ТРУДЫ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТИТУТА
ПРИ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Л. А. МАЗЕЛЬ

Фантазия f-moll Шопена

МУЗГИЗ 1937

Труды Научно-исследовательского Музыкального института
при Московской государственной консерватории

Л. А. Мазель

Фантазия f-moll Шопена

Опыт анализа

Государственное музыкальное издательство
Москва 1937

Редактор *А. Острецов*
Тех. редактор *Е. Уварова*

Сдано в производство 29/XII-1936 г.
Подписано в печать 4/VIII-1937 г.
Уполномоченный Главлита № Б-25551
Ф. б. 62×94/16. Печ. л. 11 1/2. Гиз 7197
Инд. М112гН. Тир. 1 000 экз.. Зак. 02319

Нотный отдел 1-й Образцовой тип.
Огиза РСФСР треста «Полиграфкнига»
Москва, Валовая улица, дом № 28.

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.
1047
C/1/243
sygn. 1047
akc. bw./1952

Предисловие автора

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Следует*
42	16 сверху	ритмических	ритмически
59	8 сверху	фантазий	фантазии
67	9 сверху	в связи с этим	и в связи с этим
72	20-21 сверху	основными	основанными
72	27 сверху	третьих	третьем
127	1 сверху	рельфной	чистой
139	5 снизу	дана	дан

К кн. Мазеля: „Фантазия f-moll Шопена".

[1] Автором задумано всего пять очерков. Один посвящен проблеме мотива, другой—проблеме мелодической структуры темы гомофонно-гармонического склада, третий—особенностям структуры сонатных экспозиций венских классиков и романтиков, четвертый — особенностям строения циклических произведений, пятый — детальному анализу конкретного произведения. Закончены и обсуждались на заседаниях историко-теоретического раздела Научно-исследовательского института при Московской консерватории первый, второй и пятый (настоящий) очерки.

1041
С1/1/243
sygn. 1047
akc. bx./1953

Предисловие автора

Работа, посвященная анализу конкретного музыкального произведения, была первоначально задумана как завершающая ряд очерков по теории музыкальной формы. Такая последовательность казалась естественной, поскольку понимание методов углубленного анализа едва ли возможно без уяснения ряда предварительных вопросов. Однако проблема конкретного анализа настолько актуальна и потребность в возможно более скором появлении соответствующих работ ощущается настолько сильно, что автор счел целесообразным представить этот опыт анализа в виде самостоятельной работы, не дожидаясь окончания всех «Очерков по теории музыкальной формы».[1] При этом пришлось усложнить изложение анализа различными отступлениями и тем самым несколько расширить работу, включив в нее в сжатом виде ряд положений частью еще не законченных, частью же законченных, но не опубликованных очерков.

Настоящая работа посвящена одновременно *проблеме крупной формы у Шопена и методам анализа музыкального произведения* и рассчитана на довольно разнообразный круг квалифицированных читателей: музыковедов-теоретиков и историков, композиторов, педагогов, исполнителей. В то же время работа является *учебным пособием повышенного типа* по анализу для аспирантов и студентов историко-теоретического и композиторского факультета консерватории. Разнообразие задач (они подробнее перечислены во введении), которые ставит перед собой работа, определяют ее

[1] Автором задумано всего пять очерков. Один посвящен проблеме мотива, другой—проблеме мелодической структуры темы гомофонно-гармонического склада, третий—особенностям структуры сонатных экспозиций венских классиков и романтиков, четвертый — особенностям строения циклических произведений, пятый — детальному анализу конкретного произведения. Закончены и обсуждались на заседаниях историко-теоретического раздела Научно-исследовательского института при Московской консерватории первый, второй и пятый (настоящий) очерки.

не вполне однородный характер и неодинаковый интерес ее отдельных частей для различных категорий читателей.

Работа была написана осенью 1934 г. и обсуждалась на двух заседаниях историко-теоретического раздела Научно-исследовательского института при Московской консерватории в декабре того же года. С рукописью успели ознакомиться многие московские и некоторые иногородние музыковеды.

