см. пример 669) к простейшему ходу I—IV тактов 8—9 (пример 670).

¹ См. работу В. Трамбицкого «Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии» (Сборник «Вопросы музыкознания», вып. II, 1953—1954, стр. 40).

² Однако он проявляется здесь не так, как в профессиональной классической музыке. Там двойственность сочетается с ясным в своей основе членением, не приуроченным к одному определенному звуку, или же там контрапунктируют два ясных членения, противоречащие друг другу. Здесь же само членение гораздо менее явственно, чрезвычайно смягчено.

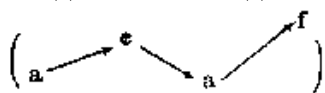
<стр. 666>

Интонации эти интересны и сами по себе. Распев тактов 2—3 — одна из выразительнейших интонаций русской лирической песни:





Эта интонация сочетает узорчатое обыгрывание мажорного трезвучия с элементом ладовой переменности (F-dur — d-moll). Кроме того, она связана с особым типом мелодического подъема, где делается шаг назад ради общей динамики восхождения



. Это — так называемый «занос»¹, элемент мелодического размаха. В интонации тактов 6—7 «занос»¹ выражен ритмически еще от-

¹ Термин из области речевой интонации, примененный к анализу мелодии Л. В. Кулаковским.

<стр. 667>

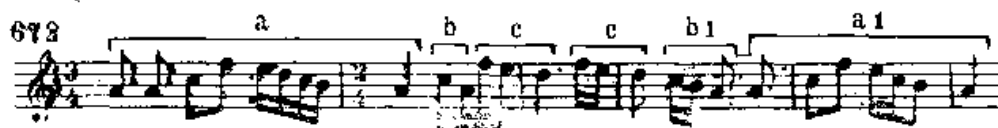
четливее; именно такой интонацией начинается «Думка» Чайковского, а несколько усложненной — «Борис Годунов». Встречаем мы «заносы» в вариантах песни «Эко сердце».

Несколько в стороне от всех этих интонаций секстового и плагального корня находится мелодическое уклонение к VII натуральной ступени (такты 11—12), о значении которого уже была речь. Закономерная характерность его как нельзя лучше подтверждается тем, что он встречается во всех вариантах песни¹.

Песня «Эко сердце» может на первый взгляд показаться однообразной. Но она таит в себе множество народных интонаций. В этом один из секретов ее выразительности. И этим песня обязана творческому вариационному искусству народа.

Вариантное развитие. На его проявлениях мы сейчас остановимся и покажем, как вариантно развивается основное — секстовое мелодическое зерно песни. Широкая, напевная волна спадает к началу 2-го такта; следующий за нею распев одновременно и отделяет первую фразу песни от второй, и плавно их связывает (в этом — одно из проявлений «двойной связи»). Но сверх того распев резюмирует важнейшее в зерне: его секстовость (на основе разложенного VI₆), причем секста взята прямым скачком, и вершинный неустой — звук *f* подчеркнут чуть более, чем в зерне. Мы видим, что вариантное развитие начинает действовать буквально «с первых шагов» — тотчас же после того, как прозвучало мелодическое зерно. В более широком смысле можно сказать, что распев начинает собою вторую мелодическую волну (такты 2—4) с теми же крайними точками — звуком *a* и с той же вершиной *f*. Но неустойчивые звуки *f* и *d* в тактах 3—4 теперь еще несколько сильнее подчеркнуты. Новый вариант — такты 5—6 («мое...») — очень близок начальному зерну и, как своего рода реприза, завершает первую часть песни

самым длительным распевом. Итак, в «экспозиции» песни можно различить известное эмоциональное нарастание с наибольшим напряжением в середине (такты 3—4) и спадом. Свобода развития сочетается со стройностью: в интонациях заметна симметрия расположения, гармонирующая со «структурой центра»:



¹ Единственное исключение, которым, однако, подтверждается правило, — вологодский вариант, где уклонение заходит еще на ступень дальше, к VI ступени — звуку *f* в такте 8.

<стр. 668>

Вторая часть песни открывается своего рода общей кульминацией. Хотя вершина и не превзойдена, но здесь она впервые падает на относительно сильную долю (такты 7 и 9). Здесь же наиболее остро звучит плагальная интонация, буквальное повторение которой — на фоне общей вариантности — так выделяет и усиливает ее, придает ей некоторый оттенок скорбного восклицания, почти причитания. Именно здесь вспоминаются интонации арии Лизы («Ночью и днем только о нем...»).

Далее, как мы уже знаем, наступает завершение — предварительное, с двусторонним опеванием основного устоя *a* и длительным его звучанием в такте 12, а затем и общее, трехтактное (самая протяженная фраза песни!), вновь напоминающее начальное зерно песни. Но, в отличие от него, неустойчивые звуки нисхождения более подчеркнуты — сказалась напряженность предшествующего развития. А последние звуки, напротив, упорно вырисовывают минорную тоническую терцию *c—a*.

Установить факты вариантности в песне «Эко сердце» не очень трудно. Не так легко понять логику этой вариантности и вообще закономерности развития в песне, где весь диапазон охвачен уже в зерне напева, вершина в дальнейшем не превышает, динамический уровень заметно не изменяется.

Развитие протекает «подспудно», и сама сокрытость, неочевидность его есть характерное свойство старинной русской лирической песни, сдержанной по духу, неторопливой по ходу событий.

Этому отвечает и выбор средств, особо тонких: ладоритмических (выдвижение и вуалирование неустойчивых звуков различными тактовыми долями), синтаксических (повторение наиболее яркого оборота взамен варьирования).

Развитие происходит своего рода скрытыми волнами динамики. При этом первая часть песни становится прообразом целого: наибольшее напряжение — в середине, меньшее — по краям (такты 3—4 в первой части, такты 7—10 в целом); более того, это соответствие выражено и в конкретных интонациях (серединная попевка первой части вырастает в общую середину песни). Это значит, что развитие протекает концентрически: первая часть есть первый, малый концентр, вся песня — второй, большой.

Рассредоточенность и пластичность. Мягкая и сдержанная нюансировка динамики и общей выразительности связана с одним общим свойством народной песни — *р а с с р е д о т о ч е н н о с т ь ю* напряжения и, шире, всей экспрессии, т. е. отсутствием резких смен, резких скачков динамики, крутых подъемов и спадов, подчеркнутых кульминаций на

<стр. 669>

самых высоких звуках. Но вместе с тем рассредоточенность означает и более или менее равномерное распределение выразительных средств, а этим создается повсеместная значительность музыки. В этом нас и убедил анализ (напомним о постоянном притоке чего-либо *н о в о г о*, усиливающего интерес — то новый красиво-узорный изгиб такта 2, то

возросшая неустойчивость в тактах 3—4, учащение декламации в такте 4, обновление основного зерна в тактах 5—6 и т. д.).

С равномерностью в распределении средств связано и другое важное общее свойство русской песни — ее *пластичность*, т. е. мягкость очертаний, гибкость и податливость к изменениям. Уже сама по себе легкая переменчивость мелодических и ритмических контуров говорит об этом; она проявляется и как вариантность мелодического зерна внутри куплета, и как создание родственных друг другу подголосков, и как варьирование всей мелодии в различных куплетах, и, наконец, как изменения мелодии в различных, нередко многочисленных местных вариантах. Черты пластичности присущи и ладовому строению: значение отдельных звуков бывает подчас различно, изменчиво, а тональный центр сплошь да рядом выделен не резко. Метрическая акцентуация смягчена, а то и вовсе отсутствует; отдельные интонации способны метрически перемещаться. Вместо отчетливых, завершенных масштабных структур нередко чередуются построения, не сколько большие или меньшие.

Особо отметим одно интересное проявление пластики в нашей песне. Наряду с членением по характерным интонациям в ней можно различить и другое, менее явное «волновое» членение, отчасти не совпадающее с основным (см. пунктирные линии в примере 664). В его пользу говорит аналогичное строение волн, которые имеют одни и те же крайние точки (звук тоники — *ля*), одну и ту же вершину (*фа*), сверх того — подъем, как и в начальной волне, остается более широким по интервалам, и спад — плавным. Иначе говоря, эта вторая скрыто-волновая форма еще ярче обнаруживает развитие основного мелодического зерна и опять-таки свидетельствует о пластичности, допускающей различные, несовпадающие членения.

Если такие особенности, как концентричность или как совмещение двух членений, относились специально к песне «Эко сердце», то другие наши выводы о вариантности, рассредоточенности, пластике, о значении распевов, о «резюмированиях» должны были показав студенту ряд общих и важных для русской народной песни явлений.

Иные варианты. В заключение скажем несколько слов о других записях песни «Эко сердце». В них много разнообразия. Один и тот же в основном текст «распеваётся» совсем неодинаково, и достаточно спеть или сыграть подряд все варианты, чтобы поклониться перед мелодическим богат-

<стр. 670>

ством русской народной песни, творцы коей находили столько решений единой художественной задачи.

Сравнение вариантов песни „Эко сердце“
(всё транспонировано в а-то|I)

Балакирев

673

Э.ко серд - це, э.ко бед.но.е мо.

е! Эх, да по.(лы) но (да)

се - р(ы)дце, (да) во мне

быть и из - ны. вать!

Дютш

Б

Э - ко серд - це, ах, э - ко бед - но -
 - е мо - е (ай) пол - но серд - це то, во... во
 мне ныть - из - ны - вать, пол - но
 серд - це то во... во мне ныть - из - ны - вать.

Прокунин, №35

В

Э - но серд - це э - ко бед - но... бед - но... мо - е,
 ((завос))
 ах, да во - лно, серд - це во мне ныть, - и - зны - вать.

<стр. 671>

Прокунин, №36

Г

Э - ко серд - це, э - ко бед - но - е мо -

Г
(альтернат)

Век спо - ко - ю не ви -
 - е, по - л(м) - но серд - це
 - дать, звать то мо - му серд -
 ныть, во мне ны - ти, и - зны - вать,
 ..ву век спо - ко - ю не ви - дать.

Пальчиков

Д

Э . ко серд - це , да э . ко бед . .

Д
(вариант)

бедно . е мо . е , эх , да пол . но серд - це да

<стр. 672>

в те - ле ныть и за . ны . вать .

Абрамский (песни русского севера)

Е

Э . ко серд - це - то Э... э - ко

бед - но - е мо...

мо - е . му то серд .

- ду да вет спо - ко - ю не . ту ни на час .

Песни Вологодской области



стр. 673>



Не останавливаясь на всех формах различия, отметим разнообразие в логике построения песен. Так, в записи Пальчикова мы слышим более простое, чем у Балакирева, Развитие плагального мотива (такты 2—3, 4—5, 6, 7), обрам-к'пное зачином и концовкой. Наоборот, запись Прокунина («В») демонстрирует исключительно свободное и широкое развитие мелодии. Оригинально сложена северная запись («Е») —наподобие свободного суммирования двух вопросительных фраз (4 такта и 3 такта) крупной ответной частью (7 тактов). Но особенно интересны те отличия, которые вновь возвращают нас к проблеме п л а с т и ч н о с т и : расположение интонаций не отличается неизменностью — характерные интонации в разных записях «перекочевывают» с места на место¹.

И все-таки различные записи во многом родственны — и прежде всего по общему характеру музыки, грустно-лирическому и медлительному. То же можно сказать о средствах выражения. Одиннадцатисложная основа ритмики текста различима во всех записях. В большинстве вариантов песня членится на две части (предложения), почти во всех заключению предпослан ход к VII натуральной ступени, в одном из вариантов имеется «резюме» («Д»). Разнообразен облик мелодий по их профилю, по яркости и расположению вершин. Но, как и у Балакирева, нет в них единой, централизующей «генеральной кульминации»², а половина случаев бескульминационна, рассредоточена («Г», «Д», «Ж»). В некоторых записях наиболее значительные распевы приходятся на те же места и слоги, что у Балакирева («Г», «Д», «Е»). Секстовые интонации играют определяющую роль в ряде случаев, а плагальные или полуплагальные интонации — всегда. И, наконец, можно обнаружить родство даже в логике развития. Так, запись Дютша, значительно более размашистая по мелодии, однако, близка балакиревской «распорядком» элементов: вслед за начальной фразой даны плагальные интонации, которые затем (такты 6—7) «сгущаются» до периодичности, дают место ходу к VII натуральной ступени, и завершается мелодия свободной репризностью.

¹ Так, если у Балакирева прием повторности развитой плагальной интонации (основанной на спаде VI—I) встречается в начале второй половины песни, то в записи «Ж» это происходит ближе к началу — сейчас же вслед за начальной фразой (такты 2—3 и 4—5), а в записи «Д» совмещено и то и другое. Еще поразительнее почти буквальное совпадение очень выразительных ходов мелодии, которые в записях «Б» и «Ж» находятся на разных местах (такты 4—5 и 2—3).

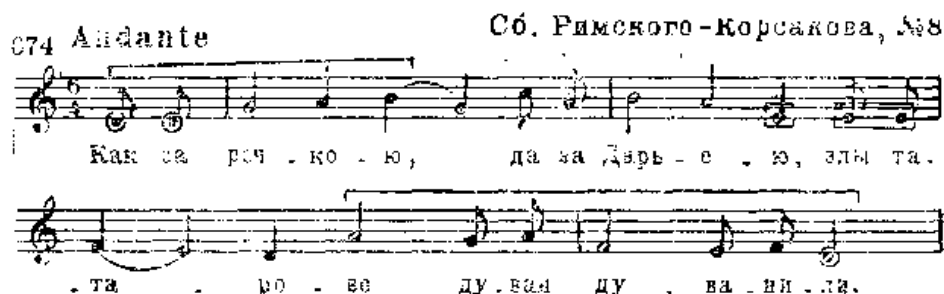
² За единичным исключением («Е»).

<стр. 674>

Запись Балакирева уступает некоторым иным по широте, но зато отличается особенной сосредоточенностью чувства. Родство ее другим записям — свидетельство типичности, устойчивости художественных средств, призванных воплотить определенный народно-песенный образ.

2. Русская народная песня о татарском полоне

(Сборник Римского-Корсакова, № 8)



Историческая песня «Про татарский полон» со времени ее первой музыкальной записи (в сборнике М. Стаховича, 1854)¹ заняла место среди ярчайших образцов народно-песенной классики. Тяжкие события прошлого отражены в единстве глубоко поэтического текста и своеобразной мелодии, которая исполнена и величия и большого чувства. Песня известна в нескольких вариантах, из коих один мы избираем для основного анализа, а другие привлечем для сравнения. Все эти варианты были обработаны Римским-Корсаковым и включены им в свои произведения («Сказание о невидимом граде Китеже», Andante из 1-й симфонии, хор «Татарский полон» op. 18).

Благодаря повествовательному тону песни, ее иногда рассматривают как балладу, как своего рода музыкально-поэтический рассказ. Текст песни, исходя из исторического события — набеги татар и турок на Русь, — постепенно переводит его в область личного: дележ добычи и пленных;

¹ Приведем вариант, помещенный в сборнике Стаховича:



<стр. 675>

женщина, доставшаяся пленницей своему зятю; монолог этой женщины, который стал известен ее дочери — жене поработителя; драматическая сцена матери и дочери; решение матери не покидать свою дочь на чужбине¹.

Такое развитие сюжета не случайно. Оно связано с общим принципом развития многих народных песен от общего к частному: сперва дается описание картин природы, фона, на котором развивается действие, или места, где оно происходит (в нашем случае — «Как за речкою, да за Дарьею»). Затем появляются лирические или эпические «герои», постепенно вырисовывается суть действия или переживания. Происходит так называемое «сужение поэтического образа», благодаря которому в фокусе внимания оказывается в конце

концов данное лицо, данный факт, данная эмоция. «Частное» поэтому оказывается не мелким, а, напротив, самым существенным. Так оно произошло и в нашей песне, где заключительные слова матери в одном из вариантов: «Не поеду я на святую Русь, я с тобой, дитя, не расстануся» — полны значения.

Принцип «сужения образа» связан с куплетным строением народной песни. Отчетливое деление песни на куплеты создает цепь отдельных этапов в развитии сюжета, которые и могут показывать определенное движение образа; кроме того, повторением одинаковой (по крайней мере — в основе) музыки оттеняются последовательные изменения в тексте².

Мелодия песни. Течение напева мерно, оно кажется очень уравновешенным. Основания для этого заложены в мелодическом рисунке и ритме. Напев состоит из двух равных частей, и каждая из них изложена, как волна — более широкая и простая в первой части, более сжатая и несколько усложненная во второй. Особенно уравновешена первая волна: восходящей кварте с последующими малыми шагами симметрично отвечают малые шаги, ведущие к нисходящей кварте (*a—e*). Рельефность волны возрастает от метрического перемещения: при подъеме на сильных и относительно сильных долях оказываются вершины, а при нисхождении — основания интервалов, которые обрисовывают «остов» мелодии:

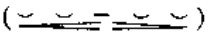


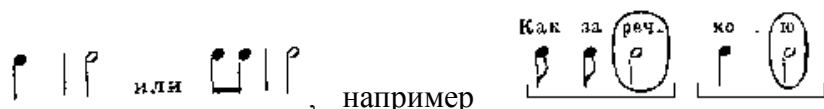
¹ В других вариантах мать уезжает вместе с дочерью или оставляет ее.

² Текст песни записан известным собирателем П. И. Якушкиным и полностью помещен в книге «Сочинения П. И. Якушкина» (СПб., 1884, стр. 532—534). Якушкин, отмечая в «этой песне очень много вариантов», оговаривает, однако, что они касаются подробностей, основное же содержание сохраняется.

<стр. 676>

Таким путем подчеркнуты звуки, которые выявляют симметрию мелодического движения. Расположение важнейших звуков всего напева также свидетельствует о симметричной его уравновешенности. Один и тот же звук *d* находится на обоих «краях» мелодии; он служит общим для обеих половин песни ладовым устоем. Один и тот же звук *e* находится в центре, в точках соприкосновений обеих половин; он служит общим для обеих половин неустоем. Возникает ладовая симметрия **Т — D — D — Т**¹. Песня начинается восхождением (с образованием широкого скрытого интервала сексты *d—h*) и заканчивается ниспаданием (с образованием широкого скрытого интервала квинты *a—d*). Вершины обеих половин — *h* и *a* — расположены в совершенно одинаковых моментах и, будучи очень заметными, вступают во взаимную связь на расстоянии, а это также говорит и о плавности развития, и о спаянности напева².

Ритм и синтаксис. Мерность течения в большой степени связана с ритмом песни. В основе текста лежит распространенная в русской песне пятисложная стопа с главным ударением на среднем (т. е. третьем) слоге. Ей потенциально присуща округленность, мягкость звучания, ибо стопа эта представляет довольно развернутую метрическую волну (), т. е. в широком смысле амфибрахична. Текст произносится на музыке так, что центральный и конечный слоги (третий и пятый) растягиваются, и образуются фигуры



Создается периодичность, довольно строгая и размеренная, с ямбическим оттенком³. В то же время мягкость, идущая

от пятидольного стиха, сказывается в особом рода слабых окончаниях на четвертой и пятой долях такта ⁴. Сочетание ритмической периодичности со

¹ Мы пользуемся обозначением, которое ввел Яворский, для обобщенного указания на неустойчивость.

² Мы увидим, что это обстоятельство важно и для понимания ладовой стороны песни.

³ Ямбический рисунок такого рода «весьма типичен для многих эпических русских и украинских песен» (Т. В. П о п о в а. Русское народное музыкальное творчество, вып. 2, стр. 11).

⁴ Такое слабое окончание вполне очевидно в 1-м такте, а во 2-м и 4-м оно слышится благодаря тому, что мелодия ниспадает от сильной доли.

<стр. 677>

смягчающим элементом имеет большое значение для эпического характера песни, в котором есть и мужественное спокойствие и лиризм, чуждый расслабленности.

Уравновешенность и цельность песни связаны еще с одним фактором — синтаксическим. Из четырех фраз песни три ясно делятся на полутакты (благодаря остановкам на сильных долях). И только одна — третья — фраза звучит слитно. Своеобразно, противоположно обычному дроблению, проявился здесь принцип изменения в третьей четверти. Структура имеет вид 1 + 1, 1 + 1, 2, 1 + 1, т. е. основана на максимуме слитности в третьей четверти ¹. Как ни парадоксально выглядит такое строение, но его логичность несомненна. «Нарушение» в зоне золотого сечения и восстановле-

¹ В «Китеже» Римский-Корсаков с особой ясностью подчеркнул такую структуру мелодии:



Другой пример — широко распространенная в разных вариантах на Украине песня «Ішов казак», сходная с «Татарским полоном» и по ритму:



<стр. 678>

ние в четвертой четверти придают несомненную цельность музыке. С другой стороны, дробность последней — четвертой фразы означает известную незавершенность напева, вполне уместную в куплетной песне с длинным текстом. И, как мы вскоре убедимся, обособленность третьей четверти придает ей особо важное значение в ладовом развитии песни, к которому мы должны сейчас обратиться.

Ладовое развитие. И ладовому развитию присуща цельность: обе части песни основаны на едином диатоническом звукоряде. Однако о другом качестве, какое мы до сих пор показывали, — уравновешенности — здесь уже не придется говорить.

Диатонизм песни не равносителен простоте ладовых отношений. Мы обнаружим это, как только попытаемся установить ладотональность песни. При анализе одноголосной песни определение ладотональности есть процесс ответственный и не всегда легкий, потому что песня, особенно старинная, не знает резкого разграничения функций, сильного контраста неустоев и устоев, полной ладовой централизации. Поэтому нужно прибегать к особым методам, основанным на специфике народной песни: наблюдать за типичными интонациями и их развитием, следить за взаимодействием мелодических упоров и звукоряда¹.

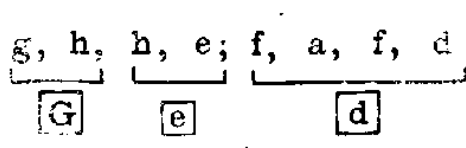
В песне «Про татарский полон» лад на основании звукоряда и крайних точек мелодии — начальной и конечной — мог бы быть определен как дорийский *ре*. Но это суммарное определение не раскрывает сложности процессов ладового развития. Поэтому обратим внимание на отдельные этапы развития, отмеченные характерными интонациями и звуками-упорами. Начало песни интонацией, близко напоминающей другую замечательную народную песню — «Исходила младешенька»², явно говорит о G-dur. Но уже во 2-м такте ладовая настройка изменяется; поворот в параллель —

¹ Эту последнюю мысль надо объяснить. Становление лада народной песни происходит во взаимодействии двух факторов — звукового состава песни (т. е. звукоряда) и особо фиксируемых, подчеркиваемых звуков (т. е. упоров). С одной стороны, в звукоряде кристаллизуются интонационные центры, с другой стороны, опорные точки мелодии опеваются, соединяются перебрасываемыми от одного упора к другому «мостами». Звукоряд и упоры взаимно оплодотворяют друг друга: без фиксированных точек звукоряд ладово аморфен, неопределенен, а упоры без прослаивающих звуков — лишь голая схема (или элементарная интонация, как бывает в примитивных песнях на двух-трех звуках), а не живая, пульсирующая ткань музыки. Взаимодействие их — в том, что звукоряд расшифровывается, «размечается» упорами, а упоры одухотворяются, омузыкаливаются неопорными звуками.