Автор весьма признателен всем товарищам, высказавшим ему свои соображения по поводу работы. Так как количество лиц (среди музыковедов, педагогов, аспирантов и студентов), замечания, советы и указания которых были так или иначе приняты во внимание при переработке рукописи для печати, весьма велико, здесь нет возможности выразить благодарность каждому в отдельности.

К работе приложена фантазия Шопена с соответствующей нумерацией тактов. Разночтения между различными изданиями относятся главным образом к орфографии и оговорены в тексте анализа. В сомнительных же случаях автор основывался на последнем лондонском издании Ganche, повидимому, наиболее близком к оригиналу. По техническим причинам к работе приложено издание Клиндворта.

Полное знакомство с анализируемым произведением и внимательное в него «вслушивание» являются необходимыми само собой разумеющимися предпосылками усвоения анализа.

Москва, ноябрь 1936 г.

Введение

1. Проблемы анализа музыкального произведения и музыкального стиля являются центральными проблемами нашего музыкознания. Изучение *отдельных элементов* музыкального целого (гармонии, мелодики, полифонии, метрики, тембра и т. п.) представляет с точки зрения музыковеда лишь средство для охвата закономерностей музыкального стиля и музыкального произведения в *целом*. С другой стороны музыкально-историческая наука, если она не базируется на данных конкретного анализа музыкальных произведений, превращается в лучшем случае в историю «музыкального быта», но перестает быть историей собственно *музыки* и тем самым лишается своего основного содержания. Анализ оказывается таким образом главным жизненным нервом музыкознания.[1]

Основные проблемы анализа тесно связаны с его отношением к дисциплинам, изучающим отдельные элементы музыкального целого, и к истории музыки. Совершенно очевидно, что для охвата музыкального целого необходим ана-

[1] Особое положение и особая роль анализа все более и более отчетливо осознается нашим музыкознанием и музыкальной педагогикой. Так, напр., новый учебный план историко-теоретического факультета консерватории построен таким образом, что через все годы обучения проходят три основных группы специальных дисциплин. Одна группа — это так называемые музыкально-технологические дисциплины, в задачи которых входит изучение отдельных элементов музыкального целого и развитие композиторской техники студентов. Другая группа—это музыкально-исторические дисциплины и, наконец, третья группа — это трехгодичный специальный курс анализа, дополняемый на четвертом году обучения курсом музыкально-теоретических систем, представляющим в своей преобладающей части критическое изучение различных систем и методов анализа в их взаимной связи и исторической последовательности. Таким образом анализ уже не рассматривается лишь как одна из многих более или менее равноправных теоретических дисциплин, изучающая общие схемы построения музыкальных произведений, но выделяется в *особую дисциплину*, проходимую, наряду с группой технологических и исторических дисциплин, на протяжении всего срока пребывания студента в вузе.

лиз его отдельных элементов. Здесь, во-первых, следует отметить, что не все стороны музыкального произведения одинаково хорошо изучены. В частности важнейший элемент музыкального целого—мелодика—находится в этом отношении в наихудшем положении. Во-вторых (и это главное), даже самый подробный анализ отдельных элементов недостаточен для охвата целого. Необходимо учитывать то *взаимодействие* элементов, которое объединяет их в художественное целое и в свою очередь определяется общим замыслом произведения, *его содержанием*.[1] Известно, например, что один и тот же мелодический оборот может приобрести различное выразительное значение в зависимости от регистровых, тембровых, динамических, темповых и т. п. условий, а также в зависимости от того общего контекста (характер сопоставления с предыдущим), в котором он дан. В этой необходимости учета взаимодействия частей и элементов (наряду с необходимостью исследования мало изученных сторон музыкального произведения) заключается одна из основных проблем и практических трудностей анализа.

Другая проблема связана с необходимостью учета *исторической эволюции* выразительного значения отдельных формальных приемов и их комплексов. Можно утверждать, что, как бы подробно мы ни проанализировали то или иное музыкальное произведение, мы не сможем научно-обоснованно раскрыть его идейно-эмоциональное содержание, его значение и смысл, если строго ограничимся в анализе рассмотрением одного лишь данного произведения, вне его связи со всей остальной музыкальной культурой. Противоположное утверждение неизбежно привело бы нас к давно отвергнутой точке зрения, согласно которой определенным формальным приемам раз и навсегда приписывается определенное выразительное значение. В действительности же лишь сравнительно немногие элементарные средства выразительности, связанные с естественными акустическими и биологическими *предпосылками* музыкального искусства, сохраняют более или менее постоянное значение на протяжении всего музыкально-исторического процесса. Так, например, увеличение скорости звукового последования, увеличение силы звука, увеличение количества колебаний в секунду (т. е.

[1] Анализ музыкального произведения с необходимостью включает в себя таким образом момент синтетического охвата целого. Сами выражения «*анализ* форм», «музыкальный *анализ*» и т. п. возникли лишь как отличающие *изучение* музыкального произведения от самой композиции, т. е. музыкального творчества, но отнюдь не как противопоставление аналитического *научного метода* синтетическому. Музыковедам приходится в связи с этим иногда употреблять выражения, кажущиеся с первого взгляда парадоксальными (напр., «целостный анализ»). Считаем также необходимым оговорить, что механически понимаемый учет взаимодействия элементов еще не решает проблемы единства, не раскрывает целостности.

высоты звука) — при прочих равных условиях — связаны с нарастанием напряжения, с «подъемом тонуса», тогда как уменьшение скорости, высоты и силы звука обычно связаны с представлением о падении, замирании и т. п. Однако к изучению такого рода предпосылок музыкального искусства[1] не может быть сведен анализ сложных исторически-складывающихся и развивающихся музыкально-стилистических закономерностей.

Упомянутые предпосылки с одной стороны лишь налагают известные ограничения, благодаря которым тот или иной формальный прием не может приобрести в процессе исторического развития *любое* выразительно-смысловое значение, с другой стороны создают благоприятные условия, благодаря которым исторически-сложившееся выразительное значение определенного приема часто сохраняется на протяжении длительного периода. Так, например, мало вероятно, чтобы мягкая прозрачная фигурация, придерживающаяся звуков мажорного трезвучия и данная в высоком регистре фортепиано, могла бы служить у какого-нибудь композитора выражением идеи объективной необходимости, судьбы, довлеющей над человеком. Во всяком случае такое значение не имело бы шансов надолго закрепиться за описанным приемом. В то же время темы, действительно представляющие подобную идею, отличаются некоторыми характерными чертами, тесно связанными с элементарными средствами выразительности и тем самым с биологическими и акустико-психологическими предпосылками музыкального искусства. Обычно эти темы либо основаны на энергичном повторении одного звука (напр. 5-я симфония Бетховена, 4-я симфония Чайковского), либо представляют медленное, ритмически равномерное нисходящее поступенное движение, в низком или среднем регистре и в минорном ладу (напр. соната h-moll Листа, 5-я симфония Чайковского и др.). Если проанализировать эту вторую группу тем с точки зрения элементарных психологических предпосылок, легко констатировать, что *медленность* движения и большая длительность отдельных звуков связаны с чем-то *значительным*, *важным*, ритмическая и мелодическая *равномерность* вызывает в данных условиях представление о *неуклонности*, *предопределенности*, минор и соответствующий регистр дают мрачную, матовую (иногда, при некоторых добавочных условиях — таинственную) окраску и, наконец, *нисходящий* тип движения связан с представлением о *падении*, т. е. о движении,

[1] Само собой разумеется, что связь музыки с этими предпосылками сама является социально-обусловленной. В частности — выразительное значение некоторых элементарных приемов связано с закономерностями речевых интонаций.

не встречающем сопротивления и препятствий и, из всех наблюдаемых в природе движений, в наибольшей степени соответствующем человеческим представлениям о неизбежном. Независимо от степени убедительности данного примера очевидно, что игнорирование элементарных предпосылок музыкального искусства привело бы к ошибочным методологическим позициям *релятивизма*. С другой стороны значение этих предпосылок реализуется лишь в историческом процессе и, как бы ни было велико это значение, оно нисколько не снимает того основного положения, что понимание исторического изменения выразительного смысла различных формальных приемов—изменения более медленного по отношению к одним приемам, более быстрого по отношению к другим—является одним из необходимых условий успешного построения науки анализа музыкального произведения. Важно подчеркнуть, что объяснение содержания произведения исключительно при помощи сведения выразительного значения отдельных приемов к упомянутым элементарным предпосылкам несомненно является *вульгаризацией* анализа.