² Другие примеры квартсекстаккордно-мажорных песенных зачинов — «Слава», «Приданные, удалые».

<стр. 679>

e-moll — особенно ясен благодаря типично народной минорной интонации VI—V—IV—I, о какой шла речь выше в анализе песни «Эко сердце». Вся же вторая половина песни держится в сравнительно отдаленной тональности — d-moll. Картина тональных сдвигов отчетливо запечатлена звуками, расположенными на сильных и относительных сильных долях, т. е. упорами. Они образуют последование:



Тем самым подтверждается трехтональное строение песни¹. Первая интонация берет — один за другим — все звуки тоники G-dur, она ярко мажорна. Переход в e-moll означает оминоривание, еще не резкое, поскольку ладотональность близка к G-dur, имеет два общих устоя. Значительно резче оказывается второй этап оминоривания. Ладотональность d-moll — отдаленнее, тоническое трезвучие ее звучит с большой определенностью,

обрисовываемое и заполняемое минорной терцией $f-d$ с последующим скачком к квинте a и двумя нисходящими трихордными интонациями — $g-a-f$, $e-f-d$. Схема упоров, приведенная выше, отражает процесс оминоривания в виде сдвига на большую секунду вниз, почти

¹ Смена тональностей происходит характерным для русской народной песни путем — без выхода за пределы единого звукоряда, переносом тяжести с одних упоров на другие. Отсутствуют те звуки различных тональностей, которые взаимно противоречили бы. Именно потому и можно говорить о едином дорийском звукоряде как «наименьшем кратном» трех ладотональностей, каждая из коих представлена неполно — лишь частью общего звукоряда. Представление о «суммарном» звукоряде возникает у слушателя постепенно — в ходе куплетного повторения, и чем больше куплетов, чем длиннее песня (а наша песня долга), тем реальнее это общее представление. Модуляция совершается постепенно: $e-moll$ очень близок $G-dur$, однако лад уже сменился; после этого сдвиг усилен, $e-moll$ и $d-moll$ не обладают ближайшим родством, но все же минорный лад уже подготовлен. Модуляция осуществлена плавно и в чисто мелодическом отношении: на грани $G-dur$ и $e-moll$ — их общие устои h и g , на грани $e-moll$ и $d-moll$ один и тот же звук — e . При всем своеобразии народной модуляции в ней есть черты, напоминающие классическую логику: модуляции в D часто делались классиками через параллель, и это означало функциональное нарастание с точки зрения D как конечной цели (например, при модуляции из $G-dur$ в $D-dur$ через $e-moll$ — для $D-dur$, как тоники, $G-dur$ e » ль SIV , а $e-moll$ — II). В нашей же песне $G-dur$ представляет собой для конечной тональности $d-moll$ дорийскую SIV , а $e-moll$ — дорийскую II . Ладово-конфликтное соотношение тональностей отражается и на степени законченности напева. Благодаря ладотональной взаимопротиворечивости его частей напев не может звучать завершено, он словно повисает в воздухе, бесконечен (напомним в этой связи о роли дробления в четвертой четверти).

<стр. 680>

секвентного (устои $e-moll$ — $d-moll$). Такой сдвиг в сторону бемолей часто бывает связан с омрачением колорита, и в нашей песне это ясно ощущается.

Соотношение частей песни оказывается ладово-конфликтным; вторая половина «отрицает» первую, что сказывается в соотношении основных звуков: вершина второй части — звук a как бы «снимает» вершину первой части — звук h и другой ее устой — g^1 ; f своим тритонным отношением еще более «опровергает» устой первой части — h ; наконец, d уничтожает устойчивость конечного звука первой части — e^2 .

Контраст частей песни усугубляется и тем, что мелодический рисунок второй волны, как мы уже знаем, сложнее рисунка первой волны, и тем, что сильно выделенная синтаксической структурой слитная третья четверть — это именно та часть, где устанавливается господство неродственного минора, где чувствуется сдвиг в иную — омрачающую область.

Выводы. Итак, уравновешенность, которая в определенном смысле присуща песне «Про татарский полон», отнюдь не распространяется на все ее стороны. Мерность течения — жанровый признак, который присущ песне, как историко-эпическому произведению. Но она служит своего рода фоном для событий иного порядка. И не случайно это иное связано более всего с ладовой стороной: ладовое развитие менее очевидно, менее наглядно (по сравнению с рисунком, ритмом), но зато обладает способностью воплощать нечто «внутреннее», психологическое, иногда глубоко сокрытое, но и глубоко прочувствованное. Так и здесь песня, сдержанно-размеренная по внешнему характеру выражения, внутренне драматична.

Начало песни обещало нечто светлое, но дальнейшим ходом развития это светлое всякий раз (т. е. в каждом куплете) отрицается³. Дело не сводится к оминориванию (поддержанному структурой, т. е. слитной третьей четвертью), ладотональной конфликтности, осложнившемуся рисунку: замечательно, что сам словесный текст начальных куплетов подтверждает такую тенденцию — логические центры текста

¹ h и g — своего рода опевающие a на расстоянии звуки; напомним сказанное на стр. 679 о ясно ощутимой связи между двумя вершинами песни.

² С точки зрения теории ладового ритма Б. Л. Яворского, песня изложена в уменьшенном

виде с тоникой $d-f-h$. Не присоединяясь к этой точке зрения (в частности, упоминалось, что h как устой уступает место a), заметим, однако, что она учитывает то впечатление неустойчивости, не-разрешенности, какое оставляет песня.

³ «Резкий эмоциональный поворот в начале второго «ответного» предложения... создает впечатление напряженной тревоги и глубокого трагизма, явственно проступающих сквозь величавое размеренное эпическое повествование» — так характеризует песню Т. В. Попова («Русская народная песня», вып. второй. Музгиз, М., 1963, стр. 12).

<стр. 681>

падают здесь на вторые половины строфы ¹. Такова первая строфа — «...злы татарове дуван дуванили», вторая — «...доставалась теща зятю».

Во второй половине строфы даны и последние, быть может, самые важные слова — «Я с тобой, дитя, не расстануся» (а в другом варианте — «Отпусти меня в свою сторону»).

Как в музыке слышен эмоциональный поворот от светлой мажорности и простоты к омрачению и осложнению, так в некоторых куплетах текста первый стих более светел или, по крайней мере, эмоционально неясен, и второй стих является «разъяснением» первого в печальную сторону. Если в песне «Эко сердце» настроение отличается постоянством («остинатная экспрессия»), то здесь картина противоположна.

Сочетание уравновешенности и размеренности изложения с внутренне динамизирующими явлениями, будто бы бесстрастное изложение событий, сквозь которое просвечивает драма, — такова песня про татарский полон.

Много общего с песней, разобранный нами, имеют другие варианты, помещенные в сборнике Римского-Корсакова:

680 а Andantino Сб. Римского-Корсакова, №9



Как за реч . ко . ю , да за Дарь . е .
ю , злы та . та . ро . ве ду . ван ду . ва . ни . ли .

6 Andante Там же, №10



Как за реч . ко . ю , да за Дарь . е .
ю , злы та . та . ро . ве ду . ван ду . ва . ни . ли .

Три чудесные мелодии, соперничающие по красоте, могли бы на первый взгляд показаться вполне самостоятельными, независимыми друг от друга. Между тем они близко родственны. В особенности изобличает их близость мерный мелодико-текстовый ритм, почти целиком совпадающий. Во всех напевах исходная точка ладового развития — мажор, уступающий место минору либо безвозвратно, либо на время

¹ На это указывает Л. В. Кулаковский в работе «Песня, ее язык, структура, судьба». М., 1962, стр. 218.

<стр. 682>

(вариант 680а). В мелодии преобладает нисходящая тенденция развития; в нашем основном варианте это проявлялось как в минорно окрашенных спадах каждой из половин, так и в ниспадающем соотношении вершин, в других же вариантах эта тенденция выражена еще проще и очевиднее. Повсюду есть элемент дробления, который имеет не только структурное значение, но и приводит к образованию коротких, выделяющихся интонаций (в вариантах 674 и 680б они находятся в четвертой четверти, а в варианте 680а — в начале третьей

четверти); при некоторых текстовых условиях они производят впечатление «интонаций горестного взывания».

Конечно, каждый из вариантов имеет свой, отличный от других образный облик. В нашем основном варианте больше внутренней напряженности, скрытых, но значительных коллизий, а в других больше лиризма, трогательности. И все же они родственны, а это значит, что художественные средства, избранные творцами песен про татарский полон, не случайны, не единичны, но типичны и связаны с их сюжетом.

3. БЕТХОВЕН. Тема вариаций c-moll

«32 вариации» c-moll сочинены Бетховеном в 1806 году, в кульминационную пору его творчества. Тогда же были созданы квартеты op. 59, увертюра «Леонора» № 3, незадолго до того — «Крейцера соната», 3-я симфония, «Аппассионата» и «Фиделио», а немногим позднее — 5-я симфония и увертюра «Кориолан».

Героико-драматическая направленность была основной для бетховенского творчества в этот период; она захватывала не только сонатно-симфонические произведения, но и такие жанры и формы, которые до Бетховена редко воплощали подобное содержание. К их числу относятся и вариации c-moll.

Тема наделена качествами, важными для вариаций: при краткости насыщена действием, содержит многое в немногом и, как мы увидим, требует продолжения. В ней 8 тактов, звучит она приблизительно одну четверть минуты. Это — лаконический период единого строения (см. пример 481).

Связь со старинными жанрами. Дуализм темы. Величавой, важной поступью и вместе с тем эмоциональным богатством тема напоминает старинные сарабанды и чаканы; этому отвечают и выразительные средства — трехдольность, грузность фактуры, остановки на второй доле, интенсивное гармоническое развитие¹. Но связи темы со старинной музыкой

¹ Знаменитая испанская тема La Folllia, суровая и торжественная, также, возможно, была одним из прообразов для Бетховена.

<стр. 683>

можно представить себе и шире: ее корни — в музыке величавого характера и умеренного движения, какая встречается, например, в медленных частях циклических произведений Баха¹.

Тема отличается своего рода дуализмом: в ней очень рельефно выступают два начала, противостоящие не во времени, не в последовании (как во многих темах Бетховена, например в 5-й сонате), а в одновременности, по вертикали (как это происходило во многих старинных, в частности баховских, темах).

В сарабандах, инструментальных ариях, лирических прелюдиях Баха (например, в прелюдии es-moll из I тома «Х. Т. К.») нередко сочеталось спокойное, медлительное движение аккордов (или одноголосного баса) и разукрашенная, сравнительно подвижная мелодия. Бетховен, восприняв основу этого контраста, переосмыслил его, придал ему, помимо величия, активную силу.

В нашей теме участники контраста — это мелодия верхнего голоса, партия правой руки и аккордовая гармония в низком регистре, партия левой руки. Их противопоставление полно эмоционального смысла; характер обоих начал и их контраст можно выразить терминами — *maestoso*, величаво и *impetuoso* — порывисто, пылко. Рассмотрим сперва порознь обе эти стороны.

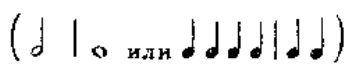
Развитие maestoso. Шесть аккордов равномерно сменяют друг друга (лишь в 6-м такте мерность нарушена резким сдвигом). Они ударяются по типу «*plaque*», т. е. с полной одновременностью, компактностью. Величавое отсутствие каких-либо «лишних» движений связано со строго гармоническим соединением аккордов (до момента сдвига). Нижний

голос с его хроматическим спуском от тоники к доминанте — известная исторически сложившаяся формула, встречающаяся примерно с начала XVII века, характерная и простая, очень удобная для остигатного варьирования. Она встречается и после Перселла, Генделя и Баха — например, в фантазии Моцарта f-moll, рондо h-moll Ф. Э. Баха, финале сонаты ор. 27

¹ В связи с этим отметим еще одно особое выразительное средство, роднящее тему со старинной музыкой, — так называемые «тираты», т. е. разбеги перед упорами, своего рода ритмо-мелодические предъикты. Тираты, контрастируя своим кратким, легким и быстрым бегом последующим опорным звукам, тем самым оттеняют грузность и устойчивость основных тактовых долей. Если в быстром темпе такие «разбеги-фрагменты» придают музыке чеканность и стремительность (часто — в маршах), то в медленном темпе контраст дробных тират и тяжелых, протянутых долей особенно ошутим, способствуя общему впечатлению дисциплинированной, строгой торжественности. Таково их значение и в музыке более поздних стилей, например в похоронном марше Героической симфонии, в интродукции «Арагонской хоты».

<стр. 684>

№ 2 Бетховена, коде финала «Патетического трио» Глинки, прелюдии c-moll Шопена. Общее в характере этих минорных тем — отпечаток скорби или суровости, выраженных сдержанно (не случайно старинные темы подобного рода идут в медленном темпе). Бетховен отказывается от амфибрахического или анапестического ритма, присущего темам

Перселла, Баха (), в пользу полной равномерности. Этим еще больше подчеркивается противоположность обоих начал: активной и разнообразной ритмике *impetuoso* контрастирует грозно-неуклонное, мерно и медленно наступающее движение *maestoso* (оно происходит в условиях минора, умеренного темпа и низкого регистра).

Гармония образует (до сдвига) ряд оборотов по два аккорда. Первый оборот означает уход от тоники, второй, отклоняясь в S, углубляет неустойчивую функцию и создает некоторое противоречие предыдущему (окончания на D и S), требующее разрешения; в третьем обороте и происходит возврат в основную тональность, он динамичен благодаря двойной альтерации, «растягивающей» аккорд S и превращающей его в DD (нередкий атрибут пафоса в минорной музыке Бетховена). Теме присуща строгая гармоническая логика и цельность.

Развитие *impetuoso*. *Impetuoso*, в отличие от своего антагониста, патетично и действенно. Поступательность мелодии сочетается с обостренностью ритма. При этом активность с каждым новым мотивом возрастает. Возможная (по аналогии со следующими) начальная интонация:



опущена; благодаря этому синкопа на первом звуке мелодии с звучит особенно заметно, а появление тираты лишь со второго мотива оказывается моментом дальнейшего развития. Мелодическая линия на протяжении шести тактов устремлена вверх; отдельные мотивы дают картину прогрессирующего размаха в чередовании малых волн, а противодвижение мелодии и баса усиливает это впечатление (мелодия и бас расходятся на дециму!). Опорные звуки мелодии (c—d—e—f—fis—g—as) расположены сперва по тонам, затем — по полутонам, а это означает, что подъем «уплотняется», становится напряженнее; содействуют подъему и ладовые восходящие тяготения (e→f, fis→g). Тираты, со своей сто-

<стр. 685>

роны, дают толчки восхождению, продвигая вперед опорные звуки ¹. Но тираты вместе со своими конечными пунктами — упорами, в сущности, служат лишь предъиктами к синкопам²; обостренные дважды-пунктирным ритмом, усиленные предшествующими им паузами, синкопы пытаются отвоевать у предшествующих им сильных долей тяжесть, акцент.

Динамизм *impetuoso* во многом зависит от внутренней конфликтности его выразительных средств: общему устремлению вверх противоречат сильные интонации нисходящих скачков в тактах 2 и 4, разбегам тират — внезапные остановки на кратких звуках, подчеркиванию первых долей такта — мощное синкопирование. Эта внутренняя конфликтность еще больше заостряет контраст беспокойного *impetuoso* и чуждого раздвоенности монолитного *maestoso*.

В резких очертаниях *impetuoso* можно услышать отзвуки интонаций, бытовавших в эпоху революционных войн. Острота ритма, натиск тират, почти декламационный пафос немногозвучных, но решительных ходов мелодии — таковы основания для подобных ассоциаций.

Общее развитие. От характеристики обоих элементов порознь перейдем к анализу развития в целом, что позволит описать и дальнейший ход «событий».

Если первый мотив Т—D вопросителен, то второй — D—Т представляет ответ косвенный (не в главной тональности); такой ответ требует продолжения. Развитие в первой половине темы равномерно, и структурно она представляет периодичность. Но в третьей четверти развитие резко обостряется: происходит дробление с вычленением наиболее ярких интонаций и их сжатием (тирата с упором — из нечетного, 3-го такта, нисходящий скачок — из четных тактов); обостряется и гармония (увеличенная секста в аккорде, увеличенная секунда в тирате). Возникает аналогия — напряженные структуры дробления с замыканием в произведениях той же поры (главные партии «Аппассионаты», «Леоноры» № 3, 5-й симфонии).

В 6-м такте происходит центральное, важнейшее событие. Мы ожидаем привычного уже перебоя «сильная доля *maestoso* — синкопа *impetuoso*». Но накоплявшаяся энергия пяти синкоп, поддержанных их предъиктами (тиратами и упорами), здесь, наконец, прорывает казавшуюся непоколебимой крепость аккордов *maestoso*; в 6-м такте появляется новый, второй аккорд, который звучит на второй доле, т. е. синкопированно. Динамические силы, заключенные в теме, столкнули

¹ Самый способ взятия звука резким разбегом контрастен опусканию клавиш под тяжестью руки в *maestoso*.

² Благодаря паузе вся сила от тираты и ее упора перебрасывается на последующую синкопу.

<стр. 686>

maestoso с прочно занятого им места (сильные доли) на острый гребень синкопы. Этот момент взрыва, сокрушения некоей косной твердыни естественно образует кульминацию всей мысли ¹.

Гармоническое развитие привело в 6-м такте к кадансовому квартсектаккорду, столь подходящему для кульминации. Этот аккорд в фактурном и, шире, образном смысле выступает как представитель начала *maestoso*, в этот момент преодолеваемого. Поэтому он, едва успев прозвучать потенциальной кульминацией, тотчас же оказывается вытеснен, и его место немедленно занимает субдоминанта. Появление S не до, а после I₆₄ — против порядка вещей; в этом «опрокидывании нормы» заключен своего рода революционный скачок, приходящий на смену постепенности развития.

SIV в положении терции, взятая *sforzando*, звучит как возглас, как восклицание патетическое — но не мягкое, что имеет место в кантиленных, спокойных мелодиях. Бетховен динамизировал классический тип певучей кульминации; это стало возможным потому, что лирика Бетховена родственна его героике.

Почти «катастрофический» характер кульминации подчеркнут не одной только гармонией: сдвигом с точки золотого сечения (т. е. грани тактов 5 и 6) на одну долю дальше, исчезновением нисходящего скачка, «тормозившего» мелодию (в 6-м такте нет ожидаемого скачка $g_2 \rightarrow g_1$, его как раз и заменил восходящий ход к кульминации).

При всей своей внезапности кульминация строго подготовлена: она появилась в результате постепенного, медленного подъема; будучи взята на второй доле, она впитала энергию предшествующих синкоп.

Если звуковая высота верхнего горизонта и метрическое положение кульминации предугазаны *impetuoso*, то высота нижнего горизонта и массивность фактуры ведут начало от *maestoso*. В синтезе обоих начал — особое значение кульминации.

Препятствие сокрушено, остается закрепить достижение: ведь кульминация была взята неустойчиво и по ладу (S) и по метру (синкопа). Это могло быть сделано в плотной фактуре, в аккордовом полнозвучии или же на мелодической формуле, которая станет итоговой кульминацией всего произведения (см. такты 5—9 от конца произведения):

¹ Снова сошлемся на образцы напряженных бетховенских структур, где развитие приводит к «взрыву». Но обычно он происходит в самом конце — в замыкании, а здесь — «раньше времени», что говорит об особенно большой динамике.

<стр. 687>



Однако этого апогея силы, торжества, ликования совершенно нет у Бетховена. Его «драматический герой» словно подкошен, истощив свои силы в столкновениях с мощным противником; и момент, когда он наконец взял верх, звучит не торжеством, а драматическим возгласом. Вот почему дальше — в замыкающей четвертой четверти — дан крутой динамический спад, «провал» звучности, напоминающей слабое пиццикато и сходящей на нет в последней басовой имитации ¹. Тема завершена лишь формально (должное число тактов, каданс); завершающий мотив — частичная интервальная и метрическая перестановка начального мотива — звучит как «призрак» *impetuoso*. 6 тактов подъема, которым почти ничего не противостоит, говорят: «действие не кончено»; продолжения настоятельно требует и брошенный в неразрешенности высокий кульминационный звук as_2 .

Незавершенность темы — многозначительный факт, значение которого двояко. В смысле формообразования он создает предпосылку для особенно тесной связи между темой и последующей музыкой, т. е. вариациями. Бетховен создает такую связь и в самом близком, и в самом отдаленном плане: семикратным повторением g_2 в первом же мотиве первой вариации разрешает повисшее as_2 ; уже упомянутой итоговой кульминацией (в конце коды) создает огромную, переброшенную через все произведение арку.

Идея темы. Столь важная для единства «32 вариаций» незавершенность темы коренится в ее содержании. Все основное, что мы видели в анализе, — конфликтность двух взаимопротиворечивых сторон темы, воплощающих энергию в статике и энергию в динамике; воздействие активной силы на косную, которую она увлекает за собой; их слияние в высший момент действия; мгновенный и резкий спад тотчас за вершиной — все это приводит к определенному выводу. Бетховен воплотил в теме «32 вариаций» идею незавершен-

¹ Длительное накапливание напряжения, где после кульминации дан крайне резкий перелом к гораздо более короткой концовке, противоположной по характеру, представляющей внезапный динамический «провал», — это есть определенный тип развития (его можно представить схемой ↗ ↓) встречающийся в музыке последнего столетия, главным образом драматической — например, в «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, «Пляске мертвецов» Сен-

Санса, «Сече при Керженце» Римского-Корсакова, «Похоронном марше» Метнера.

<стр. 688>

ного героического порыва. Музыка запечатлела мощное усилие, но не окончательное достижение¹. Ромен Роллан, характеризуя облик Микеланджело, обращается к его творению — статуе «Победитель», герой которой «не пожелал победы», ибо он объят сомнением, у победы, уже завоеванной, «подрезаны крылья»². Идея «Победителя» близка идее темы Бетховена — как ни малы масштабы этой темы.

Выше отмечались в теме черты старинных жанров — в частности, сарабанды, чаканы, пассакальи. Бетховен, так же как в увертюре «Эгмонт», динамизирует старый жанр, насыщая его небывалой действенностью. Это станет особенно ясным, если мы сравним бетховенскую тему с такими темами Баха, в основе которых лежит хроматически нисходящее *basso ostinato* (кантата «Weinen, klagen», «Crucifixus» из мессы *h-moll*). Бетховенская тема выражает не только скорбь и страдание, но волю и мужество. Сочетание титанической силы и внешней скованности позволяет вспомнить не образ распятого Христа, а постоянно волновавший Бетховена мифологический образ прикованного к скале титана Прометея, давшего людям огонь. Обновление старинных видов музыки знакомо истории музыки и чаще всего связано с прогрессивными тенденциями (трансформация старого менуэта в симфониях Гайдна, фильдовского ноктюрна в творчестве Шопена, старинные жанры в музыке Шостаковича).

И Бетховену жанр, доставшийся от прошлого, нужен был не для пассивной стилизации, а для того, чтоб показать борьбу старого и нового, прошлого и настоящего — борьбу трудную и незавершенную. Так в миниатюре, в четвертиминутном высказывании Бетховен концентрированно выразил излюбленную свою идею.