Анализ конкретного произведения невозможен без учета общих исторически сложившихся закономерностей *данного стиля*, и раскрытие содержания этого произведения невозможно без ясного представления о выразительном значении тех или иных формальных приемов в этом стиле. Исчерпывающий анализ музыкального произведения, претендующий на научную безупречность, должен иметь своей предпосылкой глубокое и всестороннее знакомство с данным стилем, его историческим происхождением и значением, его содержанием и формальными приемами. Однако с другой стороны очевидно, что представление о том или ином стиле и его общих свойствах может возникнуть лишь на основе знакомства с конкретными произведениями этого стиля и что его всестороннее познание требует углубленного анализа этих произведений. Таким образом анализ конкретного произведения и изучение общих свойств и закономерностей стиля представляются двумя задачами, неразрывно связанными друг с другом. Приступая к детальному анализу произведения, мы должны иметь хотя бы самое общее представление о данном стиле. В то же время выводы, сделанные на основе такого анализа, будут носить лишь предварительный характер. Будучи сопоставлены с выводами, полученными на основе анализа других произведений, а также с различными сведениями исторического порядка, они в конце концов дополнят, исправят, уточнят наши представления о роли и значении отдельных музыкальных элементов и отдельных формальных приемов в данном стиле, что в свою очередь позволит вернуться к анализу цельного конкретного произведения—на сей раз с более точными и обоснованными выводами, дающими возможность увидеть в конкретном произведении выражение общих свойств стиля, мышления, а следовательно и мировоззрения композитора.

В связи со сказанным необходимо сделать следующее замечание. С первого взгляда кажется, что чем полнее и детальнее будет выполнен формальный анализ того или иного произведения, тем более богатые и в то же время точные и бесспорные выводы могут быть получены на основе этого анализа. В действительности это положение правильно лишь до известной степени. Оказывается, что в каждом отдельном случае существует *некоторый предел полноты и детальности формального анализа произведения*, переступать который нецелесообразно, так как дальнейшее накопление формальных фактов и углубление в детали уже не дает новых более точных и бесспорных выводов. Этот предел зависит именно от степени нашего знакомства с данным стилем и его отличиями от других стилей. Если мы анализируем произведение очень хорошо изученного стиля (напр. Бетховена), то мы можем определить происхождение, значение и роль почти каждого встречающегося нам формального приема, т. е. можем поставить каждую новую констатацию того или иного формального факта в связь с аналогичными или несколько отличными приемами в других произведениях того же автора или его предшественников и тем самым в конце-концов определить его общее стилевое и выразительное значение. Но если мы имеем дело с произведением очень мало изученного стиля, то констатация многих формальных фактов может оказаться бесполезной, так как нам ничего не известно об их значении в данном стиле; при попытке же сделать из этих констатаций «выводы» мы неизбежно начинаем либо всецело сводить анализ к упомянутым элементарным предпосылкам, либо трактовать значение наблюдаемых приемов с точки зрения их роли в каком-либо другом (лучше нам известном) стиле, т. е. во всяком случае покидаем историческую точку зрения. В частности, если предположить, что знакомство с данным стилем и близкими ему стилями равно нулю, то и целесообразный предел полноты и детальности анализа произведения этого стиля также близок нулю. Другими словами, как бы полно и детально мы ни изучали структуру *одного случайно до нас дошедшего* музыкального произведения *совершенно незнакомой* нам культуры, мы не сможем сделать достаточных выводов о его содержании, так как будем базироваться лишь на наиболее элементарных средствах выразительности. Равносильное утверждение было нами приведено выше.

Из сказанного следует, что в каждом отдельном случае, после достижения при анализе упомянутого предела, всегда

лучше привлечь к рассмотрению материал других произведений и других стилей (и лишь затем в случае надобности снова вернуться к прежнему произведению), *чем продолжать накоплять все новые и новые формальные данные относительно разбираемого сочинения.*[1]

Остановимся теперь на задачах анализа и разъясним, что́ мы понимаем под «раскрытием содержания» музыкального произведения.

Как указывал Маркс в одном из примечаний к Капиталу, единственный научный метод познания идеологического явления (а следовательно и раскрытия содержания явления) заключается в выведении этого явления из «земного ядра» (т. е. «базиса»).

При анализе отдельных музыкальных произведений нет, конечно, необходимости начинать каждый раз с «базиса»: как уже упомянуто, некоторые общие исторические сведения о данном стиле (и о его связи с «базисом») предполагаются при таком анализе заранее известными, и анализ отдельного произведения так или иначе на эти сведения опирается. Но во всяком случае анализ музыкального произведения (независимо от того, дает ли он материал для новых выводов о стиле или ограничивается подтверждением и конкретизацией прежних представлений) должен создавать для историка возможность вывести данное конкретное произведение через стиль из «базиса», не прибегая к другому анализу этого произведения, т. е. пользуясь именно данным анализом.[2]

Таким образом, можно утверждать, что одна из первых задач, стоящих перед теоретиком, это — понять анализируемое произведение как часть некоторого общего социально обусловленного комплекса идеологических явлений и тем самым сделать возможным в конечном счете выведение этого произведения через стиль из «базиса».

Отказываясь от «перевода» содержания музыкального произведения на *специфический* язык других искусств или других видов мышления и, в частности, отказываясь от присочинения программы к непрограммному произведению,[3] мы считаем возможным и необходимым (поскольку мы говорим о

[1] Было бы, однако, ошибочно полагать, что вообще бесполезно накоплять формальные данные, из которых в настоящий момент еще нельзя сделать никаких выводов. Речь идет лишь о том, что при анализе конкретного произведения необходимо отличать эти данные от тех, которые уже теперь могут быть поставлены в связь с общими закономерностями стиля и содержанием произведения.

[2] Подчеркнем, что речь идет все время не о *непосредственном* «выведении» из базиса, представляющем вульгаризацию марксизма.

[3] Само собой разумеется, что и по отношению к программному произведению анализ программы также еще не является раскрытием содержания *музыкального* произведения.

необходимости «включения» произведения в общий социально обусловленный комплекс идеологических явлений) перевод его на язык таких понятий, категорий и образов, которые, благодаря своему общему характеру, не являются специфическим достоянием какого-либо одного вида искусства, а могут найти (и находят) свое выражение в самых различных формах идеологии, в частности в различных искусствах.

Речь может идти о выяснении общего характера музыкальных образов, об анализе их развития и перехода в другие образы и об установлении на этой основе главнейших стилевых принципов (т. е. принципов музыкального мышления) композитора, нашедших свое конкретное выражение в разбираемом произведении.

По отношению ко многим музыкальным произведениям (особенно программным, но далеко не *только* программным) возможно получить краткую формулировку *основной идеи* произведения. Однако даже по отношению к произведениям, в основу которых композитором вполне сознательно кладется последовательное развитие одной определенной идеи (философской, поэтической и т. п.), краткая и общая формулировка этой идеи (напр. «борьба героя за освобождение своего народа, гибель героя и торжество его дела») не может рассматриваться именно по причине своей общности как достаточное раскрытие содержания произведения. Для конкретного понимания содержания важен анализ тех средств музыкальной выразительности, той музыкальной формы, в которой *воплощается* эта идея, превращающаяся из общей идеи, могущей лежать в основе самых различных художественных произведений, в идею именно *данного* конкретного произведения. По отношению же к произведениям, не могущим быть рассматриваемыми с точки зрения последовательного развития одной определенной идеи, недостаточность подобных общих формулировок становится еще более очевидной. В таких произведениях часто налицо сочетание *ряда* типичных для данного автора идей, образов, настроений, которые должны быть раскрыты в их совокупности. В то же время образы такого произведения далеко не всегда дают *единую линию* сюжетного или идейного развития. К этому типу сочинений относятся, например, многие вариационные произведения классиков и романтиков.