Роль темы в новой трактовке строгих вариаций. Более полное раскрытие новаторских черт этого высказывания возможно лишь через связь с формой целого. «32 вариации» принадлежат к числу строгих, так как в них сохраняются темп, метр, масштаб, форма, тональность и гармонический план темы. Однако в то время как обычно строгие вариации лишь раскрывают и развивают различные стороны того единого образа, который экспонирован в теме, в «32 вариациях» Бетховена даны образные противопоставления огромной силы, воплощены резко контрастные эмоционально-психологические состояния. Известная ограниченность возможностей строгих

¹ Бетховен не отказывается слушателю в этом окончательном утверждении, но заставляет его «пройти» через все перипетии пьесы и дожидаться финала — коды.

² Ромен Р о л л а н . Героические жизни, «Микеланджело». Собрание сочинений, том II. М., 1954, стр. 77.

<стр. 689>

вариаций здесь как бы преодолена или даже «взорвана» изнутри, что привело к необычайной динамизации и симфонизации формы. Но предпосылки этого, естественно, заложены в самой теме. Она заключает в себе и яркий контраст, и необыкновенно активное развитие, приводящее к «взрыву», совершенно неведомому прежним темам того типа, с которым бетховенская тема преемственно связана. В этом открытии возможности подобного взрыва внутри короткой темы, основанной на старинной гармонической последовательности, которая связывалась прежде лишь с более или менее стабильным контрастом в одновременности (выдержанный, равномерно нисходящий бас и более свободное развитие других голосов), видимо, и заключается одно из главных художественных завоеваний этой темы, неотделимое от новаторской трактовки всей формы в целом.

4. ШОПЕН. Прелюдия C-dur op. 28

Приступая к анализу прелюдий Шопена, следует представить себе значение этого жанра в его творчестве. Прелюдии Шопена — миниатюры, каждая из которых фиксирует,

как правило, одно настроение, одно эмоционально-психологическое состояние. Искусство, отражавшее разнообразные оттенки сокровенных душевных движений человека, все богатство его мировосприятия, имело большое прогрессивное значение. Оно утверждало ценность человеческой личности, требовало ее нестесненного развития, раскрепощения. Это искусство вместе с тем утверждало и красоту человеческих чувств, их самых разнообразных оттенков—от восторженного порыва до скорби, от задумчивости до величия и мощи. Прекрасное в этих чувствах, психологических состояниях, их оттенках и переходах и получило совершенное воплощение в прелюдиях Шопена.

Прелюдия C-dur открывает цикл произведений — миниатюр, в высшей степени разнообразных по содержанию и по форме. Каждое из них воплощает определенный творческий замысел, простой или сложный, очень рельефно выраженный и ни в какой другой прелюдии не повторенный. Сочиняя первую пьесу цикла, Шопен не мог руководствоваться только тональными соображениями. Положение в цикле обязывало к особенной выпуклости, ясности простого замысла и выполнения. Исключительное единство в течении музыки и ее выразительных средствах, стройность и законченность формы, несомненно, связаны не только с общими особенностями шопеновского стиля, не только с общими свойствами прелюдийности, но и должны быть поняты как черты «на-

<стр. 690>

чальности» в цикле¹. О том же и говорит фактура, наиболее «прелюдийная» во всем цикле (цепи фигурированных аккордов как черта прелюдирования).

Прелюдия оставляет впечатление необычайной цельности и целенаправленности. Вся она пронесится («пролетает») в -едином, волнующем порыве, растущем, достигающем максимума и плавно опадающем. Вся она разрослась из одного тематического зерна, которое поэтому особенно интересно для нас.

Тематическое зерно. Первый такт есть и тематическая единица (единственный в прелюдии материал), и строительная (мотив, развитие которого образует в первом предложении четырехтактные фразы). В мелодии мотива — минимальное количество звуков, весь он—слабая (хореическая) интонация из двух звуков. Мелодия, как верхний голос, повсюду имеет начальную паузу², что при быстром темпе сообщает ей оттенок прерывистый, «задыхающийся»; она и начинается и кончается слабой долей, что придает мелодии устремленность.

Но в этой прелюдии очень трудно отделить мелодическую сторону от всей звуковой ткани. В записи фактуры ясно различимы четыре голоса: два ведущих (сопрано, тенор) и два несущих на себе звуковой поток (бас, альт).



Поток, отталкиваясь от нижнего горизонта (бас), перебрасывается через нижнюю мелодическую интонацию (те-

¹ Вместе с тем нельзя отрицать, что тональность C-dur сама по себе наталкивала композитора на определенный характер и склад музыки — светлый, ясный, простой.

² В нотах выписана лишь пауза, относящаяся к одному из нижних голосов (тенору), пауза в

верхнем голосе не отмечена.

<стр. 691>

нор) и волнообразный всплеск (альт, крайними точкам» совпавший с тенором), устремляется к верхнему горизонту — к мелодии, которая венчает все это движение, и сталкивает ее от звука g_1 вверх в нетоническое a_1 . Начальная пауза в верхнем голосе имеет особое значение во взаимодействии голосов: надо дать успеть восходящей волне «добежать» до первого звука мелодии, подхватить и увлечь его. Иными словами, мелодия воспринимается уже в лоне волны, как ее последнее звено. Своеобразна роль двух средних голосов мотива. Тенор — второй мелодический голос; он создает легкий перебой и с сопрано, и с общим метром, что усиливает ритмическую неустойчивость и потому способствует возбужденности; в то же время тенор по сравнению с сопрано «оттягивает» мелодию назад, ближе к началу такта, и потому способствует мелодизации всего мотива (мелодия слышна почти во всем такте — кроме лишь сильной доли). Короткие волнообразные раскаты альтового голоса дополняют, осложняют взвивающуюся односторонне-поступательную линию всех остальных голосов, внося повышенно эмоциональный штрих¹.

Такова роль отдельных голосов. Но, слушая музыку прелюдии, мы едва замечаем их, настолько тесна спаянность, элементов фактуры; мы слышим не ряд голосов, а результат их взаимодействия. Взятые порознь голоса фрагментарны, обрывочны; они либо прекращаются на очень слабом моменте (бас), либо, наоборот, на нем появляются (средние голоса). Смысловую целостность они обретают, лишь сливаясь в одном общем порывистом взаимодействующем по ритму движении «бас→тенор и альт→сопрано». Так с первого же момента выказывает себя единство музыкальной ткани и единство эмоции. Спаянность голосов — не редкость в музыке Шопена; но чаще композитор объединяет их, насыщая все голоса певучестью и создавая таким путем «поющую ткань» (см., например, последние 16 тактов экспозиции I части сонаты h-moll); здесь же голоса слиты не ради певучести, а в целях динамического единства.

Начальный мотив уже в сильной степени предугадывает характер выразительности и тенденцию развития в прелюдии. Возбужденность (*agitato*) и устремленность достигнута сочетанием целого ряда средств: хореическая стопа в условиях непрерывного и быстрого движения создает незавершенность, ощущение необходимости немедленного продолже-

¹ Линейная волнообразность альта очень усилена метром: местная вершина волны падает на относительно с и л ь н у ю долю; движение, таким образом, амфибрахично, и создается метрическая волна. Альт, кроме того, служит посредником, который связывает оба мелодических голоса в разных октавах.

ния¹; в мелодии хорей создает цепь быстро чередующихся интонаций «вздоха», не лирико-певучих, а торопливо-взволнованных. Тому же содействует в гармонии отсутствие чистой, незамутненной тоники. Такие приемы, как метрические перебои тенора и несовпадения в началах обоих мелодических голосов, «полифония стоп» (общая хореичность — и в то же время метрическая волна внутри такта), «пустоты» в мелодии на всех сильных долях, уже упомянутая малая различимость на слух «смешавшихся» мелодии, средних голосов, баса, — создают впечатление нарочито обдуманного «беспорядка», организованного «хаоса» в миниатюре². Особенно же важную роль для облика мотивов играет перебрасывающееся снизу вверх в каждом такте движение.

Первый этап развития. Проследим теперь за развитием мотива и тем самым составим себе общую картину развития в прелюдии. В этом развитии—два основных этапа, совпадающие с предложениями периода. Первое предложение (8 тактов) представляет по смыслу нарастание, ограниченное по масштабам и средствам и потому сменяющееся спадом, еще далеко не достигнув конечной цели. По структуре предложение довольно ясно разделяется на две равные половины — четырехтактовые фразы; они мелодически

противоположны (даже симметричны), построены по одинаковому принципу перемены в четвертый раз, обладают одинаковым «суммирующим» ритмом гармонических смен ($T_1—D_1—T_2$ и $S_1—DD_1—D_2$)³. Казалось бы, налицо нечто спокойно-уравновешенное. Но даже внутри фраз действуют

¹ См. главу III, стр. 161. Представим себе ямбический вариант: расчлененность мотивов здесь явно выше:



² Этим, вероятно, объясняются и некоторые «отступления» в теноровом голосе, когда начальная пауза исчезает и весь мотив выписан Шопеном как квинтоль. Это происходит в тактах 18—20, т. е. непосредственно перед кульминацией, что усиливает гармоническую напряженность (хроматически-восходящие тяготения попадают на сильные доли); затем в такте 23 и, наконец, в начале дополнения, где вступления на сильной доле (такты 25—26) и на слабой доле (такты 27—28) создают эффект, подобный эху.

³ Цифры означают число тактов.

<стр. 693>

динамические силы (не говоря уже о сущности самого тематизма, далекой от покоя): «перемена» в мелодии означает накопление энергии, приводящее к сдвигу неизменной интонации в четвертый раз; в первой фразе это воспринимается как преодоление некоторой трудности, -препятствия к подъему¹, тогда как во второй фразе мелодия пытается «не уступить» достигнутой вершины до последнего момента. Но решительный перевес динамики над статикой будет очевиден, как только мы от фраз вернемся к предложению в целом. Это — единая мелодико-динамическая волна, отнюдь не уравновешенная. Центр тяжести, кульминация волны достигается в 5-м такте; мало того, развитие гармонии и особенно восходящая линия баса (очень заметная!) говорят о том, что следующие два такта — 6-й и 7-й — не только не ослабляют напряженности, но, напротив, продолжают нагнетание; Шопен не оставил сомнений в этом, отметив динамическими оттенками 7-й такт как сильнейший.

Таким образом, Шопен (как это вообще для него характерно) совмещает стройность и уравновешенность конструкции с впечатляюще-интенсивным проявлением динамического начала. Для слушателя динамическое звучит ярко и заметно; синтаксическое 4+4 несколько отстает назад по сравнению с динамическим 7+1².

Мелодические интонации принимают ближайшее участие в процессах развития. Звуки a_1 в трех первых тактах можно было бы понять как обычные вспомогательные, однако ритмический разрыв между a_1 и g_1 (в следующем такте) заставляет взглянуть на их роль иначе: это — увод от аккордовых звуков, т. е. звуки, повисающие без явного разрешения. Такой прием поразительно гармонирует с идеей бурного устремления, еще далекого от цели, и с настоятельной потребностью немедленного продолжения. Когда тесситура и напряженность мелодии повышаются, уводы уступают место задержаниям; эффект брошенной неустойчивости исчезает, но зато гармоническая диссонантность возрастает.

Не менее рельефно «резонирует» общему развитию высотная направленность интонаций: когда общее направление рисунка восходящее, тогда и отдельные интонации «смотрят вверх» — и наоборот (сравним такты 1—4 и 5—8);

интонации словно чутко следят за общей направленностью развития и соответственно реагируют. То же будет и в дальнейшем.

¹ Фактура взлета продвигает мелодическую интонацию вперед, трижды «подталкивает» ее, прежде чем удастся сдвинуть интонацию с места.

² Точнее 7 + 2 (при совпадении одного такта); кульминационный 7-й такт имеет переломное, двойственное значение: он является не только вершиной, но и исходным пунктом ниспадения.

<стр. 694>

В напряженных мелодиях Бетховена и Чайковского нередко действует обратный принцип — отдельные интонации противоречат общему ходу мелодии, или, что то же, мелодия в целом движется наперекор устремлению ее частиц («мелодическое сопротивление», о котором была речь в главе II). Такой художественный прием дает почувствовать «борение» различных сил и особенно уместен в мелодиях действительно-драматического или лирико-драматического характера. Замысел Шопена был иной — не противопоставление, а единение — и потому не требовал подобного внутренне контрастного склада мелодии (единственный момент такого рода, который находится в такте 15, будет упомянут дальше).

Основной этап развития. Второй этап развития в прелюдии (второе предложение) — этап основной и решающий. Мощная и обширная волна на сей раз достигает цели — центральной кульминации. Для этого мобилизованы разнообразные и сильные средства — мелодические (осложнение подъема и возросший от сексты до дуодецимы звуковысотный размах), ладовые (внедрение восходящего хроматизма), синтаксические (большое расширение), раздвинута амплитуда динамических оттенков и темпов (*mf—ff—pp*, *stretto—ritenuto*)¹.

Исходный пункт — тот же, что в первом этапе, та же первая фраза. Совершенно обычный прием периода повторного-строения отлично служит индивидуальному замыслу прелюдии; полным тождеством начал оттеняется различие продолжений, различие между умеренным, частичным нарастанием и подъемом, развернувшимся во всей полноте сил.

Новое и многозначительное начинается с 5-го такта. Отсюда идет расширение, здесь берет начало продолжительное *crescendo*, все восходящие интонации сжимаются до полутона и почти все (кроме одной) альтерируются, все «уводы» заменены задержаниями. Уплотнение интервалов до самых малых, передающее процесс настойчивого, нелегкого («пядь за пядью») продвижения, применение целой цепи особо напряженных хроматически восходящих задержаний — это такие приемы, которые после Шопена применялись в музыке страстных и бурных нарастаний². Появление их в маленьком произведении, сочиненном в 30-е годы, говорит как о новаторстве Шопена, так и о глубине содержания прелюдии. Введены

¹ В рукописи Шопена знаки *ff* и *pp* отсутствуют; но они неизбежны в реальном исполнении и потому общеприняты в обычных редакциях.

² Например, во второй теме *Andante* из 5-й симфонии Чайковского. Роль восходящих альтераций в нашей прелюдии очень важна: они усиливают общую восходящую направленность тяготениями вводнотонного типа и в то же время способствуют просветлению колорита по мере приближения к кульминации.

<стр. 695>

эти приемы органично, связно и «своевременно» — именно там, где началось расширение, причем хроматическая интонация впервые появляется как раз после диатонической п о л у т о н о в о й интонации *h—c*, которая послужила «мостиком» от интонаций большой секунды к хроматизированным, а в более широком смысле связала расширение с начальной фразой.

В начале нарастания выделяется один момент, где восходящая линия прервана «зарубкой» (такт 15)—нисходящей интонацией *g₂—f₂*. Движение на какую-то малую долю

времени задерживается, тормозится: такты 15—16 образуют короткую о б р а щ е н н у ю волну, поставленную гребнем навстречу потоку. Вершина этой обращенной волны становится в общем нарастании субкульминацией, предвершиной на пути к кульминации общей, а преодоление субкульминации означает, что попутная вершина «взята», что подъем к общей кульминации был затруднен и тем ценнее будет окончательное достижение ¹.

Лишь только «камень преткновения» одолен, мелодия с новыми силами устремляется ввысь, к кульминации. В музыке встречается такой тип развития, когда вторгается нарушающий или инородный элемент, а после его вытеснения прерванное было развитие возобновляется с большой интенсивностью. В миниатюре такой процесс произошел и здесь; Шопен со всей очевидностью это показывает, введя именно здесь в следующем за «преодолением» такте новый род оружия — изменение темпа (*stretto*).

Кульминация. Стремительно несется музыка прелюдии вплоть до главной кульминации (такт 21, интонация d3—с3) ². Достигнутая столь интенсивным — в скромных масштабах прелюдии — нарастанием, звучащая в высоком регистре на неустойчивом и неаккордовом звуке, образующая септиму и иону с другими голосами, завоеванная не только мелодией,

¹ Задержка в подъеме особенно очевидна благодаря повторению интонации такта 14 *dis—e* в такте 16. Не случайно торможение связано с отклонением в F-dur (замедления, приостановки в развитии нередко де лаются на S функции, не требующей немедленного разрешения).

² Интересно, что все три кульминации прелюдии (такты 5, 15, 21) образуют совершенно одинаковые интонации:



Это очень выразительные интонации; будучи выделены, обособлены, они играют значительную роль в лирической мелодике XIX века. Но у Шопена они включены в общий мелодический поток и специально не подчеркнуты. Их тождественность во всех кульминациях — еще одно проявление необыкновенного единства выразительных средств в прелюдии.

<стр. 696>

но всеми голосами, взятая *ff* — она не может не быть очень рельефной. Еще ярче она при ретроспективном восприятии, когда мы слышим, что все выразительные средства решительно пошли на убыль; ибо цель, к которой все стремилось, достигнута, и все остальное в музыке прелюдии представляет лишь постепенное приведение к полному покою.

Понять смысл кульминации помогает ее гармония. Она лишь в высшем звуке мелодии неустойчива и диссонантна (что придает ей особую остроту, заметность и силу воздействия), но о с н о в а гармонии устойчива и консонантна. Ведь кульминация взята на т о н и ч е с к о м секстаккорде ма ж о р н о г о трезвучия, а не на S, DD или I₆₄, как большинство классических кульминаций, и это накладывает определенный отпечаток: она звучит как восклицание ¹, но не патетико-драматическое, а скорее утвердительное по характеру, связанное с «положительностью» поставленной и обретенной цели, как возглас «я достиг!». При этом кульминация впечатляет не появлением какой-либо яркой мелодической фразы (подобно, например, «смерти Изольды» или упоминавшейся теме из 5-й симфонии Чайковского) или резким изменением фактуры (подобно арии Ленского), иначе говоря — не тем, что она приносит с собой какие-то новые музыкальные ценности. Она впечатляет ощущением д о с т и г н у т о г о , приходом к естественной и необходимой конечной точке общего устремления. Показана не столько сама цель, сколько процесс ее обретения.

Завершение прелюдии. Успокоение приходит не сразу.— слишком велико было напряжение, развитое для достижения цели, чтоб покой мог наступить мгновенно.

Понадобились четыре стадии, чтоб движение сошло на нет. Первая из них еще находится в пределах второго предложения (такты 22— 24), остальные вынесены в дополнение².

В первом четырехтакте дополнения происходит колебание наподобие маятника, во втором четырехтакте остается уже только нисходящее, притом сильно заторможенное движение, и, наконец, в заключительном двутакте — последнее «содрога-

¹ Оттенок восклицания в кульминации (при достаточной ее громкости и преимущественно высоком регистре) часто бывает связан с подчеркиванием терцового тона трезвучия в мелодии. В известной степени это свойство терции сказывается и на нижнем голосе аккорда, т. е. в секстаккорде. Шопен нередко заканчивает произведения «восклицательными интонациями» с тоническим секстаккордом (см., например, прелюдию Es-dur, «Полонез-фантазию», скерцо и финал сонаты h-moll, вальсы op. 34 № 1 и № 3, op. 42).

² В первой стадии еще не достигнута тоника, зато дополнение цели ком проходит на тоническом органном пункте. Наступление тоники имеет признаки вторгающейся каденции, не выраженные полностью из-за отсутствия плавного мелодического перехода.

<стр. 697>

ние» в фигурации, и все застывает. Так осуществлен ностепен-ный переход от бурного

движения к полной остановке. То же — и в гармонии: колебание $\text{f} \vdots \text{T/D} \text{f}$, затем D исчезает, остается плагальный оборот, а из него выкристаллизовывается последняя тоника. Интонации мелодии, которые так послушно следовали общему ходу музыки, здесь в большинстве, конечно, нисходящие. Исключение — лишь такты 25 и 27, но в этом заключен глубокий смысл: первые 4 такта дополнения — с их «раскачиванием» перед остановкой — симметрично отвечают первому предложению прелюдии, где происходило «раскачивание» перед решающим подъемом. Соответствие это с очевидностью отражено в интонациях дополнения, которые представляют не что иное, как резюме первого предложения — его начальную и вершинную интонации ($g_1—a_1$ и $e_2—d_2$)¹. Шопен совместил эмоционально-динамическое угасание с изящным и оригинальным закруглением формы.

Выводы. Анализ уже не раз вплотную подводил нас к формулировке творческого замысла прелюдии. В ней воплощен бурный порыв, направленный к достижению цели — близкой, желанной, но не сразу доступной. Порыв этот обладает двумя важнейшими качествами: его эмоциональная окраска светла, не омрачена, и он не осложняется внутренними противоречиями, конфликтами. В этом — отличие прелюдии от образцов, где нарастание, устремленность вырастают из конфликтности; таковы, прежде всего, бетховенские образцы, например темы «Аппассионаты», 5-й, 17-й сонат или только что разобранный пример «32 вариаций». В прелюдии же нарастание есть внутренний рост одного начала. Такой душевный порыв — пылкий, страстный, но лишенный внутреннего борения — более романтичен; он слышится нередко в музыке Шопена, Шумана, Листа (например, «Кьярина» из «Карнавала», многие динамические репризы — в ноктюрне c-moll, «Долине Обермана» и т. п.).

Большая органичность и впечатляющая сила произведения много обязаны тому, что идея порыва заложена в первом же мотиве с его импульсивностью, напором и полетностью, с его слиянием первого и второго плана в едином устремлении. Прелюдия поэтому есть замечательный образец развития из зародыша. В самом же развитии все средства направлены к решению одной задачи: выразить взволнованное и активное душевное движение стремительно растущим движением

¹ Резюме имеет и другое значение: охвачены обе крайние интонации в основной части произведения — та же начальная интонация и последняя интонация перед дополнением.

<стр. 698>

музыкальным; восхождение к кульминации поэтому и играет первенствующую роль в произведении. Несмотря на то, что в этом восхождении не один этап, а два, неудержимость стремления так велика, что можно говорить о высказывании «залпом», «единым духом».

Аналогии, жанровые связи. Музыкальные образы стремительно-порывистого характера нередки у Шопена. Они порой очень близки прелюдии C-dur по выразительным средствам, в частности — короткими или же более развитыми интонациями возбужденно-прерывистой речи (главная партия сонаты b-moll), иногда даже с характерной начальной паузой (этюд f-moll op. 10, коды баллад g-moll и F-dur, Фантазия-экспромт); эти интонации бывают скрыты (прелюдия fis-moll), тесно сцеплены (прелюдия gis-moll), отодвинуты на второй план (прелюдия g-moll), но родство все же ощущается. Во многих случаях мы видим и то же авторское указание «agitato» (или даже «molto agitato»). Но эмоциональная окрашенность этих образов иная — от некоторой сумрачности-до драматизма; все они минорны. Лишь экспромт As-dur несколько напоминает нашу прелюдию своим светлым колоритом. Восторженность порыва — индивидуальная черта прелюдии C-dur, выделяющая ее из среды родственных произведений¹.

В анализе этой прелюдии не было речи о связях с простыми бытовыми жанрами (песня, романс, танец, марш и т. д.), и это не случайно. Интонации прелюдии (интонации типа вздоха или взволнованной речи), нарастания в прелюдии связаны с лирико-патетической музыкой вообще, с вокальными жанрами (в том числе речитативами) в частности. Но, выделенные из первоначальных условий применения, они приобретают здесь другое качество, иной смысл, образуя, в сущности, н о в ы й жанр фортепианной прелюдии. То же самое отно-

¹ Из произведений других авторов отметим «Трансцендентальный этюд» Листа f-moll и особенно прелюдию Скрябина op. 11 es-moll. В ней тот же «саморазвивающийся порыв» без контрастов, те же средства — полная одномотивность, «перебрасывающаяся» фактура с уводами от аккордовых звуков, два предложения с местной кульминацией в первом, с расширением и общей кульминацией во втором. Но характерны и различия: более мощные средства и более широкий разворот, динамический рост вплоть до самого конца, мрачный блеск музыки.

В более общем смысле можно сказать, что Шопен дал одно из претворений широко развитого в музыке приема — цепи хореических интонаций, весьма разнообразной по своим возможностям (достаточно сравнить оркестровую партию в «Lacrimosa» из Реквиема Моцарта и хор «Пойте песни славы» из «Князя Игоря»). Из произведений предшественников Шопена близко подходят к прелюдии Шопена две C-dur'ные вариации из «32 вариаций» Бетховена (15-я и 16-я). Родство обнаруживается в общем характере возбужденности, в упорно-нагнетательном проведении «мотива вздоха» с начальной паузой.

<стр. 699>

сится и к фактуре — своеобразной, новаторской, уже не вызывающей ассоциаций с фактурой п р о с т ы х б ы т о в ы х жанров.

Заметим вместе с тем, что собственно мелодические интонации сопрано и тенора при всем их значении нельзя отождествить с мелодией широкого, кантиленного склада, роль их менее самостоятельна. Слитная фактура, взятая в целом, более существенна. И оказывается, что тип этой фактуры — взлеты на фигурированных и несколько мелодизированных аккордах, много раз повторяемые без изменения рисунка, — очень напоминает фактуру сопровождения в лирико-драматических произведениях, страстных и романтических по духу, — и, в частности, вспоминаются шопеновские произведения: прелюдия d-moll¹, этюд f-moll op. 10, баллада f-moll (побочная партия репризы — с 13-го такта) и др. Это значит, что Шопен возвышает данный тип аккомпанемента, придает ему независимость, превращает из фона в основной тематический фактор. Тем самым Шопен косвенно опирается на жанр—лирико-драматическое высказывание, — жанр, отвечающий содержанию данной прелюдии (в большей степени по темпераменту бурного излияния, в меньшей — по эмоциональной окраске, здесь мажорной, в других образцах — минорной).

Но можно видеть в прелюдии и связи еще более широкие. Яркая эмоциональная взволнованность приобретает здесь особую рельефность благодаря таким выразительным средствам, жизненные прообразы которых связаны с бурным и порывистым волнообразным движением как таковым. В самом деле—и многочисленные (в каждом такте) краткие мотивы порывов-устремлений и в особенности широкие волны нарастаний и спадов (в целых предложениях) вызывают некоторую аналогию с типом таких человеческих переживаний, где эмоция быстро растет, восходит к апогею и падает, т. е. с принципом «эмоциональной волны». Подобное претворение типа жизненных явлений (которое через полстолетия станет одной из основ музыкального языка Чайковского) уже выходит за пределы чисто музыкальных жанровых связей.

Объединяя все сказанное здесь, мы убеждаемся, что отсутствие прямых связей с бытовыми жанрами отнюдь не равносильно отвлеченности, беспочвенности музыки. Связи прелюдии оказываются богатыми и многообразными: взволнованная речь и ее претворение в вокальной музыке, фактура эмоционально насыщенных произведений, динамика человеческого чувства. Таковы истоки прелюдии, разнообразные, но в конечном счете родственные друг другу по духу.

¹ Особенно там, где верхний скрытый голос совершает восходящие секундовые шаги (как, например, в тактах 12—13. и многих других).

<стр. 700>

Закономерность формы. У гениального композитора самое непосредственное или взволнованное высказывание бывает закономерно организовано. Такова и форма прелюдии: она симметрична.

$$\begin{array}{ccccccc} 8 \text{ т.} & + & 16 \text{ т.} & + & 8 \text{ т.} & + & 2 \text{ т.}^1 \\ \text{1-е} & & \text{2-е} & & \text{Допол-} & & \\ \text{предл.} & & \text{предл.} & & \text{нение} & & \end{array}$$

Симметрия прямо вытекает из смысловых соотношений: предварительный подъем (8 тактов), основная часть (16 тактов), угасание (8+2); наиболее значительная часть оказывается и наибольшей по размерам. Но в прелюдии, где огромна роль динамики нарастаний и убываний, должны быть не менее важны и динамические закономерности. Действительно, уже в первом предложении три кульминационных такта (5—6—7) располагаются вокруг точки золотого сечения. Однако еще важнее то, что общая кульминация прелюдии падает на точку золотого сечения (почти точно — 21-й такт из 34) — красноречивое свидетельство соразмерности, гармоничности динамических соотношений.

Прелюдия C-dur — образец подчинения всех средств одной идее и стройного их согласования между собой и с целым.

Мы говорили, приступая к анализу, о чертах, присущих прелюдии как начальному звену большого цикла. Действительно, она служит «начальным импульсом» для последующих прелюдий. Ее художественная задача более обобщенна, чем в других пьесах цикла, потому нет в ней яркой мелодии, нет никаких противопоставлений. Ее задача — создать предварительную общую картину, пробить «окно в мир».

*

В анализе прелюдии C-dur преследовалась, как и в других анализах этой главы, цель такой полноты, при которой все более или менее существенные факты не были бы упущены и смысл их был бы раскрыт, а, с другой стороны, сведения, полученные в предшествующих главах, были бы применены на практике. Такой анализ, обширный и детальный, неизбежно оказывается пространным по изложению.

Вместе с тем крайне желательно, чтоб студент, овладев значительным материалом по данному произведению, умел бы использовать его либо в целях популяризации, либо в

своей дальнейшей педагогической практике (общий курс анализа или музыкальной литературы в училище).

1 Последние 2 такта отличаются от всех остальных исчезновением тематической основы, что позволяет вынести их за пределы трех основных частей. Эта перемена — один из признаков конца.

<стр. 701>

Из этих двух задач первая может показаться совсем легкой— мы имеем в виду рассказ о произведении в популярной лекции или радиопередаче или в брошюре типа «В помощь исполнителю». Действительно, описать вкратце общий характер произведения как будто не очень трудно. Но не так просто рассказать о развитии образа, дать понятие о музыкальном языке, избежав как ненужного академизма, так и огрубления, вульгаризации. Решая вопрос, что и как использовать при этом из специального и подробного анализа, нужно руководиться тремя требованиями: сжатость, доступность, образность. Отсюда вытекает необходимость жертвовать всеми мало-мальски сложными теоретическими понятиями, терминологией, многими обоснованиями и аргументами и, конечно, деталями анализа. В то же время нужно сохранять по возможности тот основной смысл, который вложен в специальные термины и понятия, излагая его в общедоступных выражениях, сохранять выводы из анализа (кроме суждений об особенностях конструкции), значительную часть образных характеристик.

Вот как мог бы примерно выглядеть такой рассказ о прелюдии C-dur.

Цикл «24 прелюдии» Шопена открывается небольшой, но ярко впечатляющей пьесой в до мажоре. В каждой из прелюдий воплощен свой, особенный характер, свое настроение, которые более не повторяются ни в какой другой прелюдии; весь же цикл воспеваает красоту и богатство человеческих чувств — в самом широком их диапазоне, в самых сильных контрастах восторга и печали, действия и размышления. Какую же художественную задачу решает первая прелюдия? Будучи началом цикла, она должна в какой-то степени «задавать ему тон» — и, в самом деле, своим жизнеутверждающим характером и своим лаконизмом, немногословием (20—25 секунд звучания!) она как нельзя лучше предназначена к такой роли. Замысел прелюдии, который рельефно проступает в каждом хорошем исполнении, прост и легко воспринимается. Это — бурный и стремительный порыв; волна чувства нарастает, доносится до вершины и успокаивается. В порыве этом нет драматизма, в нем не ощущаются конфликты, столкновения. Наоборот, он поражает своим внутренним единством, он монолитен и по своей неизменно светлой, почти восторженной окраске, и по своему ни на мгновение не прекращающемуся движению. Мы ощущаем необычайное единство этой музыки и потому, что вся она — словно росток, выросший из малого зерна, из мотива, которым началась прелюдия. Один за другим проносятся эти короткие мотивы, напоминающие и торопливую, взволнованную, задышающуюся речь, и взлет волны или порыв ветра. И все они похожи друг на друга,

<стр. 702>

у всех один и тот же корень. Здесь нет широкой, сочной мелодии, да и не может быть ее в такой стремительной, словно -летащей на всех парах музыке.

Не с первого раза достигает своего апогея эмоциональный порыв. Сначала происходит нечто вроде «раскачивания», это — первая, предварительная попытка достигнуть цели. Лишь после нее начинается главное, большое нарастание. Оно и длительнее, чем первое, и в нем Шопен ввел новые, сильные средства — ускоряется темп, все громче звучат «мотивы взлетов», все теснее примыкают они друг к другу — и поэтому кажется, что подъем дается нелегко, требует напряженных усилий. И вот — вершина достигнута, светлый порыв дошел до крайней своей точки; эта вершина — «кульминация», как называют ее в музыке, — звучит наподобие радостного возгласа «я достиг!». Теперь, когда цель обретена, порыв постепенно сходит на нет. Мы слышим колебание (вроде маятника) мелодии, не могущей сразу остановиться, его отзвук — эхо, и все замирает.

Немало есть у Шопена произведений и тем, близких нашей прелюдии взволнованностью порыва, интонациями возбужденно-прерывистой речи. Но почти все они — иные по своей окраске, беспокойной, сумрачной, драматичной. Прелюдия же до мажор остается образцом радостного, полного жизни устремления, образцом предельно сжатым и убеждающим, как законченное и отточенное по форме изречение, как музыкальный афоризм.

У читателя может возникнуть вопрос: а нужен ли был громоздкий аппарат специального анализа, чтоб извлечь из него такое или подобное ему популярное изложение? И разве нельзя было бы рассказать все это лишь на основе непосредственных впечатлений от музыки прелюдии? Напомним прежде всего, что анализ в таких масштабах проделан был отнюдь не только ради превращения его в общедоступный рассказ, но и для других, уже упомянутых целей. Но, помимо того, можно показать, что без анализа вряд ли можно было бы прийти к ряду положений. Исключительное и разностороннее единство, отсутствие внутренних противоречий, членение развития на этапы, характер новых средств, примененных во втором этапе, стадии угасания — установление всех этих фактов требует анализа; точно так же образно-жанровые сравнения (относящиеся и к отдельному мотиву, и к характеру прелюдии в целом) требуют предварительной работы, требуют такого внимания к объектам сравнения, при котором одних лишь общих прослушиваний прелюдии недостаточно.

Вторая задача — адаптация материалов анализа для общих курсов училища или музыкальной школы — решается

<стр. 703>

проще. Здесь найдет себе место многое, что невозможно в популярном слове. Это относится прежде всего к области гармонии (ею приходится в разговоре с любителем жертвовать более всего). Вкратце может быть сказано об исполнении в характере *agitato*, о единстве фактуры, значении хореической природы мотивов, почти полном отсутствии мелодического сопротивления, в выводах — о золотом делении и симметрии формы. Сжатие же и упрощение анализа могут быть достигнуты за счет многого; таковы — подробный разбор соотношения голосов в мотиве, деление предложений на фразы, соотношение конструкции и динамики, принцип усиленного восстановления вслед за нарушением, развернутая постановка вопроса о жанровых связях. Разумеется, перечень желательного и излишнего будет изменяться в ту или другую сторону в зависимости от состава аудитории.

5. ШОПЕН. Прелюдия h-moll

В противоположность только что разобранным (C-dur) мажорной и быстрой, прелюдия h-moll — минорна и медленна. Если там слышался светлый и бурный порыв, то здесь действительности нет, а эмоциональная окраска полна грусти.

Смысловое значение фактуры. Сразу обращают на себя внимание две особенности музыки: положение мелодии и характер фона. Мелодия звучит в довольно низком регистре, ее тесситура «виолончельна» или «баритональна», что обычно говорит о сочности, теплоте и широте. Она расположена не над, а под аккомпанементом. Само по себе это положение могло бы даже способствовать качествам, только что названным. Но приходится принять во внимание иные обстоятельства. Во-первых, Шопен предписал исполнение *sotto voce* (приглушенно), что обязывает к сдержанности, не позволяет полностью проявить задатки большого звучания. Во-вторых, аккомпанемент очень своеобразен — он представляет длинную («бесконечную»), почти не прерывающуюся цепь хореических интонаций на каждой доле такта (обратим внимание на лиги и акценты в начале долей!). Такие аккомпанирующие цепи встречаются у Шопена, а особенно широко и подчеркнуто применялись Чайковским (побочная тема «Ромео и Джульетты», средняя часть романа «Погоди») и другими композиторами, вплоть до Прокофьева («Ромео у Джульетты перед

разлукой»)¹. Но в отличие от всех аналогичных случаев Шопен в прелюдии h-moll создает аккомпанирующую цепь наименьшей интенсивности — без высотной смены внутри каждой из хореических интонаций и, более того, с

¹ Замечательный по выразительности образец аккомпанирующей цепи задержаний — причитания Юродивого из «Бориса Годунова».

<стр. 704>

редкими сменами высоты при чередовании интонаций¹. Такая цепь не может произвести мощного «давления», намного повышающего лирическую экспрессию темы (как у Чайковского); ее задача иная — в условиях минора создать колорит меланхолической монотонии. Нечто близкое слышим мы в других прелюдиях, созерцательно-скорбных или проникнутых настроением некоторой удрученности (средняя часть прелюдии Des-dur, прелюдии a-moll и e-moll).

Итак, два обстоятельства — исполнение приглушенное, «вполголоса» и несколько сковывающее воздействие фона не позволяют мелодии прозвучать с тем размахом и полнозвучием, на какие она потенциально способна. В этом противоречии заключается одна из коренных особенностей прелюдии.

Фактура прелюдии h-moll, так же как и прелюдии C-dur, может быть названа новаторской. Казалось бы, в простом изложении прелюдии нет ничего из ряда вон выходящего. Оказывается, однако, что для своего времени новинкой было не только интонационное содержание аккомпанемента («цепь вздохов»), но даже и звучание мелодии ниже сопровождения, их «обмен местами». Достаточно указать, что ни в одной из 32 фортепианных сонат Бетховена нет экспозиционного (первоначального) более или менее длительного изложения певучей мелодии в такой «обращенной фактуре». Моменты этого рода встречаются лишь как эпизодические продукты развития, дальнейшей переработки, иногда — как участники регистровых переключек, диалогов. Очевидно, подобная фактура стала ощущаться композиторами как нормативная лишь тогда, когда эмоционально насыщенная и сочная лирика инструментальных произведений вступила в более тесную, непосредственную связь с пением, с вокальной мелодией. Именно так можно объяснить происхождение этой фактуры у Шопена². Со временем такой тип изложения стал отличительным признаком инструментально-лирических пьес и отдельных тем, либо претворяющих влияния вокальной музыки, либо имитирующих звучание виолончели (довольно часто у Листа — например, начала «Долины Обермана», «Шума леса», «Канцоны» из «Венеции и Неаполя», пьесы ти-

¹ Эти редкие сдвиги в верхнем «горизонте» происходят к тому же в очень тесном диапазоне — от *ais*₂ до *d*₂.

² Назовем другие примеры (мы оставляем в стороне дуэтное, диалогическое изложение в одновременности): вальс a-moll (помимо главной темы — также эпизод E-dur в репризе, интонационно близкий прелюдии h-moll), мазурка a-moll op. posth. № 51; средние части прелюдии Des-dur, этюда e-moll op. 25 № 5, вальса As-dur op. 64, экспромта op. 51, мазурок op. 7 № 3 и op. 56 № 2. Перечень этот говорит о том, что и у Шопена такая фактура чаще выступает как средство образного контраста, как противопоставление более обычной фактуре. Прелюдия h-moll — единственное произведение, целиком выдержанное в «обращенной фактуре».

<стр. 705>

па «Мелодии» и прелюдии gis-moll Рахманинова, разного рода «романсы», «песни» для фортепиано).

Тематическое зерно. Тематическое зерно заключено в первых двух тактах. Ясна, пластична и выпукла мелодическая волна. Не случайно объем ее равен дециме (излюбленный широкий интервал шопеновских мелодий). Рельефность волны особенно велика из-за контрастности обоих ее элементов — восхождения и нисхождения — в отношении рисунка, ритма и ладового состава: если подъем слитен, не осложнен

гармонически и линейно и притом относительно более поступателен¹, то нисхождение более пассивно, заторможено и раздроблено.

Развитие мелодии сразу ставит перед нами вопрос: где граница между мотивами? Мы уже знаем (глава VI, стр. 353), что в этой теме членение носит бесцезурный характер, не может быть приурочено к одной определенной точке². Двойная связь мотивных окончаний (и с предыдущим и с последующим), присущая и другим мелодиям Шопена, придает им большую плавность, текучесть и широту.

Особенности первого этапа. Развитие в первом предложении протекает с большой интенсивностью — в мелодии, в гармонии, в синтаксисе и даже в фактуре.

С каждым новым проведением тематического зерна оно ширится и усиливается. Разрастается диапазон (после децимы — дуодецима и две октавы), после длительного обыгрывания минорной тоники 3 ее сменяет VI ступень. Здесь — в 5—6-м тактах и наступает кульминационный момент в развитии мелодии. Он ознаменован не только регистровым развитием, обогащением гармонии, но и появлением в зоне золотого сечения (для первого предложения) очень выразительного лирического оборота:



¹ Обнаженность чисто трезвучного хода сглажена индивидуальной специфичностью метроритма, скрыто синкопированного (дробление сильной доли и остановка на слабой доле).

² Ритмически возможна цезура после остановки на сильной доле (*h*), но этому противоречит ощущение незавершенной волны. Цезура же после завершения волны (в конце такта) тоже не вполне естественна, ибо краткие звуки (восьмые) тяготеют к последующей сильной доле (что очень ясно показал Шопен в последних трех тактах прелюдии); кроме того, неаккордовый звук *eis* тяготеет к последующему аккордовому *h*.

³ Выдерживая тонику на протяжении четырех тактов медленного темпа и показывая ее в различных мелодических положениях, Шопен извлекает из минорного трезвучия максимум его выразительных возможностей и создает длительный, устойчивый колорит минорности. И в дальнейшем этот колорит поддерживается и укрепляется большой ролью субдоминантовых гармоний при гораздо меньшем значении доминанты ("субдоминанта находится в «бемольной стороне» от тоники).

<стр. 706>

сцепления двух кратчайших хореических интонаций¹, Но и этим не исчерпывается все более интенсивное развитие — двум двутактным мотивам теперь отвечает широкая, суммирующая, четырехтактная фраза. Суммирование здесь, как это часто бывает, тематически связано с переменой в четвертый раз. Осуществлен же этот столь обычный прием масштабно-тематического развития необыкновенным образом: в четвертой четверти мы слышим совершенно новый, певучий и полный лирической экспрессии голос; основной мелодический голос не угасает, но на время уступает первое место новому «певцу» (подобные лирические дуэты или диалоги не очень редки у Шопена). Мы вправе поэтому говорить о широкой кульминационной зоне, объемлющей всю суммирующую фразу. К концу первого предложения становится ясным, что оба элемента фактуры (мелодия и фон) не действовали лишь как два относительно самостоятельных начала. Происходит обоюдное взаимодействие: аккомпанемент проникает своими хореическими интонациями в мелодию, сообщая ее вершине особо лирическое звучание; с другой стороны, певуче-мелодическое начало проникает в бесплодный, казалось бы, верхний голос, заставляя его «расцвести»². Мы снова убеждаемся в том, как глубока координированность всех явлений роста, развития в первом предложении прелюдии.

Второй этап. Развитие в первом предложении принесла много ценного и обогащающего. Слушатель может ждать, что в дальнейшем будет еще более преодолена та пассивность, бездейственность, которая была присуща первым звукам прелюдии³. Но

совсем другой поворот даст развитию второе предложение. Поначалу ход действия и ускорен (второй мотив близок третьему мотиву предыдущего предложения) и обострен (вместо консонирующего трезвучия VI ступени — диссонирующий D₇ C-dur). Два одновременно происходящих события — уход в тональность II низкой ступени и достижение новой мелодической вершины в этой тональности — говорят о том, что наступил многозначительный момент: вторая кульминация прелюдии. Возникновение кульминации

¹ Такое сцепление, где первая затактовая хореическая интонация имеет предъиктовое значение для второй, более напряженной, образует усложненную, двойную «интонацию вдоха», одну из распространенных формул лирической мелодики (вспомним 4-ю картину «Пиковой дамы», такты 10—15). Подобно интонации, упомянутой в анализе прелюдии C-dur (стр. 695), Шопен не обособляет ее, а очень плавно включает в широкую мелодию.

² Новизна завершающей сопрановой линии в целом не лишает ее из вестного родства основному тематическому зерну, особенно в смысле ритма.

³ Разумеется, о «пассивности» идет речь отнюдь не как о недостатке, но как о законном художественном замысле.

<стр. 707>

на II низкой ступени — явление частое и давнее. Обычное их выразительное значение связано с пафосом. Но есть другая, более редкая разновидность таких кульминаций — тихие кульминации. II низкая — глубокая субдоминанта, и с этим функциональным значением, очевидно, связан эффект ее появления в тихой, приглушенной звучности — эффект «погружения», ухода в область далекого и затаенного ¹. По силе производимого ею впечатления такая кульминация не уступает «громкой», патетической. В нашей прелюдии она воспринимается как психологически углубленная и очень непохожая на более «открытую», «явную» кульминацию первого предложения. Шопен не оставляет сомнений в исключительной важности происходящего: он задерживает ход событий, повторяя в тактах 5—6 второго предложения восходящий мотив (точнее — субмотив) с уже достигнутой ранее вершиной e₁. Вычлененный субмотив проходит дважды одинаково (если не считать остановки в 6-м такте), что совершенно отлично от всего предыдущего, где не было ни одного повторения, а только — развитие, изменение. Здесь же развитие ненадолго выключено, «время остановилось». Неудивительно, что движение «вне времени» оказывается и движением «вне размера» (трехдольного — один из субмотивов двудольн, другой четырехдольн). Застывшее на несколько секунд развитие могло бы позволить совершенно плавно и естественно перейти от вершины e₁, впервые взятой, прямо к концу 6-го такта, минуя 2 такта, как своего рода «вставку»:



Прекращение развития — не местный «инцидент», а, как тотчас же выясняется, свидетельство коренного перелома в общем ходе событий. Пусть перелом этот совершается без внешних атрибутов драматизма — он не становится от этого

¹ Близкий эффект возможен даже при некульминационном появлении II_b на тихой звучности (например, в тактах 5—6 «Аппassionаты»). Приведем несколько примеров тихих кульминаций на II_b у Шопена: ноктюрн оп. 9 № 1, средняя часть, 2-е предложение; этюд

ор. 10 es-moll, реприза; этюд ор. 25 № 4 a-moll, кода; мазурки — ор. 7 № 4, sotto voce перед репризой; ор. 33 № 4, конец; ор. 41 № 2, конец.