Раскрывая содержание произведения, мы, в сущности, должны показать в нем *конкретный творческий облик композитора* и, кроме того, определить индивидуальные особенности данного произведения и его место среди других произведений того же автора. Ясно, что «включение» произведения в некоторый общий комплекс идеологических явлений для этого недостаточно (хотя и необходимо), точно так же, как было бы недостаточным одно лишь выяснение

непосредственного выразительного значения и воздействия отдельных формальных средств и приемов, не поднимающееся до раскрытия основных принципов музыкального мышления и миросозерцания композитора.

Методы анализа в основном вытекают из сказанного. Необходимо исходить прежде всего из обнаружения некоторых исторически сложившихся *типичных* для данного стиля или ряда стилей закономерностей, будь то характерные ритмические, мелодические или гармонические обороты, *принципы развития* музыкальной мысли или же определенные типы *музыкального изложения* (фактура и т. п.). Лишь затем, переходя к рассмотрению особенностей проявления этих типичных закономерностей *в данном конкретном случае*, возможно получить выводы о специфических чертах стиля данного автора и разбираемого произведения. При этом, если известно *происхождение* соответствующих стилевых закономерностей и их общее *значение и смысл* в данном стиле, то констатация в произведении тех или иных типичных приемов уже не будет носить формалистического характера: формальный анализ, дающийся в связи с выразительным значением отдельных приемов и в свете определенных стилевых принципов уже сам по себе в значительной мере раскрывает содержание произведения, хотя и требует обычно дальнейших обобщающих выводов. Во всяком случае такой анализ не может считаться только «средством», которое может быть забыто после получения в качестве некоей «цели» краткой и общей формулировки идеи произведения: мы уже указывали, что само содержание этой идеи, как идеи *музыкального произведения*, научно раскрывается и охватывается полностью лишь в процессе методологически-правильного конкретного анализа.[1] В то же время очевидно, что из *действительно формалистического* анализа, схватывающего лишь внешнюю форму, вообще не могут «логически вытекать» никакие выводы о содержании произведения.

Последнее обстоятельство не означает, что анализ должен отказаться от критического использования отдельных приемов, положений, понятий и терминов различных музыкально-теоретических систем, которые, хотя и представляют концепции формалистические в своей основе, но тем не менее накопили и изучили богатый эмпирический материал и в связи с этим содержат обобщения, значительно поднимающиеся над формалистической методологией этих систем. В настоящей работе используются как отдельные положения, вытекающие из системы Римана-Катуара (метрика, некоторые положения о схемах), так и понятия, связанные с теорией ладового ритма (понятие о ладах, отличных от мажора и минора; переменный лад; понятие интонации, предъикта и икта в широком смысле) и с концепцией Курта (теория гармонических красок, энергетика, понятие «обших форм движения»), а также метротектонический метод (обнаружение строгих архитектонических пропорций, обнаружение метрических соответствий на большом расстоянии).[1] Само собой разумеется, что использование отдельных положений различных систем допустимо постольку, поскольку эти положения отражают (хотя бы в гипертрофированной форме) различные стороны объективной действительности, могут трактоваться как непротиворечащие друг другу и могут быть включены в единую концепцию, методологически противопоставляющую себя *всем* формалистическим системам.

Большую роль в настоящей работе играет так называемый *тематический анализ*, т. е. выяснение соотношений и связей между различными темами произведения. Здесь мы вводим, наряду с обычными методами, некоторый новый аналитический прием, именно прием обнаружения «аналогии в соотношениях», многократно применяемый в работе и освещаемый более подробно во втором параграфе V главы.

Отметим также, что при анализе выразительного значения отдельных музыкальных построений иногда возможно применить в качестве важного вспомогательного приема сравнение этих построений с более или менее аналогичными оборотами *программных* произведений. Этот прием мы демонстрируем в первом параграфе IV главы.