<стр. 708>

менее значителен, ибо он осуществлен в духе, присущем всему произведению.

На тихой и повторенной кульминации развитие основного мотива не только обрывается, но и прекращается. Мы больше не услышим его (до коды, которая есть лишь реминисценция). Высшая точка, которой он достиг (не в звуковысотном смысле, но по глубине выразительности, а сверх того, и по диапазону, превышающему в тактах 5—6 две октавы), оказывается для него гибельной, прощальной (не оттого ли Шопен замедляет ход действия «вставкой», оттягивая момент «разлуки»?). Дальнейшее есть в некотором смысле обратный ход событий: вместо роста, восхождения — отступление в глубины низкого регистра вплоть до H_1 ; это — не считая коды — последний звук мелодии; если центром действия в первой фразе был звук e_1 , то во второй фразе это большая октава. Таким образом, роль второй фразы — ответная, и потому естественно, что для нее взят о т в е т н ы й материал первого предложения. Переместившись в низкий регистр и появляясь после скрыто-драматического перелома, эта музыка меняет и свой характер, становится сумрачной, угрюмой. Шопен, видимо, желал подчеркнуть, что эта музыка — противовес не только первой фразе данного предложения, но и всей предшествующей музыке прелюдии, точнее — всем длительно действовавшим тенденциям роста, восхождения. С этой целью он при помощи прерванного каданса удваивает проведение второго, ответного элемента и тем усугубляет депрессивный оттенок музыки.

Кода. Маленькое дополнение, или — с точки зрения целой формы — кода, возвращает основной мотив. Он был брошен уже десятью тактами раньше, и поэтому напоминание о нем содержит эмбрион репризности, содействует впечатлению завершенности. Такие напоминания в лирической музыке имеют, однако, еще более важный художественный смысл: основной мотив или фраза появляются как нечто связанное с прошедшим, с уходящим, они звучат как бы в дымке воспоминаний, истаивают, исчезают (вспомним «Арию» из сонаты fis-moll Шумана, «Песню без слов» Es-dur № 20 Мендельсона, а в более позднюю эпоху — прелюдии Скрябина). На пути к коде возникает неразрешенный неустойчивый звук a_1 (5-й такт до конца). Шопен слегка акцентирует его, и мы воспринимаем этот звук как щемящую «болезненную ноту» — мелкий штрих, дополняющий общую картину.

Жанровые черты. В прелюдии h-moll заметны черты одного из жанров лирики, который иногда обозначают термином «meditation», т. е. «размышление». Музыка прелюдии не действительна, она скорее близка повествовательности, но и от нее отличается определенно выявленным эмоциональным тоном, элегическим характером. Можно сказать, что тип этой

<стр. 709>

музыки — грустно-лирическое размышление. Другое определение, которое можно ей дать — «дума»¹. Этот вид глубоко задумчивой, исполненной меланхолии (а иногда и скорбной) музыки встречается у Шопена как в прелюдиях, так и в произведениях, принадлежащих разнообразным другим жанрам — этюдам, ноктюрнам, даже танцевальным жанрам — вальсам, мазуркам. Укажем уже упомянутые прелюдии a-moll и e-moll, этюды ор. 10 es-moll и ор. 25 cis-moll, ноктюрн ор. 15 g-moll, мазурку ор. 17 № 4 a-moll, вальс a-moll². Интересно, что большая часть этих произведений имеет одно и то же обозначение — Lento, которое указывает не только темп, но и характер неторопливого, как бы нарочито задерживаемого и в то же время широкого развития — «медленным дыханием»³, в отличие от Largo с его полновзвучием («piena voce»).

Такое минорно-лирическое Lento и слышим мы в прелюдии. При всем родстве с другими шопеновскими Lento или «думами», «размышлениями», прелюдия h-moll в значительной мере отлична по духу от любого из них. В ней нет скованности, мелодическое развитие шире и свободнее, чем в прелюдии e-moll. Ее лиризм мягок и нежен, в отличие от угрюмо-жестковатого тона прелюдии a-moll. Отсутствие выявленных вовне с и л ь н ы х

подъемов, сугубо «внутреннее» протекание действия отделяет ее от столь близкого ей этюда *cis-moll*. Депрессивный оттенок проводит грань между прелюдией и ноктюрнами, также обладающими мелодической широтой и мягкостью лиризма.

Особенности содержания. Желая еще больше проникнуть в то индивидуальное, что есть в содержании прелюдии, мы должны вспомнить о некоторых особенностях развития в ней. Это развитие скрыто противоречиво. Наиболее общее противоречие (уже упомянутое на стр. 704) возникает между глубиной экспрессии и известной затушеванностью в ее выражении⁴.

Другое противоречие заключается в том, что направления развития обоих предложений различны. Если в первом предложении рост и обогащение очевидны, развитие носит

¹ Речь идет не об определенном поэтическом жанре «думы», но об эмоционально-психологической настроенности.

² В прелюдии *a-moll* медлительно и без явных внешних контрастов разворачивается настроение тоскливости, подымающееся до скорби. В прелюдии *e-moll* родственны мерность и монотонность, как спутники безрадостности. В этюде *cis-moll*—широта и неспешность развития при большом эмоциональном диапазоне (а также дуэтность).

³ По определению Б. Л. Яворского.

⁴ Затушеванность заметна и в частных моментах, например в том, что все кульминации — и общие и местные — взяты не на сильных долях и без смены гармонии.

<стр. 710>

«целесообразный» характер и намечается тенденция к преодолению некоторой заторможенности в экспрессии, к большей эмоциональной насыщенности, то во втором предложении (первая фраза) музыка уходит «вглубь», «вовнутрь». Но сколь различны ни были бы эти два направления, они все же ведут вперед, вносят новые черты в первоначальное тематическое зерно. Поэтому обрыв, пресечение развития, происшедшее в тактах 5—6 второго предложения, и появление контрастирующей, суровой и сумрачной ответной фразы воспринимаются также как известное противоречие.

Все это придает музыке внутреннюю напряженность, наполненность. Если нельзя назвать прелюдию драматической (это было бы преувеличением), то еще менее можно ее рассматривать как спокойно-созерцательную. Все происходящее в ней полно значительности, но действие проходит под знаком некоей затененности, «под вуалью». В этой как бы сокрытой от любопытствующих глаз внутренней борьбе — глубина и сила воздействия прелюдии.

Особенности структуры. По своему общему строению прелюдия изложена как период повторного строения с двояким расширением второго предложения и дополнением — кодеттой¹.

Пропорции частей отвечают их смысловому значению: первоначальному развитию уделены 8 тактов, его осложнению значительно больше—14 тактов, и краткому эпилогу — 4 такта. При этом основная кульминация прелюдии (такты 13—14) оказывается точным центром формы (до нее и после нее — по 12 тактов). Такая закономерность, в отличие от золотого сечения, носит менее динамический характер, что, очевидно, связано с общим обликом прелюдии². Выделение центра может быть естественно связано с симметрией всей формы — и действительно, задаток симметрии заключен в

¹ Расширения столь легко различимы, что можно представить себе «первоначальную» структуру без расширений, т.е. логический генезис формы прелюдии. В таком квадратном варианте второе предложение отличалось бы от первого тем, что суммирование сменяется дроблением с замыканием, а вместо трех проведений основного мотива с переменной в четвертый раз второе предложение сохраняет лишь два проведения; тот же материал, который создал «перемену», теперь занимает вдвое больше места (4 такта вместо 2 тактов) и поэтому образует общую «перемену» в масштабе всего периода, что встречается в классических периодах

сравнительно нередко. Таким образом, «изначальная» структура закономерна и стройна. Тем интереснее, что Шопен, нарушив ее и отступив от ее закономерностей, создал новые, не менее стройные соотношения.

² Золотое сечение проявляет себя в менее крупном плане и опять-таки не динамически: та же кульминация по отношению ко второму предложению находится в зоне о б р а щ е н н о г о золотого сечения (такты 5—6 из 14), что по смыслу связано с преобладанием спада во втором предложении.

<стр. 711>

эпilogue, который может быть понят как отражение первого мотива прелюдии.

Двойное расширение в первый раз осуществлено благодаря задержке развития повторением субмотива, а во второй раз — повторением после прерванного каданса. В главе VII на стр. 590 указывалось, что расширение не всегда связано с активизацией. Образец расширения экстенсивного и дает нам прелюдия h-moll¹.

Характерно шопеновское в содержании прелюдии. Возвращаясь в заключение к общему облику прелюдии, мы вправе подчеркнуть, что важнейшие черты ее характера не случайны, не единичны, а вытекают из коренных особенностей шопеновской музыки. Это было уже показано в отношении жанрово-образных связей прелюдии. Добавим к этому сейчас, что и основное противоречие, присущее прелюдии, и вся ее внутренняя напряженность без внешних атрибутов динамики — чисто шопеновские черты. Творческая индивидуальность Шопена поражает широтой своего диапазона, богатством своих проявлений. В ней находят себе место страстные, пылкие высказывания (напомним о прелюдии C-dur!), но она бывает склонна и к сдерживанию внешних признаков переживания, особенно — если произведению присуща известная интеллектуальная окрашенность (вспомним, что мы определяли его характер в терминах «размышление», «дума»). Шопен не любил обнажать переживания в жизни, и нелюбовь эта не миновала и музыки, дав о себе знать в тех именно формах, какие мы наблюдали. Поражая искренностью своих высказываний, Шопен избегал, однако, обнаженности выражения эмоций, их гипертрофии, аффектации и в этом смысле не только пропускал свои высказывания через строгий фильтр интеллекта и безупречного вкуса, но и проявлял присущую самой его натуре благородную сдержанность. Вот откуда «затаенность», «сокрытость» музыкального действия в прелюдии h-moll².

Новаторские черты прелюдии. Если разбор прелюдии C-dur мы закончили указаниями на то, как можно было бы изложить результаты анализа более кратко и популярно, то здесь мы коснемся другого вопроса: как сжато охарактеризовать основные новаторские черты проанализированного произведения, те «художественные открытия», которыми оно обогатило музыкальную культуру.

Новаторство в содержании прелюдий Шопена вообще

¹ Напомним об экстенсивном расширении *pp* в прелюдии Скрябина op. 11 № 8 *fis-moll* (после такта 32).

² По словам Листа Шопен «отвергал неистовую и необузданную сторону романтизма» (Ф. Лист. Шопен. М., 1956, стр. 266).

<стр. 712>

заключается, как вышеупомянуто, в утверждении красоты, эстетической и этической ценности разнообразных человеческих чувств и их оттенков. В данной прелюдии это общее положение конкретизируется в соответствии с тем психологическим состоянием скорбно-лирического раздумья, которое в ней выражено.

Более полно новаторские черты содержания обнаруживаются лишь в связи со средствами их воплощения.

Здесь мы отметим два существенных момента:

Первый из них касается основного мелодико-тематического материала. Довольно быстрые начальные восхождения по звукам минорного трезвучия в широком диапазоне (децима, дуодецима) были раньше типичны для тем иного характера, например

оживленного, активного, патетического (финал g-moll'ной симфонии Моцарта, начало 1-й сонаты Бетховена, c-moll'ной сонаты для фортепиано Моцарта). Шопен раскрыл в прелюдии h-moll новые, лирико-элегические возможности такого движения, а само воплощение лирико-элегической эмоции, состояния меланхолического раздумья приобрело в связи с этим особую широту, благородство, общезначимость. Эти новые выразительные возможности мелодического оборота реализовались благодаря новым чертам в трактовке фортепианной звучности, фактуры, регистров; другими словами — трезвучная мелодия смогла стать столь лирической благодаря «обращенной фактуре», сопровождающей хореической цепи, звучности *sotto voce*.

Второй момент касается развития и формы в целом. Дело не только в лаконизме формы («многое в малом»), свойственном весьма различным по характеру прелюдиям, но и в описанной особой трактовке периода повторного строения, при которой развитие во втором предложении идет не в том направлении, какое намечено в первом (эта неожиданность «событий» второго предложения производит здесь большой художественный эффект). Очень важно, что после перелома в развитии несколько раз проводится в низком регистре мотив, звучавший в 7-м такте прелюдии в верхнем голосе и более светлом регистре. Перенесение мотива на две октавы вниз резко омрачает здесь его характер, и в этом лишний раз сказывается то особое значение, которое приобретает в прелюдии фактура, фонизм, звучность как таковая. Но здесь же выясняется и формообразующая роль регистровых соотношений вместе с еще одной новаторской чертой самой формы: подчинение относительно более светлого элемента сумрачному характеру основного тематического материала, т. е. введение второго элемента в русло (в данном случае — регистр) первого, имеет нечто общее с сонатным соотноше-

<стр. 713>

нием, напоминает проведение побочной партии репризы сонатной формы в тональности главной партии (сонатные тонально-тематические соотношения как бы заменены в прелюдии «регистрово-мотивными»). В этом новом выразительном облике второго мотива заключается весьма впечатляющий итог эмоционально-смыслового развития произведения (итог, подчеркиваемый повторением), и вместе с тем здесь сконцентрировано ярчайшее новаторство в трактовке формы и регистрово-фонических соотношений.

6. РАХМАНИНОВ. 2-й фортепианный концерт

Adagio sostenuto, первая часть

Медленная часть этого концерта развита с широтой, необычной для такого звена концертного цикла. Она длится в авторском исполнении десять минут — величина весьма значительная; еще необычнее длительность первой части этого Adagio: она звучит почти четыре минуты¹, что для периода, хотя бы и сложного и обрамленного, составляет редкость. Масштабы Adagio отнюдь не связаны с многотемностью, с резкими противопоставлениями, это — иного рода широта; она достигнута благодаря искусству чрезвычайно длительного развития неизменных в своей основе певучих интонаций и умению долго сохранять единство настроения.

В медленных частях концертов лирика иногда отличается особенной проникновенностью, поэтичностью, сосредоточенностью (вспомним концерты Бетховена G-dur и Es-dur, Шопена, Скрябина). Это явление, на первый взгляд парадоксальное, объясняется тем, что крайние части концертов, с их виртуозным блеском, темпераментом, подъемностью, нуждаются в контрастном оттенении этих свойств и в «передышке» между этими частями; поэтому лирика средней части концерта в столь высокой степени противостоит направленным «вовне» крайним частям. Но если такие общие свойства лирики медленных частей более или менее традиционны, то сам тип эмоции —

чрезвычайно замедленной в своем развитии — и музыкальный язык *Adagio* в концерте Рахманинова вполне оригинальны.

С общей широтой связана и широта вступления — оно трехстадийно; каждое из его построений насчитывает 4 такта. Первое построение — модулирующие от тональности I части концерта (с-moll) аккорды оркестра без участия солиста, без выделенной мелодии. Динамика волнообразна (*pp*— *cres.* — *f*— *dim.* — *p*); привлекающая к себе внимание

¹ В первой части ровно 200 четвертей при темпе ♩ = 52.

<стр. 714>

динамическая вершина (в точке золотого сечения) подчеркнута, ибо это в то же время точка гармонического перелома— здесь совершается внезапный переход из бемольной в диезную область. Это переключение не направлено сразу к цели, т. е. в E-dur, а ведет в его параллель — cis-moll. Подготовка оказывается не прямой, а косвенной, конечный пункт движения раскрывается лишь в последний момент. В XVIII и XIX столетиях предьикты к мажорным темам часто строились на доминанте от параллельного минора. Рахманинов по-своему переосмысливает эту манеру; тягучее и убывающее звучание аккордовой цепи в cis-moll совсем не похоже на обычные, активные по характеру и настойчивые повторения предьиктового оборота T/D в параллельном миноре; кроме того, нет и обычной цезуры между предьиктом и иктом, переход от D₇ cis-moll к T E-dur происходит совершенно непрерывно, и, что особенно интересно, благодаря этой непрерывности образуется один из типично рахманиновских «оборотов элегической грусти»:



где D₇ минора разрешается в T параллельного мажора. С этим проявлением ладовой переменности мы еще встретимся К Итак, после отдаленного с-moll и модуляции из с-moll в cis-moll с энгармоническим переключением и, наконец, после пребывания в cis-moll, вступление основной тональности E-dur звучит очень свежо и вместе с тем очень мягко.

Отзвучали протяжные аккорды, и медленно закружилась, выписывая красивые узоры, фигурация. В этом ровном, безмятежном движении есть свои легкие, но художественно важные противоречия. Такт дробится по триолям, но сходные мелодические фигуры состоят из ч е т ы р е х восходящих звуков. В более крупном плане



—смены гармоний идут со слабой доли

они амфибрахичпы, образуют метрические волны, между тем Рахманинов ставит лиги по тактам — хореически. Этот двойной «разнобой» малого и большего масштаба в темпе *Adagio* при полной ритмической ровности отнюдь не служит заостре-

¹ См. такты 2—3 темы.

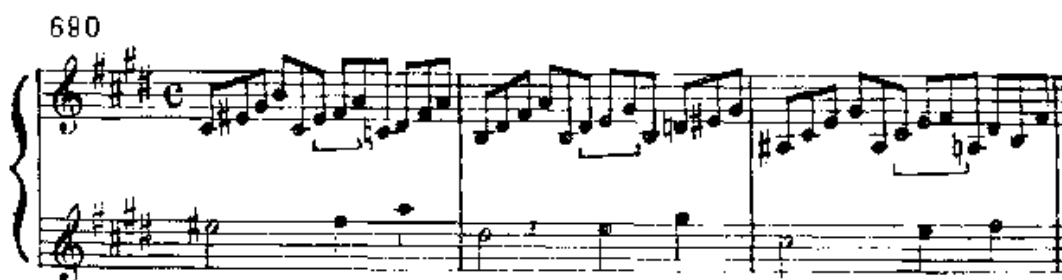
<стр. 715>

нию (см. главу III, стр. 196). Наоборот, создается необыкновенная, как бы «журчащая» плавность, ибо членение бесцезурно; кроме того, перекрестность приводит к тому, что прямолинейные фигурки («по четыре») растворяются в триольности и мелодическая линия воспринимается мягче — как волнистая.

Фигурацию исполняет без участия оркестра солист. Его первое «выступление» в лирической части концерта не может сводиться к «аккомпанементу» будущей мелодии, не может быть чуждо мелодизму. И действительно, фигурация мелодична— в ней

проскальзывают интонации вдоха (см. верхний голос в примере 689), да и вся кружевная ткань не только изящна, но и по-шопеновски певуча. Потому и сможет эта фигурация стать столь самостоятельной в средней части Adagio (см., например, такты 9—16 средней части). Но есть и еще одна причина, придающая фигурации большую выразительность: она представляет мелодическое раскрытие гармонии: потенции выразительности, заложенные в богатой гармонии вступления, воспринимаются более осязательно, более выпукло благодаря тому, что фигурация переводит гармонию «из вертикали в горизонталь», в мелодический план¹.

В первых двух построениях порознь выступали оба участника концертного диалога, а в третьем построении они действуют совместно. Фигурация солиста стала фоном для мелодии флейты во вступительной части темы Adagio². В свою очередь, внутри этой мелодии 1-й такт является «вводящим», тогда как основная нисходяще-секвентная линия начинается со 2-го такта. Интонация секвентного звена показывает нам в четырехкратном увеличении и на той же высоте одну из маленьких фигурационных интонаций (еще одно подтверждение мелодизма фигурации!):



а с другой стороны, эта интонация, сочетающая секундовый

¹ Подобное фигурационное раскрытие выразительных возможностей гармонии представляет (как мы знаем из главы IV) одно из важных художественных явлений в музыке XIX и начала XX века, связанное с возросшей и более самостоятельной ролью гармонии.

² Эти 4 такта еще нельзя включать в основную часть темы. Их вступительная функция доказывается отсутствием аналогичной музыки перед вторым предложением темы (т. е. перед 19-м тактом Adagio).

<стр. 716>

и терцовый шаги, уже близка основной интонации темы:



Так прокладывается путь к кантилене. Чрезвычайно интересна гармония второго и третьего построений. Секвентные отклонения (II ступень — I ступень) проходят на тоническом органном пункте, сопровождаются хроматическими ходами VII_b—VI—VI_b—V и задержаниями к разрешениям¹. Два корня переплетаются в этой гармонии. Один из них — лирические секвенции Чайковского, например темы рассказа Франчески, побочной партии и заключения к ней в 6-й симфонии:

692

Чайковский. 6-я симфония



„Франческа да Римини“



Другой корень — ориентальные гармонии русских классиков с типичным для восточной музыки медленным нисходящим секвенцированием, нередко — при «парящем» движении

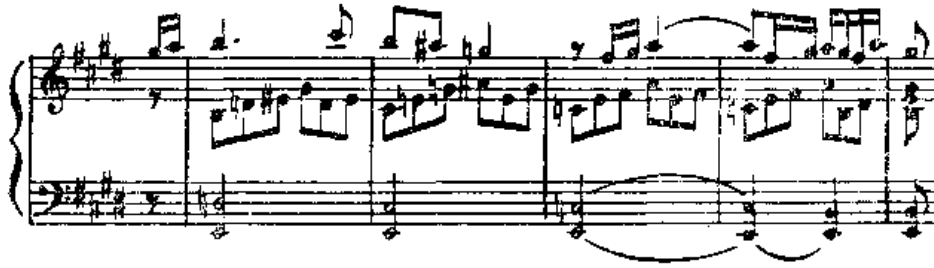
¹ Дополнительное усиление экспрессии достигается неполными разрешениями (не разрешаются *eis* и *dis*).

<стр. 717>

мелодии. Представим себе две мелодии Бородина в приблизительном сочетании с фигурацией Рахманинова:

693





Такое сочетание средств лирической музыки в духе Чайковского и русского ориентализма не случайно; оно проявляется у Рахманинова нередко, сообщая оттенок поэтического томления спокойной лирике и внося жар страстей в его лирику взволнованную; отзвуки же Востока приобретают особую возвышенность и обобщающую силу.

Эти же два звена вступительной части обладают еще одним своеобразным свойством: вводя в основную музыку Adagio, они вместе с тем звучат и как возможное заключение. Их пригодность для конца объясняется тем, что почти все средства, примененные здесь, обычны для завершающих построений, входят в «комплекс заключительности»: тонический органнй пункт, отклонение в S, нисходящее секвенцирование и связанный с ним нисходящий хроматизм (он даже выделен четвертными нотами). Сочетание этих средств особенно присуще заключениям успокаивающего характера. И действительно, эту же музыку слышим мы в конце первой части Adagio, ей же будет родственно начало коды.

<стр. 718>

Двойное значение — начальное и завершающее — бывает присуще некоторым музыкальным явлениям и представляет общую закономерность, сформулированную Б. В. Асафьевым («начальный толчок», по его словам, может становиться «кадансом») и свидетельствующую о большой гибкости, о диалектическом единстве музыкальных средств. В основе этой закономерности лежит то общее, что есть в крайних, противоположных моментах произведения, — потребность отграничения во времени как для ввода в действие, так и для завершения действия; отсюда вытекает особая определенность, структурная устойчивость выразительных средств, оттеняющих начало и конец. Возможность же естественно применить этот общий признак в нашем Adagio вытекает из того, что крайние его части проникнуты чувством глубокого спокойствия.

Подводя итоги анализу вступления, отметим постепенное нарастание мелодизма в нем — от аккордового склада чрез мелодизированную фигурацию без кантилены к появлению обособленного и темброво подчеркнутого поющего голоса¹. Уже была речь о фактурно-диалогическом нарастании (оркестр, солист, оба вместе). Но есть еще одно значение трехстадийности: сужение «радиуса действия» с каждой следующей стадией. Первая стадия есть вступление ко всему Adagio в целом; вторая стадия — вступление к первой части Adagio (взглянем на репризу Adagio с таким же вступлением), третья стадия — вступление к теме. Но чем теснее становится сфера действия, тем большую определенность приобретает ока, а с этим связано и фактурное развитие, и переход от общего (гармония) к конкретному (мелодия). Подобная развитость вступления придает музыке особую многозначительность: слушатель, проходя от одного этапа к другому, с возрастающим напряжением ждет — что же появится после столь углубленной, широко задуманной подготовки?²

Первые звуки темы сразу же погружают слушателя в мир тишины, покоя, сдержанной нежности. Мелодия кларнета не поражает размахом, напротив, ее внешние проявления чрезвычайно скромны. Первое предложение (6 тактов) может показаться лишь самым первоначальным этапом развития, где

¹ Переход «от гармонии к мелодии» позволяет вспомнить о начале Andante из 5-й симфонии Чайковского.

² Если большие вступления постепенно сужают «радиус действия», то большие коды, напротив, могут расширять его. Так, в циклическом произведении заключение репризы может смениться кодой финала, а затем — и кодой всего цикла (см., например, финал фортепианного концерта Скрябина, где в цифре 15) заключение репризы сменяется кодой финала, а эта последняя в цифре 17 переходит в общую коду концерта; см. также коды финалов «Шехеразады» и концерта Грига).

<стр. 719>

мелодия еще не успела развернуться, «выказать себя». Однако продолжение приводит к иному выводу: то небольшое, что мы услышали, и есть самая суть мелодии. Тема Adagio — прекрасный образец рахманиновской мелодии, опирающейся на один звук. В самом деле — из 28 восьмых первого трехтакта в 22 звучит *gis*₂ — тоническая терция; при этом она занимает все основные доли тактов, как сильные, относительно сильные, так и слабые¹. Степень централизации, сосредоточенности мелодии здесь гораздо большая, чем в опеваниях, характерных для мелодики композитора, близкого Рахманинову, — Чайковского. При опеваниях не требуется столь постоянного возврата к одному звуку, нет такого «магнетизма». Кроме того, возврат происходит иногда даже вопреки намечающейся логике мелодического движения. Так, на грани 2-го и 3-го тактов темы звук *fis*, став септимой D₇ *cis-moll*, должен бы разрешиться в *c*; но вместо этого *fis* притягивается тем же *gis*. Равным образом в заключении первой части Adagio (такты 4—5 до конца) *cis* не идет в *dis*, а возвращается в *h*, а в последней интонации Adagio *gis*₁ — задержание к квинте D₇ — не идет вниз в *fis*₁, а вместо этого отклоняется вверх в *a*₁ лишь для того, чтоб вернуться на свое место, но уже в новом качестве тонической терции.

О той же сосредоточенности говорит и диапазон мелодии, чрезвычайно тесный: в первом трехтакте — кварта *e—a*, причем оба крайних звука лишь однократно затронуты, основные же интонации образуются только двумя звуками: *gis* и *fis*, т. е. в интервале большой секунды. Во всей теме мелодическое движение, за редкими исключениями, основано на секундах и терциях. Умению добиться большой мелодической выразительности в тесном диапазоне при движении неширокими интервалами Рахманинов учился у Чайковского.

«Силой притяжения» наделена и гармония, упорно приводимая все снова к тонике; даже задумав отклонение (в *cis-moll*, 4-й такт), композитор все-таки возвращает гармонию к основной тонике. Это постоянное мерное возвращение тоники, поддержанной долго тянущимся органным пунктом и смягченной округлыми фигурациями, играет немалую роль в создании той торжественной «тишины», какая отличает Adagio.

¹ Другой образец подобного рода — тема баркаролы из Фантазии для двух фортепиано ор. 5, где тоническая терция *b* занимает 18 восьмых из 32, в том числе все сильные доли:



<стр. 720>

Опираясь на один звук, мелодия, однако же, развивается в такой последовательности: 1) интонирование основного звука *gis*, 2) его легкое обыгрывание отклонением к *fis*, 3) образование развитой интонации *gis—a—fis—e—gis* и 4) свертывание (возвращение к секундовой интонации), что означает и временное успокоение, и закрепление¹. Мы еще яснее видим, как мелодия исходит от основного звука, из него вырастает, к нему же возвращается. Она до некоторой степени симметрична (максимум развитости в центре). Но симметрична и сама основная интонация:



(восходящей секунде и нисходящей терции отвечают те же интервалы в обратном направлении)². Значение этих симметрии связано с выражением глубокого покоя и внутреннего равновесия в начальном этапе развития темы.

И в первом трехтакте, и во всей теме метр колеблется, переходя от трехдольности к двудольности. Смена размеров сообщает мелодическому развитию свободу и мягкость. Неквадратность здесь полная — и по числу тактов в построениях, и по общему числу долей. Важно и то, что большими, трехдольными являются начальные такты фраз, где мелодия поется более широко (своего рода «метрическая вершина-источник»); кроме того, н о в и з н а трехдольного такта оттеняет начало темы, отделяет ее от вступления. Во втором предложении, где развитие более интенсивно, трехдольные такты, как мелодически наиболее яркие, уже следуют друг за другом подряд (без перерыва).

Продолжением первой трехтактной фразы становится подобная ей, но перенесенная в S (A-dur) фраза. Перемещение сделано так, что ступеневое положение мелодии в ладу изменилось: теперь обыгрывается не терция, а квинта тоники (в A-dur звук e_2), что вносит новизну, разнообразие. Изменилась и гармония: усилился элемент гармонического мажора

¹ В этой маленькой интонации Рахманинов любовно выпевает каждый звук (знаки tenuto).

² Сочетания по три звука (начиная с любого) очень близки трихордам русской песни. Отметим также родство всей основной интонации важнейшей мелодической формуле I части концерта:



Это родство обнажается в среднем разделе Adagio (перед кульминацией в Cis-dur).

<стр. 721>

(а с ним и ощущение ориентализма); если в первой фразе ее конечный мотив приносил неожиданность — уклонение от перехода в cis-moll, то во второй фразе неожиданность обратна: D D-dur разрешается в T избегнутого ранее 'cis-moll.

Это балансирование вокруг минорной параллели E-dur'a осуществляется с чрезвычайной мягкостью (едва движущаяся мелодия, плавное голосоведение — наряду с такими общими условиями, как медленный темп и тихая звучность). Оно также должно быть понято как проявление ладовой переменности.

Паузы между фразами заполнены — в них звучат «переводящие» (от одной фразы к другой) интонации солиста (такты 3—4 и 6—7). Они не только служат связности, но и усиливают впечатление диалога; у большого композитора и «нейтральный» технический прием приобретает большое выразительное значение.

Развитие во втором предложении идет по иному пути, оно несколько ускоряется. Исчезли сходные трехтактные фразы, мелодия становится концентрированнее — периодичность теперь образуется трехдольными о д н о т а к т а м и, которые содержат «сгусток» мелодии, тогда как интонаций-отзвуков больше нет. Расположенные рядом сходные одноктакты образуют дробление в третьей четверти темы. Этот процесс продолжен и дальше, но не совсем обычным образом: появляется мотив, точно секвенцирующий ступенью ниже пять последних звуков предыдущего мотива:



Столь большое их сходство означает, что они связаны друг с другом и совместно образуют вторую степень дробления. Здесь происходит структурное наложение, при котором последующее построение составляет часть предыдущего¹.

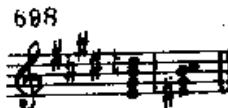
Структурное наложение в данном случае связано со свободой (и, в частности, неквадратностью) и плавной текуче-

¹ Структурное наложение часто выражается в кажущихся «пропусках» при образовании структуры (дается одно проведение вместо двух). Его легко обнаружить благодаря точному или почти точному вычленению из предшествующего более крупного построения или точному повторению (см. 2-ю симфонию Бетховена, 14 тактов главной партии, прелюдию As-dur Шопена, такты 19—27).

<стр. 722>

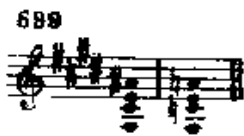
стью развития¹. Эти качества, однако, совмещаются с несколько повысившейся интенсивностью второго предложения. Поэтому мы можем ожидать, что после двойного дробления наступит достаточно динамическое замыкание. Оно появляется на первом в теме forte у флейты, кларнета и вторых скрипок в трехоктавном изложении и представляет хроматизированный мелодический спад на слегка усложненной «доминантовой цепочке». Все признаки — внезапный мелодический и тембровый сдвиг, относительная громкость звучания, гармоническая напряженность — говорят о кульминации.

Структура темы, таким образом, есть двойное дробление с замыканием, несколько отклоняющееся от нормы в связи со свободой и мягкостью развертывания. Структура эта скрыта плавным, «стелющимся» движением и потому не так очевидна для слуха, как в большинстве других случаев. Тем не менее свое действие она производит и естественно приводит к большому (по меркам этой музыки) эмоционально-динамическому подъему в замыкающей части. Рассматривая все происшедшее в обратном — ретроспективном — порядке, можно сказать, что такая яркая, полная экспрессии кульминация не могла бы возникнуть после застойной, безжизненной мелодии и прозвучать естественно. Значит, в мелодии была внутренняя напряженность, скрытая жизнь. Своей выразительностью кульминация во многом обязана гармонии — цепи сплошь диссонирующих аккордов. Важна и доминантсептаккордовая секвенция, на которой нередко строятся моменты повышенной экспрессии²: но важны и отклонения от нее (2-я и 3-я доли 1-го такта и 1-я — 2-я доли 2-го



такта кульминации): первый оборот:

ведет в минор (fis-moll), второй



оборот:

основан на дезальтерации. Если мы добавим к этому, что и сама доминантовая цепь идет в сторону бемолей, то черты о м и н о р е н н о с т и в

¹ Вторичное сжатие протекает с особым изяществом и естественной пластичностью: от более широкого мотива словно нечаянно отделяются последние его пять звуков и плавно переходят («переплывают») на ступень ниже.

² Например, кульминация арии Марфы в IV акте «Царской невесты», кульминации крайних частей в скерцо сонаты b-moll Шопена (такты 50—54 скерцо), кода Andantino дуэта Джильды и Герцога в I акте «Риголетто» (7 тактов до Allegro).

кульминации не вызовут у нас сомнений. Возникли они не сами по себе, но под влиянием мелькавших там и сям до кульминации черточек минорности.

Выразительность кульминации коренится и в мелодии. Плавное и широкое ниспадание с «вершиной-источником» вначале — таков ее облик. Как и оминоренность, так и нисходящее развитие — черты темы, которые кульминация воспроизводит в усиленном, сжатом и проясненном виде¹.

Движение от «вершины-источника», непрерывное — по мере приближения к тонике — убывание неустойчивости, ослабление звучности — все это напоминает знакомый нам тип кульминации — последней «вспышки» перед концом. Такие кульминации, озаряя общее угасание, бывают особенно впечатляющими в музыке нежно-лирической.

Есть обстоятельство, умеряющее силу воздействия этой проникновенной и певучей кульминации: она не завершает всей первой части Adagio. Вслед за начальным проведением появится другое проведение темы со своей, иной кульминацией, и это второе проведение несколько заслонит в памяти слушателя первую кульминацию. Можно ли считать это недостатком? Слушая р е п р и з у Adagio, мы будем полностью вознаграждены — здесь нет второго проведения, наша кульминация венчает всю основную часть Adagio и непосредственно граничит с торжественно-медлительным нисхождением грустной, несмотря на мажор, коды. Теперь она приобретает еще большую значительность и притягательность.

Что композитор чувствовал высокую художественную ценность этой кульминации, явствует из того, что он дважды, мелодически изменяя ее, обращается к ней в средней части (см. *ff*, *allargando*).

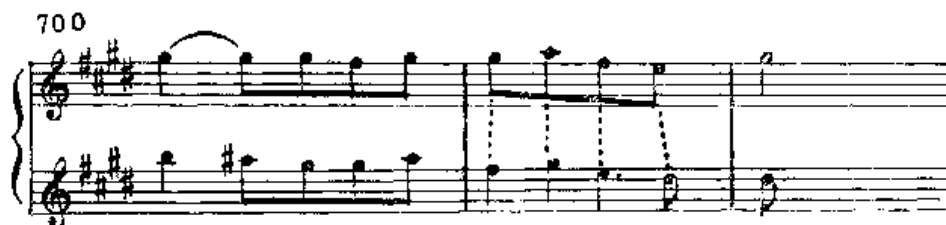
Наступает второе проведение темы. Оно естественно в диалогическом жанре концерта и связано с «переменой ролей» солиста и оркестра. Есть вместе с тем и структурное оправдание для повторения всего периода: тип периода можно определить как переходный от повторного к единому (однократное проведение вступительной части темы, существенные изменения в третьей четверти, новизна кульминации). Поэтому образование сложного периода повторного строения особенно понятно в таких условиях.

Вторичное проведение темы неизбежно сопряжено с тембровым обновлением. Мелодия у солиста проводится с октавным удвоением — очевидно, чтоб компенсировать короткозвучность фортепиано. Фигурация зазвучала по-новому, со-

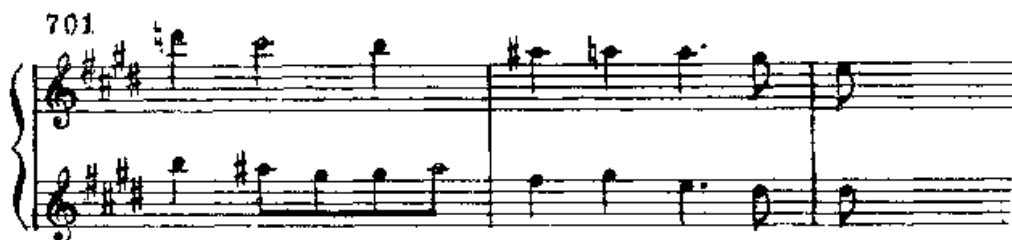
¹ Вместе с тем по непосредственному восприятию кульминация напоминает «перемену» в четвертой четверти, что бывает нередко характерно для замыкания. Эта внешняя неожиданность кульминации еще более усиливает выразительность.

<стр. 724>

четая журчаще-переливчатую звучность кларнета и острое, «точечное» пиццикато. Основное изменение, которым и создается сложный период, — модулирующее в доминанту заключение. Мелодически оно напоминает 1-й такт темы, причем основная интонация дана в свободном выписанном *ritenuto* (что мы встречали в лирических заключениях у Римского-Корсакова):



И в то же время заключение родственно кульминации первого проведения:



Таким образом, заключение резюмирует крайние (начальный и конечный), особенно важные моменты темы.

На этом и могла бы завершиться первая часть Adagio. Но Рахманинов вновь напоминает нам музыку вступительной части темы и расширяет ее замирающими интонациями, мягко и нежно звучащими у скрипок *pp* (дополнение в новой тональности H-dur). Следовательно, первая часть Adagio наделена обрамлением; это сообщает ей стройность, законченность и вместе с тем повествовательную неторопливость и широту.

О характере музыки крайних частей Adagio не может быть двух мнений: музыка «насквозь» лирична и в целом, и в каждой малой своей интонации, и в ведущем голосе, и в фоне. Эта лирика далека от страстности, драматического пафоса; но она столь же чужда благодушию, вялости. Медлительность пульсации и медлительность в разворачивании темы придают музыке сильно выраженный оттенок созерцательности, которая, однако же, полна искреннего чувства, эмоционального тепла. Созерцание в искусстве нередко бывает связано с тонами светлой грусти; они ощутимы и в музыке Adagio.

Можно истолковать содержание ее и шире: ведь созерца-

<стр. 725>

тельность может быть направлена и «вовнутрь» (сфера переживаний) и «вовне» (окружающий мир). Средства выразительности и общая настроенность наводят на мысль об отражении образов спокойной и прекрасной природы (что чуткие слушатели часто улавливают в музыке Рахманинова)¹. Заметим, что воплощение образов природы в музыке легче обнаружить и обосновать при бурных проявлениях сил природы (море, ветер и т. д.), т. е. таких действиях, где имеются резко выраженные движения определенного типа, запечатлеваемые по ассоциации теми или иными мелодическими движениями или фактурными явлениями.

Труднее обнаружить и доказать наличие «пейзажности» в покое — здесь нет такой прямой связи с характерными движениями; средства отражения более косвенны (например, через навеваемое настроение) — если не говорить о звукоподражании, значение которого ограничено. Тем не менее можно указать на некоторые конкретные явления в данном случае. Такова «равнинность» мелодии, ее расстилающийся как бы по ровной поверхности в высшей степени мягкий профиль; отсутствие резко выраженных движений тоже может быть хотя и негативным, но вполне определенным признаком. Не меньшее значение имеет фигурация, роль которой в музыке Adagio исключительно велика. Неукоснительно ровная («непрекращающаяся», подобно многим проявлениям природы) и в то же время вырисовывающая какие-то утонченно-изящные узоры, она легко вызывает некоторые ассоциации. Можно отнести к ней как к косвенному или потенциальному элементу звукописи, т. е. допускающему, а не требующему изобразительной расшифровки. В тихом и мерном движении фигурации может быть услышано и «журчание», и шепот листвы, и зрелище проплывающих в небе и медленно, но непрестанно меняющих свои очертания облаков, и, наконец, сама тишина «во времени». Можно напомнить о том, что картины природы в творчестве великого мастера музыкальной живописи Римского-Корсакова создавались в очень большой степени с помощью разнообразных оstinato характера фигурации².

Лирика Рахманинова бывает связана с претворением черт народной песенности — русской и восточной. Музыка Ada-

¹ Неоднократно писал об этом Асафьев: «Так нежатся струи русской прихотливо извивающейся степной речки... Недаром эпоха рождения рахманиновской мелодии совпадает с развитием русского лирического пейзажа...» Там же Асафьев приводит слова Горького о пейзаже в музыке Рахманинова: «Как хорошо он слышит тишину» (Б. А с а ф ь е в . Рахманинов. 1945, стр. 13 и 24).

² В частности, фигурации во вступлении к опере «Садко» («Окиан-море синее») с их мотивом из трех звуков: *g—es—d* — несколько напоминают фигурации Adagio.

<стр. 726>

gio — один из лучших образцов с п л е т е н и я тех и других элементов, поставленных на службу лирике.

Рахманинов использует то общее, что есть в русской и восточной народной музыке, — неспешность развития, преобладание нисходящей направленности в мелодии (в теме Adagio почти нет восхождений!), моменты ладовой переменности. Вместе с тем мы слышим в этой музыке и то, что ведет свое происхождение л и б о от русской, л и б о от восточной песенности. О связях с русской народной песней свидетельствует синтаксическая свобода в сочетании с широтой отдельных построений (фраз), уже упоминавшаяся «равнинность» мелодии; о том же говорят и отдельные черточки мелодии — тяготение к мелодическим центрам, близость (Некоторых интонаций к трихордовым. Претворение ориентальных средств сказывается в особенностях трактовки нисхождения и переменности: медленное кружение, «парящее» секвенцирование тесных по диапазону звеньев, осуществление переменности с участием хроматических ходов; напомним также о гармоническом мажоре и о гармониях тактов 5—12.

Как бы отчетливо ни проступали народно-музыкальные черты, не следует считать их ни преднамеренными, ни самодовлеющими. Рахманинов и в этом и в других образцах обогащает свою лирику, опираясь на народно-музыкальные элементы. Нетрудно убедиться в том, что своеобразие лирики Adagio во многом связано именно с только что названными средствами: преобладание нисхождений естественно в музыке недейственного, мечтательного характера, значительная роль гармонического мажора и переменности понятна в связи с мягкостью, переливчатостью и 'некоторой «затуманенностью» экспрессии и т. д.

Об особенностях формы можно говорить в двух планах — более узком и широком, имея в виду только тему или ее сочетание со вступлением (и заключением).

Сложный период как форма темы связан не только с концертно-ансамблевыми антитезами и оправдан не только чертами единого строения в простом периоде¹. Применение этой формы есть одно из выражений той же широты мысли, которая позволила Рахманинову создать п р о с т у ю трехчастную форму необычно больших масштабов во всем Adagio.

Есть, однако, основания рассматривать и форму в с е й первой части Adagio. Рахманинов, по-видимому, представлял себе вступление и тему как одно целое. Об этом говорит единый процесс нарастания мелодизма — от первых тактов вступления до основной части темы, об этом говорит и един-

¹ Вместе с тем он гармонирует и со всеми повторностями меньшего плана, которыми так богато Adagio.

<стр. 727>

ство фигурации — начиная со второго построения и до самого конца части; такое понимание подтверждается пропорциями. Прежде всего обращает на себя внимание то, что центр части совершенно точно совпадает с гранью обоих проведений темы, падая на последний аккорд первого проведения; другими словами, вся часть делится ровно пополам (по 23 такта или по 100 четвертей) в соответствии с ее тематическим содержанием. При

этом внутренние пропорции вполне симметричны по соотношению между проведениями темы и «внешними» частями (данными до и после проведения):



Точка золотого сечения здесь не выявлена, зато отмечено обращенное золотое сечение, точка которого точно совпадает с гранью между предложениями в первом проведении темы (76 четвертей и 124 четверти).

Закономерность пропорций сказывается не только в целом. Если выделить собственно мелодическую часть, которая начинается с 9-го такта, то окажется, что центр ее совпадает с началом темы во втором проведении, а обращенное золотое сечение приходится на середину кульминации первого проведения. Если затем еще более сузить масштаб, рассматривая только основную тематическую часть (без обрамляющих мелодических фраз), то ее центр совпадает с разделяющей оба проведения темы вводной фразой, и все то же обращенное золотое сечение отметит с большой точностью начальный момент первой кульминации.

Мы видим, что в различных масштабах с большой настойчивостью заявляют о себе два определенных типа закономерностей. Очевидно, следует говорить не только о стройности целого и соразмерности частей вообще, но и о причинах предпочтения таких именно, а не иных типов закономерности. Эти причины лежат в самом облике музыки. Подчеркивание центров (и связанной с ними симметрии) говорит о высокой уравновешенности музыки, тогда как упорные проявления принципа золотого деления в обратном виде связаны с неактивностью музыки, с ее созерцательной природой.

Остается указать, что медлительно-спокойные, баюкающие вводные фразы проходят трижды и поэтому напоминают небольшой рефрен. Его значение, конечно, не настолько велико, чтоб говорить о рондообразности; но оно достаточно для того, чтоб усилить ощущение покоя, неторопливости и законченности, которое оставляет первая часть Adagio.

<стр. 728>

7. ЗАХАРОВ. «Ой, туманы мои»

«Ой, туманы мои» — песня о партизанских подвигах. Простая мысль легла в основу ее сюжета: >на родной земле идет борьба со злым врагом; борьба не прекратится до изгнания и уничтожения, как сказано в песне, «чужеземца незваного». В песне выражено сильное чувство. С одной стороны, это-чувство патриотизма, с другой стороны, чувство законного гнева. Оно выражено с той сдержанностью, которая присуща русской крестьянской песне даже тогда, когда она рассказывает о событиях драматических.