Наконец упомянем, что, несмотря на нецелесообразность присочинения программы к непрограммному сочинению, мы вовсе не исключаем в отдельных случаях использование тех или иных чисто литературных аналогий, живописных сравнений и т. п. Нужно лишь помнить, что они не являются *ни целью ни основным методом* анализа, а представляют лишь одно из возможных вспомогательных средств, могущих в некоторой степени способствовать уяснению содержания произведения. Каждое такое сравнение в известной мере условно и субъективно и обычно ни одно из них не может претендовать на полное соответствие музыкальному образу. Но то *общее*, что содержится в *нескольких* таких одновременно приводимых возможных сравнениях, в большинстве случаев все-таки раскрывает какую-либо существенную сторону музыкального образа. Особый интерес пред-

[1] Даже содержание и смысл *математической теоремы* полностью раскрываются лишь в ее доказательстве. По отношению к содержанию выводов из анализа музыкального произведения аналогичное положение является гораздо более очевидным.

[1] Анализа фантазии Шопена автор теории метротектонизма — Г. Э. Конюс — не оставил.

ставляют, конечно, те случаи, когда возможно установить соответствие между *формальными приемами различных видов искусства* (музыка, литература, живопись) *в родственных по стилю произведениях* и тем самым помочь раскрыть значение и смысл этих приемов в рассматриваемом музыкальном стиле.

2. Переходим теперь к вопросу о причинах, обусловивших выбор для анализа именно данного произведения.

Прежде всего нам было желательно анализировать инструментальное, а не вокальное произведение. В последнем случае наиболее *элементарный* анализ содержания облегчается наличием текста, а с другой стороны встают некоторые специфические проблемы *особой трудности* (соотношение музыки и текста, выяснение которого требует подробного анализа текста). По той же причине мы избегали выбора программного произведения.

С другой стороны мы не считали возможным остановить свой выбор на циклическом произведении (напр. симфонии, квартете, сонате). В этом случае при анализе всех частей работа чрезмерно разрослась бы, а при анализе одной части была бы неполной.

Наконец нам казалось предпочтительным выбрать произведение достаточно часто исполняемое (а не представляющее лишь исторический интерес) и пользующееся всеобщим признанием в качестве одного из наиболее значительных произведений гениального композитора. При этом мы все же стремились избежать выбора такого автора и такого произведения, о котором уже имеется большая и богатая выводами аналитическая литература.

Естественно, что мы остановились на Шопене. Его творчество отличается исключительной силой непосредственного воздействия и пользуется огромной популярностью. В то же время творчество Шопена в общем очень мало изучено.

Основополагающее значение имеет для нас указание Ленина, что в эпоху последних буржуазных революционных движений «революционна была именно... Польша в целом, не только крестьянство, но и масса дворянства».[1] Музыкально-историческое исследование о Шопене должно при объяснении причин необычайно передового характера и огромного положительного значения его творчества исходить из приведенного положения.

Среди массы музыкантов господствует ошибочное представление о Шопене только как о миниатюристе, крупным произведениям которого недостает «внутреннего единства» и «продуманной формы». Подобная точка зрения восходит

[1] «Национальный вопрос в нашей программе». Ленин. Собр. сочинений, т. V, стр. 340.

INSTYTUT FRYDERYKA BIBLIOTEKA NARODOWY Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

еще к *Шуману*, писавшему о полном отсутствии связи между частями h-moll'ной сонаты, и к *Листу*, высказавшему о крупных произведениях Шопена взгляд, что в них больше воли, чем вдохновения.

Современный исследователь Шопена — немецкий теоретик Гуго Лейхтентритт повторяет о сонатах Шопена, что «им недостает, как и всем большим произведениям Шопена, продуманной формы. Отдельные части неубедительно объединены между собой. Это скорее четыре отдельные вещи, чем одно произведение в четырех частях. Соната h-moll ор. 58 среди всех более крупных произведений заслуживает первого места, хотя формальное строение не принадлежит к числу ее сильных сторон».[1]

Если приведенные упреки имеют непосредственно в виду сонаты и в первую очередь соотношение между их отдельными частями, то косвенно они относятся вообще к крупным формам Шопена. Между прочим *Ф. Никс* — автор наиболее полной биографии Шопена—определенно заявляет, что даже *отдельным частям* его сонат недостает внутреннего единства. Очень возможно, что по отношению к фантазии f-moll, написанной в форме близкой к одночастной сонате, этот упрек не делается лишь потому, что само название «фантазия» в понимании многих исследователей (в частности Никса, см. I главу, § I настоящей работы) как бы освобождает от требований «внутреннего единства» и «продуманной формы».