Автор стихов М. Исаковский писал об истории создания песни: «Песня «Ой, туманы мои», можно сказать, возникла из старинной народной песни, в которой есть выражение «туманы мои, растуманы»... Мне как бы представился тот край, где я родился и вырос, край, в котором много лесов и болот, край, где мои земляки-партизаны вели в то время борьбу с фашистскими захватчиками. В результате появилась песня»¹.

Захаров начинает песню так, как часто начинаются произведения массовых жанров, — вступлением, которое воспроизводит окончание произведения. Этот прием, во-первых, вытекает из повторяемости куплетной песни и подчеркивает связь ее крайних моментов, соприкасающихся при повторении, и, во-вторых, он воспроизводит наиболее яркий, напряженный момент в песне.

Как и большинство народно-хоровых и массовых песен, «Ой, туманы мои» делится на одиночный запев и хоровой припев. В первом куплете запев по тексту представляет обращение к образам родной природы. По музыке запев сдержан, что отвечает и частным особенностям первого куплета (основной сюжет еще не затронут)¹, и общему направлению развития (постепенное развертывание мелодии и всей динамики). Об известном самоограничении свидетельствуют диапазон запева (секста), низкий регистр и одноголосие в мелодии. Но уже с самого начала проявляются и иные черты. Активна первая же ямбически-восходящая квартовая интонация $h-h-e_1$. Упругость, собранность слышатся в

702



ответной, шире развитой нисходящей интонации:

Этот мелодический ход вместе с последующим скачком вверх есть претворение типичной народно-русской «интона-

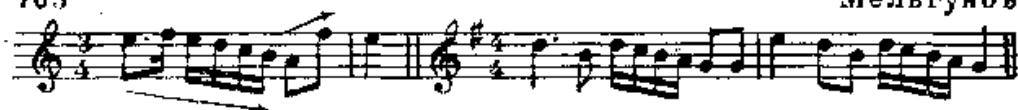
¹ Статья «Работа над песней». «Литературная газета», 1950, № 29.

<стр. 729>

ции шири и удали»; она представляет собой усложненный квинтовый спуск, которым предваряется и оттеняется широкий восходящий скачок. Мы встречаем эту интонацию и в старинных, и близких нашему времени песнях, и в русской профессиональной музыке, начиная от знаменитой «песни лужского извозчика» и кончая советской музыкой:

703

Мельгунов



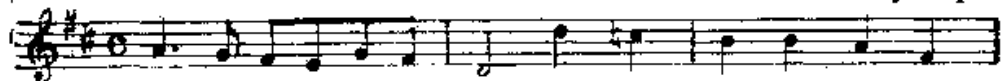
„Всю-то я вселенную“...



Глинка. „Иван Сусанин“



Иванов-Радкевич. Увертюра



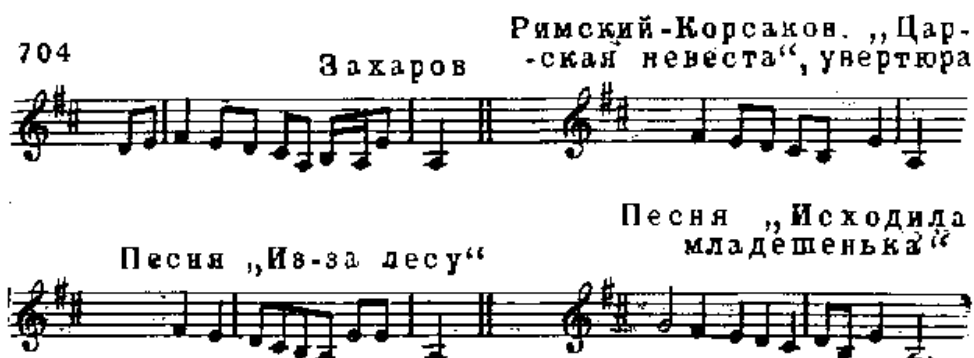
Мелодия 2-го такта («растуманы») уже берет следующую, более высокую ступень fis_1 и заканчивается активной автентической интонацией $a-d_1$. Происходит поворот в D-dur, связанный с ладовой переменностью. Волевые ритмы первых тактов смягчаются распевами. В дальнейшем распевы будут встречаться реже, уступая место более твердому, энергичному произнесению текста. Первые два такта явственно членились и по тексту («Ой, туманы мои, растуманы») и по музыке. Им отвечает более слитная, суммирующая фраза 3—4-го тактов («Ой, родные леса и луга»). Возрастающей широте соответствует и более решительное обращение с местной вершиной — fis , который теперь звучит на сильно» доле (а не как «слегка задетый» звук).

В основе мелодии этой фразы лежит нисходящее движение от fis к a ; но, как и в родственной ей «интонации шири и удали», оно усложнено, что повышает его

выразительность, внутреннюю насыщенность: сперва спад оттеняется коротким, но отчетливым подъемом ($d \rightarrow fis$), а перед концом мелодия еще более энергично отклоняется вверх ($h-a-e_1$), прежде чем завершиться. И здесь можно показать, как много род-

<стр. 730>

ства в мелодических ходах у Захарова с типичными попевками народной песни и происходящими от них интонациями русской классической музыки¹:



При переходе от запева к припеву Захаров сжимает 4-й такт вдвое. Характерно для современной песни это нарушение квадратности во избежание перерыва — обе части песни вплотную прилегают друг к другу. Это тем более желательно, что припев и без того довольно резко разнится по звуковому эффекту от запева: сразу вступает *forte* весь хор, сразу завоевывается новый, более высокий звук (g_1) и совершается более широкий шаг мелодии — секста, а еще через полтакта мелодия новым активным усилием достигает звука a_1 . В первом куплете такая контрастность звучания вполне гармонирует со смыслом текста: именно здесь начинается само повествование о событиях — «Уходили в поход партизаны, уходили в поход на врага». Хотя мелодия песни и должна пониматься как музыкальное обобщение всего текста, всего сюжета, но в работе над песней композитор, естественно, находится под особым влиянием первого куплета, что нередко и отражается на облике мелодии.

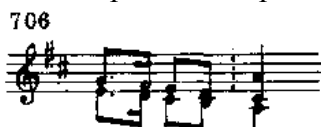
¹ Характерная «восходящая» ритмическая фигура , завершающая первый мотив и вторую фразу, также народно-песенна:

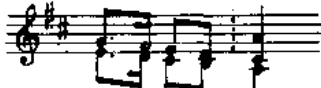


Входящий в ее состав ритм  обычен для распевов народной песни.

<стр. 731>

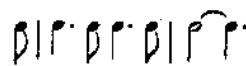
В начале припева обращает на себя внимание размашистая, полная напора



интонация:  Она родственна «интонации шири и удали»; и там и здесь нисхождение воспринимается как момент размаха, как предъикт перед решающим «рывком». В поисках народных интонаций волевого характера к ней любил обращаться в своих песнях Давиденко («Винтовочка», «Песня о наркоте», «Красноармейские запевки»):

в многообразном воздействии кульминации. Она создана как раз на грани обоих проведений припева. Благодаря этому

¹ По своей определенности и лаконизму ритм последней фразы заставляет вспомнить о ритмическом рисунке, завершающем припев «Интернационала»:



² В первой фразе припева D-dur еще ощутим, тогда как во второй фразе он окончательно вытеснен минором.

³ 2-й такт припева явно тяжелее 1-го, а 4-й такт — превосходит по тяжести все остальные.

⁴ Кульминация взята дружным и мощным хоровым аккордом на синкопе, что почти уничтожает цезуру и тесно связывает воедино припев с его повторением.

<стр. 733>

слушатель в первую же секунду узнает, что второе проведение далеко не тождественно первому, что песня подымается на высшую динамическую ступень.

Самое же важное в том, что кульминация *внезапна*. Fortissimo без предварительного crescendo, скачок на октаву вверх, синкопа, неожиданная мажорность аккорда после минорной тоники — все это, вместе взятое, образует своего рода взрыв. После сказанного можно понять, отчего кульминационный возглас («Эх!») и — шире — кульминационный такт производят впечатление, которое без преувеличения можно назвать захватывающим.

Кульминация подчеркнута и силой, и высотой, и ритмом, а также и ладом — трезвучие H-dur означает отклонение в S — e-moll и вводит на самой «верхушке» звук c_2 , ведущий за пределы основной тональности ¹.

Интересно положение кульминации в песне. Она и «классична», поскольку дана после длительного (по масштабам песни) накопления динамики, и народна, потому что служит «вершиной-источником» (даже с типичным возгласом-междометием «эх») для повторного припева. Она находится в точке золотого сечения (с полной точностью выявленного — 29-я четверть из 46), что стало возможным только благодаря повторению припева.

Под воздействием кульминации остается и следующий за нею такт. Это — самый богатый по многоголосию момент песни, повышенный (в сравнении с аналогичным 5-м тактом песни) по тесситуре, насыщенный по звучанию. Разросшаяся здесь хоровая ткань следующего такта входит в прежние рамки. Если такты 8—9 песни были ее «эмоциональным центром», то последние 2 такта — «волевой центр». Поэтому они звучат строже, их фактура аскетичнее и тяготеет не к разветвлению, а к собиранию.

Последний звук песни h — общий хоровой унисон. Только здесь допущена остановка, уничтоженная синкопой после первого проведения припева. Отсюда — очень выразительный эффект сосредоточения сил в конце.

Глубокое родство песни «Ой, туманы» классическим русским протяжным песням неоспоримо. Оно сразу заметно на слух, оно подтверждается, какую бы сторону песни мы ни затронули, начиная от текста с его сдержанной силой и характерной лексикой и кончая такими, например, специфически музыкальными признаками, как трактовка регистров —

¹ Поэтому блеснувший на мгновение мажорный аккорд (H-dur) на деле означает лишь усиление минорности, ибо он ведет в сторону бемолей. Вот откуда то ощущение суровости, омрачения красок, которым веет от кульминационного такта.

<стр. 734>

опора на выразительность низкого регистра в запеве; развитие диапазона, замечательное как по медленности, так и по неуклонности; отсутствие звуков ниже d и выше c_2 , связанное с нелюбовью народа к крайним регистрам, — или как неоднократное возвращение мелодии к

одному и тому же звуку — упору (см. запев, где каждое из трех построений «упирается» в а как нижний предел, звуковой горизонт).

Но не менее очевидно, что песня «Ой, туманы» по своему духу и средствам выражения несводима к типу старинной протяжной песни. Это можно подтвердить, обратившись к самым разнообразным ее сторонам. Прежде всего, иную роль здесь играют образы природы. В старинной песне нередко ощущается такое слияние образов природы и человека, что выражение эмоции, настроения как бы растворено в чувстве природы, ее покоя, ее безбрежной шири. Обращение к природе связано с поэтическим параллелизмом, с уподоблением действующих лиц силам или атрибутам природы, так что природа вторгается в самый сюжет песни. Здесь же подобного «растворения» нет, и начальные строки песни, вариантно воспроизведенные в конце («родная сторонка» вместо «родные леса и луга»), создают нечто новое для народной песни — поэтическое ее обрамление.

Эпически-сдержанный тон, величавое достоинство в выражении больших чувств присущи и нашей песне. Но по своей драматической напряженности (особенно в припеве) «Ой, туманы» намного превосходят протяжную песню. А динамизм кульминации, ее централизирующая сила не похожи на разлитую, рассредоточенную напряженность, на равномерность в распределении выразительных средств, свойственную старинным песням.

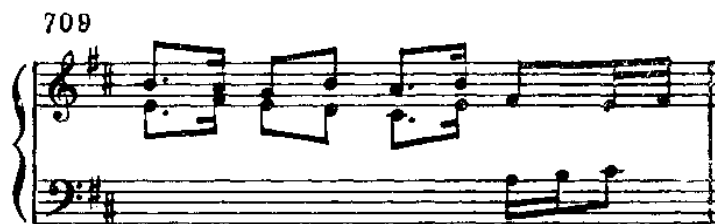
В песне Захарова немало распевов; они иногда походят на узоры частушек¹, но в общем напоминают и старинную песню. Довольно широко проявилась в песне свободная вариантность. Нисходящий пентахорд $e_1—a$ «распевается» несколько раз (такты 1, 2, 3, 4, нижние голоса 5-го такта). Иногда он удлиняется, начинаясь ступенью выше (fis_1), меняются интонационные уклонения от основной линии, меняется ладовое и ритмическое значение звуков, тогда как сама основа распевания сохраняется. Но этой свободной вариантности (Противостоит суровая дисциплина ритмических фигур и структуры. Шесть раз применен пунктирный ритм, не характерный для протяжной песни, к нему присоединяют-

¹ Узорчатость еще больше сказалась в варьированном сопровождении к запеву песни. Здесь Захаров исходит от манеры современных гармонистов.

<стр. 735>

ся активные ямбические ритмы  в припеве действует структура дробления с замыканием (типа 4, 1, 1, 2).

Многоголосие по-народному гибко; оно то расцветает, то сжимается, колеблясь между унисоном и четырехголосием. Местами подголоски достигают значительной самостоятельности; сравним начало основного голоса в повторенном припеве с одним из подголосков:



Но, в отличие от народного многоголосия, здесь нет свободного выключения и включения подголосков — все голоса хора поют не умолкая. Очевидно, и это отличие говорит о большей собранности, дисциплинированности.

И в ладогармоническом отношении многое коренится в традициях крестьянской песни: переменность, обогащающая ладовые возможности, вариантная перекраска сходных мелодических последований (сравним упоминавшийся пентахорд $e_1—a$ в тактах 1, 2, 3), значительная роль субдоминанты¹ (однако без сколько-нибудь заметной плагальности),

целый ряд неполных аккордов, присущих народному многоголосию, кое-где секундовые соединения. А в то же время гармоническая логика очень близка «классическим нормам»: мы слышим обороты D|T, SD|T и даже каданс с квартсекстаккордом (такты 3—5)². Если частную причину можно видеть во влиянии гармоники и ее характерных оборотов, влиянии городской песни, то более общая причина, очевидно, заключается в стремлении композитора внести большую динамику, что без интенсивных доминантовых тяготений было бы трудно.

Вывод из всего сказанного ясен. Чтобы воплотить значительную патриотическую идею, глубоко драматичную по существу, композитор должен был и широко воспользоваться художественными средствами русской протяжной песни и вместе с тем должен был неминуемо выйти за ее пределы. Богатые средства протяжной песни имеют свою, несколько

¹ Песня даже начинается непосредственно с S.

² А секундовое соединение тактов 5—6 и 9—10 напоминает прерванный оборот.

<стр. 736>

иную направленность, и, опираясь только на них, Захаров не смог бы с такой силой передать скорбный пафос партизанской песни. Некоторые другие жанры народной музыки, связанные с большей активностью, могли взаимодействовать здесь с протяжной песней — ритмически острые «скорые песни», частушки, различные виды городской песни. Но особенно большое значение имела советская массовая песня со свойственной ей энергией и действенностью. Захаров, таким образом, создал новое художественное явление, переплавляющее и развивающее черты различных жанров старой и современной народной музыки; он создал подлинно новую песню, которая рождена великими событиями новой эпохи.

8. ШОСТАКОВИЧ. Побочная партия из Moderato 5-й симфонии

(п е р в ы й п е р и о д) ¹

Предыдущие анализы, изложенные в этой главе, имели в качестве своих объектов либо законченное произведение, либо его начальную тему (иногда начальный куплет), которая при первом своем звучании еще не сопоставляется слушателем с другими темами или разделами сочинения, воспринимается безотносительно к ним, хотя, конечно, последующее развитие произведения может по-новому раскрыть и оттенить какие-либо ее черты. Иное положение возникает при анализе другой — не начальной — части сочинения. Она воспринимается слушателем в сравнении и сопоставлении с предшествующей музыкой, и анализ должен это учитывать.

Разбираемый отрывок побочной партии звучит после широко развернутой главной, в которой воплощен образ напряженно ищущей мысли. Главная партия отличается текучестью, непрерывностью полифонического развития, скорее речитативно-декламационным, нежели песенным характером мелодики. Она избегает (за исключением первых тактов начальной темы) ясной повторности мотивов и фраз, «кристаллических» структур. И побочная партия воспринимается прежде всего в ее контрастном сопоставлении с главной (но также и в ее связях с ней, о чем речь впереди).

Непрерывная текучесть напряженных поисков сменилась образом относительно более устойчивым и кристаллическим. Речитативно-декламационный склад мелодии перешел в более песенный, полифония уступила место гомофонии с подчеркнуто простой фактурой и элементарным ритмическим

¹ В этом анализе использованы некоторые наблюдения из работы А. Ю. Мипоза и Ю. А. Фортунатова «Пятая симфония Шостаковича (рукопись), в частности—мысль о «кристалличности» побочной партии.

<стр. 737>

рисунком сопровождения. Наконец, начало побочной партии сразу открывает широкую звуковую перспективу (охвачены разные регистры, большой диапазон), тогда как в главной партии господствовали сравнительно более тесные полифонические сплетения:

710 $\text{♩} = 84$ [9] $\text{b} \text{ } \text{н}$

Vn I I

p espress.

Arpe

Archl

<стр. 738>

10

11 Fl. picc.

Кристалличность структуры проявляется, например, в квадратности начального построения (восьмитакт из двух сходных четырехтактов, не считая вступительного такта) и

большой роли вопросо-ответных соотношений: в масштабе начального восьмитакта гармоническому движению от тоники к неустойчивости (S) отвечает движение от неустойчивости к тонике новой тональности¹; в рамках же четырехтакта восходящей интонации мелодии отвечает нисходящая. В еще меньших масштабах кристалличность находит выражение в четкой метрической пульсации: в каждом двутакте первый такт тяжелый, второй — легкий, а внутри тактов фигура сопровождения дает ясно воспринимаемую пульсацию по полутактам. Наконец, тут вдвойне подчеркнута свойственная простым и рельефным гомофонным темам закономерность согласования метра и ритма: более долгие звуки мелодии приходятся на сильные доли тяжелых тактов, а менее долгие — на слабые доли легких тактов (в аккомпанементе тоже более долгие звуки — четверти — приходятся на более сильные доли, нежели короткие — восьмые).

Двузвучные интонации мелодии образуют метрическую стопу 2-го пеола (звук на сильной доле вдвое продолжительнее затакта), часто встречающуюся, как говорилось в главе III, в активных темах классиков. Здесь она связана с ясным демонстрированием двузвучной мелодической интонации; благодаря этому внимание слушателя неизбежно фиксируется на ней. В простейших случаях такие классические мотивы тоже двузвучны, причем иногда восходящие и нисходящие интонации чередуются (вспомним вторую — сопрановую — тему финала Героической симфонии Бетховена). Если же подобные интонации отличаются к тому же достаточной широтой, то возникает явное (хотя и внешнее) сходство с рисунком разбираемой мелодии Шостаковича (см., например, центральный — до-минорный — эпизод финала 4-й сонаты Бетховена и особенно отражение этого эпизода в коде). Такое сходство интересно лишь в том отношении, что показывает применение в разбираемой песенной, лирической теме Шостаковича средств, типичных для активных или танцевальных тем классиков.

Но это как раз весьма существенно для всего характера образа и связанного с ним нового, особого типа лирики. В иных условиях описанные черты «кристалличности» конструкции могли бы восприниматься в первую очередь как типичные свойства определенного стиля, жанра, склада музыки, а не как индивидуальные свойства образа. Здесь же,

¹ Особенность этого ответа в том, что он одновременно является и «уходом», «удалением».

<стр. 740>

в сочетании с другими свойствами музыки, о которых еще будет речь, и в условиях лирической побочной партии, контрастно противопоставляемой напряженной и текучей главной партии, эти, казалось бы, столь общие черты составляют важную сторону индивидуального качества темы. Ясность, прозрачность образа, рельефность его тонких линий и отточенность граней позволяют говорить о его кристалличности, «кристалльности» в общеэстетическом смысле. Точно так же и простота гомофонной фактуры не является здесь всего лишь общим техническим свойством аккомпанемента: она включается в данном контексте в число средств, воплощающих ту «высокую простоту» образа (в общехудожественном, эстетическом понимании), которая отличает многие эпизоды музыки Шостаковича.

Характер кристалличности достигнут не только перечисленными средствами, но и многими другими. Высокий регистр, в котором звучит мелодия скрипок, придает ей прозрачность. Удаленность же регистра мелодии от аккомпанемента создает не только ощущение охвата большого пространства, но и ясное разграничение обеих сфер¹. Гармонии сменяются редко и мерно, но при этом прозрачное сопровождение, как уже упомянуто,

четко пульсирует («ритм суммирования» ) , что несколько активизирует гармонию; оно вовсе не содержит протянутых звуков, педалей, «обволакивающих» ткань. Показательно, что все духовые молчат. Таинственное же позванивание аккордов арф *non arpeggiato* вносит в суховатые фигуры аккомпанирующих струнных свежую краску, опять-

таки усиливающую черты «кристальности». Аккорды эти несколько напоминают мелодичный бой часов, особенно при некоторой необычности самих гармоний (дорийская гармония 3-го такта, гармония в цифре [10]).

Существенно, что в мелодии господствуют аккордовые звуки. Каждый тон мелодии воспринимается благодаря такой полной гармонической поддержке более интенсивно. Кроме того, вместе с протянутостью звуков и повторностью простейшего ритмического рисунка, это придает мелодии особое, возвышенное спокойствие. Наконец, при небыстрых сменах гармоний, которые многократно повторяются пульсирующим сопровождением, внимание слушателя фиксируется не только на медленно проплывающих интонациях мелодии, но и на самом ф о н и ч е с к о м э ф ф е к т е звучаний, на

¹ Эффект д а л ь н о с т и звучания нередок в лирических мелодиях Шостаковича. Партия первой скрипки в таких случаях написана высоко, с регистровым «отрывом» от прочих партий (см., например, I часть квинтета, [7]).

<стр. 741>

чередующихся красках, на тональных поворотах, как бы меняющих «освещение» целого.

Краски преобладают ясные, но приглушенные, минорные, впрочем, с просветляющим дорийским оттенком и с элементом квартовых пентатонных гармоний (цифра [10]). Общий тональный план дает тонкий красочный эффект — цепь минорных тональностей по большим терциям¹: ми-бемоль минор, далее соль минор, наконец, завершение периода в си миноре. После середины реприза внутри побочной партии начнется снова в си миноре (цифра [15]), а затем возвратится в дорийский ми-бемоль, замыкая, таким образом, прерванную серединой терцовую цепь ¹.

Осуществляются тональные и гармонические повороты очень ясно и в то же время мягко, при плавном голосоведении. Дорийский элемент исходной тональности делает особенно плавным переход в соль минор (звук «дорийской сексты» — *до*, — играющий заметную роль в мелодии, входит в диатонику соль минора).

Все эти средства способствуют воплощению как бы «мерцающих» оттенков образа, в котором выражена эмоция интенсивного созерцания.

Более полное представление о характере образа мы получим, обратившись к самой мелодии, не только к ее ритму (о ;нем уже шла речь), но и к интервалике, рисунку. В мелодии нет плавного движения, секундовых интонаций, которые, как известно, являются одним из главных средств сочной, теплой, эмоционально насыщенной кантилены. (Характерно, что скрипки исполняют эту мелодию без значительного *vibrato*, более холодным и «чистым» звуком.) Интонации отличаются большой широтой (много октавных ходов, септимы, в конце даже ундецима), а также прозрачностью, своеобразной чистотой (нет жестких и острых больших септим, малых нон, тритонов, преобладают октавы, кварты). Примечательно, что иногда два скачка подряд идут в одном направлении (вначале октава и кварта, далее октава и малая септима). Такие обороты не характерны для лирических мелодий классиков, но нередко встречаются в современной музыке.

Примененные здесь в условиях высокого регистра, они входят в совокупность средств, способствующих созданию нового, необычного по характеру лирико-созерцательного образа: его широта вызывает не столько привычные пейзажные ассоциации с «безбрежной ширью полей», сколько ощу-

¹ Такая цепь миноров, где окраска лада вступает в противоречие с мажорным интервалом большой терции в соотношениях тональностей, есть явление более сложное, чем, например, ряд мажоров по большим терциям. К ней иногда обращался Римский-Корсаков в драматических моментах «Царской невесты», мы нередко находим ее у Прокофьева.

<стр. 742>

щение пространства, вышины, дали в ином — более космическом, «надзвездном» плане, ощущение, неотделимое от восприятия внутренней закономерности и гармонии мироздания.

Рассматриваемый отрывок однороден по образу, настроению, лишен внутренней контрастности. Все же внутри периода единого строения есть несколько стадий развития, складывающихся в достаточно дифференцированную структуру. Первая стадия (предложение) заканчивается модуляцией с соль минор. Далее — от цифры 10 — следуют 5 тактов с менее активной мелодией: нет восходящих интонаций, интервалы становятся менее широкими (кварты), появляется повторение звука (цифра 10). Нарушается квадратность структуры и равномерное чередование тяжелых и легких тактов¹. Внимание концентрируется на квартово-пятизвучной (пентатонной) гармонии, на ее красоте. Гармония эта господствует в данном построении (в конце 4-го и начале 5-го-тактов дана лишь в другом расположении) и включает в себя также звуки мелодии (*b, f, c*). Тут — наиболее «импрессивный», внутренне сосредоточенный момент во всем разбираемом эпизоде, и это связано с воцарившейся мелодической «тишиной», с перенесением центра тяжести от мелодии к гармонии². Интересно, что гармония обобщает здесь — в основных чертах — также и предшествующее развитие мелодии, как бы обнажая и концентрируя разлитые в нем элементы пентатонности (звуки *b, es, f, c*). Такая форма связи мелодии и гармонии, довольно типичная для современной музыки и восходящая к Скрябину, Дебюсси, отчасти и к Римскому-Корсакову, способствует здесь единству и органичности целого.

И наконец, последние такты (начиная от звука *eis* в мелодии) представляют род репризного завершения: возобнов-

¹ Поскольку дальше она возобновляется (такты с аккордами арфы — несомненно тяжелые), можно условно говорить о двух легких тактах под ряд (такты 2 и 3 после цифры 10) или о «вставном» легком такте (такт 3 после цифры 10), замедляющем развитие. Однако с не меньшим основанием можно утверждать, что тут, в соответствии с характером музыки («бой часов» умолк, «время остановилось»), почти исчезает само различие между тактами по их тяжести.

² Аккорд *as—es—c—f—b* полностью совпадает по звуковому составу с начальным, многократно повторяемым аккордом главной партии в 1-й симфонии Бородина. Но он отличается иным расположением и басовым положением: у Бородина внизу находится звук доминанты — *b*, что проясняет бифункциональность аккорда; у Шостаковича же этот звук отнесен наверх. Его тяготение в основную тональность *es* ощущается слабее и исхода не получает, наметившееся направление гармонического движения не осуществляется. И по этой причине, и в силу большой длительности (3 такта, 18 повторений!) приобретает особенно большое значение его собственная окраска, его тускло мерцающая звучность. ляются широкие восходящие двузвучные интонации в прежнем ритме (стопа 2-го пеоны), снова делается ясным чередование тяжелых и легких тактов. Отсутствие восходящих интонаций в непосредственно предшествующем построении как бы компенсируется здесь их большей концентрацией — нет нисходящих ответов, которые были в начальном предложении. Регистровая удаленность мелодии, уменьшившаяся было в «середине», здесь достигает апогея. Долгий завершающий звук мелодии — *си* третьей октавы — типичная «вершина-горизонт», достигнутая необычным по широте скачком (ундецима) и подчеркнутая специально вступающей здесь флейтой пикколо. В течение длительного звучания этой вершины ее окраска меняется: тоника переходит (как и в начальном мибемоль миноре) в светлую дорийскую субдоминанту (снова элемент репризности)¹. «Соскальзывание» с тоники *h-moll* на трезвучие IV ступени уменьшает завершенность периода. Это нередко встречается в современной музыке, в частности у Шостаковича, а в данном случае способствует эффекту особой «открытости» — устремленности вдаль и ввысь.

В строении всего периода возникают элементы репризной двухчастной формы: восьмитактное экспозиционное построение (как бы «малый период»), пятитактная «середина», сокращенная и видоизмененная реприза (6 тактов). И если раньше мы обращали внимание на черты кристалличности в начальном квадратном построении, то теперь видим четкую, закономерную-кристаллическую структуру также внутри всего однородного и плавно развивающегося целого.

Мы уже упоминали, что для характера темы тут имеет значение не только контраст по отношению к главной партии, но и связь с ней. Действительно, широкие двузвучные интонации мелодии (сперва восходящая, потом нисходящая, обе — ямбические в широком смысле) представляют собой преобразование двух аналогичных по рисунку и метру интонаций, открывающих симфонию. Эти начальные интонации — после неоднократного их возвращения в развитии главной партии — звучат и почти непосредственно перед побочной

¹ Обратим внимание на существенную для стиля Шостаковича деталь: проходящие звуки *фа-бекар*, *до-бекар* и *соль* во 2-м такте цифры [11], придающие звучанию мягкое диссонирование, предохраняют от падения активности восприятия, столь частого в момент завершающего каданса (особенно когда уже звучит тоника), а также от слишком пассивного (романтически прекраснотонического) любования сменой гармонической краски во время длительного звучания одного тона мелодии. Эта деталь, вместе со многими другими, имеет свое значение и для общего характера всего образа, к которому мы вернемся ниже.

<стр. 744>

партией. В итоге родство рисунка начальной и побочной тем, воспринимается не только как формально-техническое единство материала (которое и само по себе имеет эстетическое значение), но и как образно-смысловая связь тем. Напряженные, мучительно «ищущие» и наталкивающиеся на «преграды» размышления как бы находят естественный выход: начало побочной партии не только расширяет общий диапазон звучания и «успокаивает» фактуру (становящуюся гомофонией), но и расширяет (по интервалике и по ритму), а также делает более спокойными, прозрачными, светлыми очень активные и неустойчивые интонации первой темы. Накаленная мысль начала симфонии переводится в более созерцательный план, но единство мысли и черты высокого интеллектуализма сохраняются ¹.

Точно так же повторение звука в активном ритме суммирования () которое господствует в сопровождение побочной партии, уже звучало — в несколько более медленном движении — в 4-м такте симфонии. Там оно было выражением особой значительности, сосредоточенности мысли, быть может, внутреннего «зова». Мотив этот неоднократно возвращается, звучит перед самой побочной партией и как бы непосредственно переходит в ее сопровождение. Это очень тонкий художественный прием: благодаря ясно воспринимаемой связи с тематически значительным мотивом главной партии, фигура сопровождения побочной партии, казалось бы столь элементарная, приобретает гораздо большую выразительность, отчасти становится «контрапунктирующим» элементом (в этом смысле побочная партия «контрапунктически» объединяет начальный и заключительный мотивы первой четырехтактной темы). Выразительные функции мотива: сопровождения весьма многообразны (упомянутые усиление «кристалличности» и подчеркивание гармонии — лишь некоторые из них), причем часть этих функций тесно связана с ролью мотива в главной партии: вместе с другими средствами он сообщает побочной партии оттенок таинственной настороженности, придает созерцанию более собранный характер, предохраняет от элементов размытости, пассивности (в этом же направлении действует и

¹ В следующей за разбираемым периодом середине трехчастной побочной партии снова появляются «речитативы-размышления», правда окрашенные в более лирические тона, чем речитативы главной партии. Эти лирические речитативы можно воспринимать как размышления, навеянные интенсивным созерцанием.

<стр. 745>

несколько более быстрый темп лирической побочной партии по сравнению с главной — обстоятельство достаточно необычное). В сущности, здесь можно говорить не только об интенсивном, но и об активном созерцании, где вместе с мерным ходом времени (аккорды арфы) ощущается биение мысли и сердца.

В итоге лирика разобранных отрывков нова по своему типу. Это лирика высокого

плана, обобщенная, «очищенная», свободная как от элементов повседневного бытового лиризма, так и от приподнято-романтического излияния чувств. Ее поэтическая возвышенность и интеллектуализированность, чистота и прозрачность, тонкость и прохлада сочетаются с необыкновенной масштабно ст ь ю , словно бы сквозь некий «магический кристалл», грани которого таинственно светятся, художник, полный тихого удивления, пристально вглядывается в дали вселенной. Художественное совершенство образа, непосредственно ощущаемое слушателем, обусловлено и значительностью нового содержания, и полнотой его оригинального воплощения, как это мы стремились показать в анализе.

Новизна самого типа музыки делает особенно затруднительными словесные характеристики образа, ибо многие из обычных определений и сравнений перестают подходить¹. Так, несмотря на черты песенности в минорном ладе, здесь едва ли уместно говорить о «грусти» как о чувстве, навеваемом, например, «осенним пейзажем». Подобные характеристики неизбежно звучали бы как слишком обыденные, привычные, «приземляли» бы образ, стирали бы его новизну. И действительно, даже типично минорная песенная интонация нисходящей малой терции к тонике (*си-бемоль—соль* в соль миноре) дана в таком высоком регистре, в условиях такого модуляционного поворота и такой фактуры, что воспринимается в новом, более обобщенном плане, а весь вопросо-ответный диалог начальных интонаций, сохраняя свойственные песенности черты человечности, все же скорее ассоциируется с лермонтовским «и звезда с звездой говорит».

Естественно, что сложны и опосредствованны также и преемственные связи темы — образные, жанрово-стилистические. Так, очень опосредствована ее напевность, которая относится к чисто инструментальному типу: и по интервалике, и по

¹ Вот почему в подобных условиях особенно желательны не только позитивные, но и негативные определения: указывая на типы выразительности, к которым не принадлежит характер разбираемой музыки, ниц предохраняют от ошибочных истолкований и тем самым косвенно способствуют постижению истинной природы образа.

<стр. 746>

регистру мелодия очень далека от мелодики песни, романса, ариозо, и в этом — ее отличие от мелодий многих лирических, побочных партий, более близких вокальным жанрам, в частности от мелодий некоторых побочных партий Шостаковича (например, в 8-й симфонии начало побочной партии противопоставляет, как и в 5-й симфонии, гомофонную фактуру предшествующему полифоническому развитию, но мелодия гораздо ближе к песенным основам).

В I (вводной) главе шла речь о важности анализа жанровых связей музыки не только для определения ее общего образного характера, но нередко и для выяснения ее индивидуальных свойств (особенно в случае редких сочетаний жанровых черт). Однако иногда новаторство в области музыкальных образов и средств приводит в произведениях симфонической и камерной музыки к созданию таких тем, которые уже не имеют непосредственных связей с более простыми жанрами как таковыми. Иначе говоря, хотя некоторые средства, применяемые в подобных темах, могли исторически выработаться в простых бытовых жанрах, эти средства иногда до такой степени изымаются из их первоначальной жанровой сферы и их выразительность трактуется настолько обобщенно, что они уже не вызывают собственно жанровых ассоциаций. Так, мы видели, что в разобранный лирической теме применен ряд средств, типичных для более активной, моторной музыки. В частности, повторяющийся ритм суммирования в умеренном или быстром движении возник в танцевальной и маршевой музыке и весьма для нее типичен. Но как бы ни были важны выразительные функции этого ритма в сопровождении рассмотренной побочной партии (они освещены достаточно подробно), все же говорить об элементе танцевальности или маршевости в общем образно-жанровом облике темы тут едва ли возможно.

Следовательно, элементарные жанровые определения и их сочетания иногда имеют довольно близкий предел применимости и не всегда могут сколько-нибудь полно охарактеризовать существо образа. Особенно следует остерегаться слишком прямолинейных заключений от отдельных типичных средств к жанровым чертам, ибо средства могут приобретать в зависимости от условий их применения разное значение, и только глубокий анализ всего целостного комплекса выясняет их действительный художественно-выразительный смысл в каждом отдельном случае.

В заключение — несколько слов о возвращении начального восьмитакта побочной партии в репризе сонатной формы (цифры 39 — 40):

<стр. 747>

The image shows a musical score for measures 39 and 40. The score is written for three parts: Flute I (Fl. I), Cor I, and Archi (Archi). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system is labeled with the measure number 711. The second system is labeled with the measure number 40. The music features a variety of notes, rests, and dynamic markings, including a forte (f) marking. The Archi part is written in a lower register, while the Flute I and Cor I parts are in a higher register.

Изменения здесь очевидны. Мажор вместо минора: одноименный мажор к тональности главной партии и всего сочинения, «однотерцовый» мажор к тональности побочной партии экспозиции (т. е. по отношению к обеим названным минорным тональностям ярко выраженное просветление). Новая — более пасторальная — тембровая окраска мелодии (флейта и валторна) и новый тип ее изложения — канон в нижнюю

дуодециму, который весьма усиливает вопросо-ответные (диалогические) соотношения. Наконец—отсутствие модуляции и сведение вопросо-ответных мелодических и гармонических оборотов к простейшей однотональной кадан-

<стр. 748>

совой формуле (TSDT) ¹. Дальнейшее течение побочной партии репризы, однако, осложняется, омрачается (на- этом мы останавливаться не будем) ².

Смысл перечисленных изменений в начальном восьмитакте многообразен; они имеют одновременно и выразительное и формообразующее значение. Например, переключки голосов и тембров, как и простая кадансовая формула TSDT, очень типична для завершающих разделов формы и придает здесь музыке просветленно-примиряющего, лирико-пасторального характера «прощальный» оттенок (подобно многим аналогичным случаям). Каноническое изложение делает здесь общее движение двух мелодических голосов ритмически равномерным (оно идет половинными длительностями), а подобная равномерность также способствует успокоению музыки и весьма характерна для завершающих разделов формы у Шостаковича ³.

Однако достаточно полно оценить значение и смысл описанных изменений можно, разумеется, лишь в связи с целым, со всем предшествующим развитием. Так, каноническое изложение не только вносит в выразительность побочной темы те непосредственные изменения, о которых была речь, но и ассоциируется с каноническим проведением в конце разработки и отчасти воспринимается как успокоенное, просветленное и примиренное отражение того — весьма напряженного— канона (двойного: на первой и побочной темах). Существенно также, что материал главной партии в репризе динамизируется, вследствие чего контраст с просветленной (мажорной) побочной партией усиливается. Вместе с тем возрастает и единство, определяемое и тональным фактором (единство *тоники* *ре*), и общими художественными

¹ Мелодико-гармонические обороты (как и мелодические ходы побочной партии экспозиции) вызывают здесь — именно благодаря своей краткости и простоте — некоторые внешние ассоциации с более или менее аналогичными оборотами в музыке прошлого, например с простыми оборотами припева «Хабанеры» из «Кармен» Бизе (на словах «Любовь, любовь»).

² Заметим лишь, что точный (до 9-го такта темы) канон как бы нечаянно вводит в такте 8 чуждый тонической гармонии звук *h* и тем предохраняет в последний момент диалог от слишком «благополучного» завершения. Отсюда именно и начинается более сложный этап развития побочной партии.

³ На последнее обстоятельство указано в работе В. Холоповой о ритмике Шостаковича (см. сборник «Черты стиля Шостаковича». М., СК, 1962, стр. 283). Отметим еще, что каноническое проведение в репризе сочинения темы, изложенной в экспозиции гомофонно, обычно является средством оживления, активизации, интенсификации. В данном же случае использованы другие выразительные возможности канона: благодаря тому, что здесь канон связывается с «прощальной переключкой» и с ритмическим выравниванием, он служит средством завершающего успокоения, и в этом оригинальность его трактовки.

<стр. 749>

условиями: контрастирующие темы репризы воспринимаются здесь лишь как разные стороны «реакции сознания» на образы иного плана, данные в разработке и резко противопоставленные миру образов экспозиции и репризы.

Мы приводим эти соображения лишь для того, чтобы показать, что никакой, даже самый детальный анализ отрывка, выделенного из целого, не может быть достаточно полным, если он ведется вне связи с целым. В частности, выразительность музыки в побочной партии экспозиции и репризы 5-й симфонии Шостаковича ярко оттеняется тем, что эти эпизоды являются лишь небольшими лирико-созерцательными островками внутри произведения трагедийного характера.

Сказанное относится также и к эстетической оценке музыки отдельных частей целого. Например, сравнивая разобранные начальные отрывки, взятые отдельно, можно было бы прийти к выводу, что отрывок из репризы, где дана всего лишь элементарная кадансовая формула диатонического мажора, менее интересен: каноническое изложение едва ли «компенсирует» утерю своеобразного дорийского оттенка, более тонких гармоний и свежо звучащего модуляционного перехода. Однако художественный эффект начала побочной партии в репризе обусловлен в еще большей мере, чем в экспозиции, связью и сравнением с предыдущим (упомянутые просветление, успокоение, примирение). И в общем художественном контексте симфонии этот момент впечатляет отнюдь не менее сильно, чем в экспозиции, и столь же совершенно выполняет свое художественное назначение, хотя «сам по себе» он, быть может, действительно менее оригинален.

Вот почему тот детальный разбор небольших музыкальных построений, которому уделено так много внимания в этом выпуске учебника, хотя и необходим для глубокого усвоения курса анализа, но достаточен только для анализа тем и произведений малой формы. При изучении более крупных форм мы встретимся с качественно новыми закономерностями, которые определяются иными масштабами произведений и соответственно иным характером их восприятия.

З а д а н и я

Могут быть использованы все произведения, упоминаемые в § 7 главы VIII («Период как форма целого произведения»).

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов 3

Глава I (Вводная). Общие основы курса

§ 1. Курс анализа, его задачи, преемственные связи и характер	7
§ 2. Специфика искусства. Художественный образ. Единство в нем общего и индивидуального, объективного и субъективного, рационального и эмоционального. Реализм в искусстве. Черты реалистического музыкального искусства	12
§ 3. Главнейшие специфические черты музыки	17
§ 4. Музыкальные жанры. Жанровые связи	21
§ 5. Выразительные возможности музыкальных средств. Взаимодействие музыкальных средств	28
§ 6. Музыкальная форма в широком и тесном значении. Некоторые черты метода анализа	36
Задания	40

Глава II. Мелодика

§ 1. Роль мелодического начала в музыке. Значение терминов «мелодия», «мелос», «мелодика»	
§ 2. Природа мелодии. Важнейшие стороны мелодии	45
§ 3. Ладовая и ладогармоническая сторона мелодии	49
§ 4. Основные предпосылки выразительности мелодической линии	64
§ 5. Некоторые простейшие типы интонирования	75
§ 6. Мелодическая волна. Волнообразное развитие мелодии. Мелодические вершины и их функции. Кульминация, ее различные типы	79
§ 7. Типы мелодического движения	94
§ 8. Анализы отдельных мелодий	120

Задания	132
Глава III. Метр и ритм	
§ 1. Общее понятие о метре и ритме. Их взаимоотношение	133
§ 2. Предпосылки и основные проявления музыкального метра .	139
§ 3. Стопы высшего порядка	152
§ 4. Внутритактовые стопы	158
§ 5. Ритмические рисунки	181
§ 6. Ритмическое развитие	200
§ 7. Некоторые вопросы ритма вокальной мелодии	215
§ 8. Краткие сведения об историческом развитии метроритма и мелодики	221
Задания	235
Глава IV. О выразительном и формообразующем действии гармонии	
§ 1. Логическая выразительная стороны гармонии	237
§ 2. Некоторые проявления гармонической выразительности	243
§ 3. О роли гармонии в формообразовании и развитии	254
Задания	308
Глава V. О выразительной и формообразующей роли динамики, тембра, фактуры	
§ 1. Предварительные замечания	310
§ 2. Динамика	312
§ 3. Тембр	319
§ 4. Фактура	331
Задания	342
Глава VI. Вопросы расчлененности	
§ 1. Роль расчлененности в музыке. Построения и цезуры	343
§ 2. Важнейшие средства расчленения в малом масштабе (ритмические остановки, паузы, повторности)	347
§ 3. Роль гармонических средств в расчленении	358
§ 4. Расчленяющее значение мелодической линии, интервалов, фактуры и динамики	367
§ 5. Значение контраста для расчленения	377
§ 6. Наложение	381
§ 7. Некоторые вопросы расчленения в вокальной музыке	383
§ 8. Заключение	385
Задания	392
Глава VII. Масштабно-тематические структуры	
§ 1. Общее понятие о масштабнo-тематических структурах	393
§ 2. Периодичность	396
§ 3. Группы периодичностей	402
§ 4. Суммирование. Прогрессирующее суммирование	414
§ 5. Дробление	437
§ 6. Дробление с замыканием	451
§ 7. Некоторые другие структуры	469
§ 8. Некоторые обобщения и дополнения. Историческое формирование и развитие основных масштабнo-тематических структур	475
Задания	491

Глава VIII. Период	
§ 1. Музыкальная тема (тематический материал, тематизм)	493
§ 2. Определение периода. Его границы и масштабы	498
§ 3. Гармоническое строение периода	508
§ 4. Тематическое строение периода	524
§ 5. Части периода	550
§ 6. Неквадратное строение	566
§ 7. Период как форма целого произведения	619
§ 8. Краткий обзор исторического развития периода	630
Задания	639

Глава IX. Целостные анализы	
Общие замечания	641
1. Русская народная песня «Эко, сердце» (сборник Балакирева, № 23)	657
2. Русская народная песня о татарском полоне (сборник Римского-Корсакова, № 8)	674
3. Бетховен. Тема вариаций c-moll	682
4. Шопен. Прелюдия C-dur op. 28	689
5. Шопен. Прелюдия h-moll	703
6. Рахманинов. 2-й фортепианный концерт. Adagio sostenuto. Первая часть	713
7. Захаров. «Ой, туманы мои»	728
8. Шостакович. Побочная партия из Moderato 5-й симфонии (первый период)	736
Задания	749

МАЗЕЛЬ ЛЕО АБРАМОВИЧ, ЦУККЕРМАН ВИКТОР АБРАМОВИЧ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Редактор А. Трейстер
Художник Ю. Давыдов
Худож. редактор З. Тишина
Техн. редактор Р. Колонин
Корректор Э. Фунтикова

Подписано к печати 6/II 1967 г.

А-03722

Формат бумаги 60×90 1/16'

Печ. л. 47,0

Уч.-изд. л. 47,71

Тираж 9510 экз.

Изд. № 2699

Т. п. 66 г. , № 1315

Зак. 1179

Цена 1 р. 87 к.

на бум. № 2

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.