В настоящей работе будет сделана попытка опровергнуть эти неправильные на наш взгляд представления относительно крупных произведений Шопена.

Поскольку мы, как уже упомянуто, сочли нецелесообразным анализировать циклическое произведение или его часть, мы остановили свой выбор на фантазии f-moll, этом, пожалуй, наиболее значительном после сонат произведении зрелого периода творчества Шопена. Фантазия (ор. 49), появившаяся в конце 1841 или начале 1842 г., имеет некоторые черты, родственные балладам Шопена, однако превосходит каждую из них богатством и разнообразием тематических образов. Она не связана каким-нибудь определенным характером движения (что имеет место, например, в полонезах) и, будучи цельным произведением, содержит как повествовательные, так и лирические и драматические эпизоды, как возвышенную тему хорального типа, так и различные виды марша. Отличаясь в то же время большим своеобразием структуры, она позволяет поставить вопрос о новых формах-схемах[2] Шопена (и вообще романтиков) и о новых по срав-

[1] Г. Лейхтентритт. Фредерик Шопен. Москва, 1930 г., стр. 73.

[2] Принято различать «форму» и «схему» произведения, причем под последней понимается лишь комплекс более *внешних* признаков, главным

нению с классиками принципах развития. В целом фантазия f-moll представляется нам произведением, имеющим по отношению к крупным формам Шопена в известном смысле обобщающее значение: анализ покажет, что фантазия объединяет в себе основные черты, характерные для сонат, баллад, скерцо и полонезов Шопена.

Мы не располагаем какими бы то ни было высказываниями самого Шопена об этом произведении. В его письмах оно упоминается лишь в связи с переговорами с издателями. Как и относительно большинства других произведений Шопена мы ничего не знаем о каких-либо непосредственных впечатлениях, под которыми могла возникнуть эта фантазия.

В музыкально-теоретической литературе единственный анализ фантазии Шопена дан в специальной двухтомной работе Лейхтентритта, посвященной анализу всех ф-п. произведений Шопена.[1] В предисловии Лейхтентритт указывает, что эти анализы не относятся к «поэтизирующе-эстетическому типу», но исходят из «духа ремесла», стремятся показать технику шопеновских композиций и обращаются не к любителям, а к музыкантам-профессионалам. Оставаясь в рамках чисто формального разбора произведений (главным образом схемы и метрики), эти анализы представляют между прочим ту ценность, что по отношению к более крупным произведениям Шопена показывают (в противоречии со взглядами, высказанными в биографии Шопена того же автора, см. выше) наличие связи между отдельными темами и частями произведения.

Анализу фантазии f-moll в работе Лейхтентритта уделены $7^1/_2$ страниц небольшого формата, причем около трех страниц занято нотными примерами. В основном этот анализ

образом видимое взаимное расположение частей произведения. В то же время, если термин «форма» употребляется в контексте, не предполагающем исчерпывающего определения структуры конкретного произведения, но лишь указывающем на тот *тип* форм, к которому относится данное произведение, смысл этого термина близко подходит к понятию схемы. Выражения «сонатная схема» и «сонатная форма», «трехчастная схема» и «трехчастная форма» отличаются лишь некоторым оттенком. Напр. «сонатная схема» означает определенное расположение тематического материала произведения вместе с определенным тональным планом, «сонатная форма» — как бы предполагает, кроме того, еще ту внутреннюю художественную закономерность, которая связана с этим расположением. Иногда можно утверждать, что то или иное произведение «легко укладывается в сонатную схему, но по существу сонатной формой не является». Часто говорят о *схеме* той или иной *формы*, понимая под схемой лишь систему *буквенных обозначений*, напр. ABA. Употребляются также выражения «формальная схема» и «форма-схема». В настоящей работе мы пользуемся (там, где не может возникнуть недоразумений) перечисленными терминами как более или менее равноправными.

[1] Hugo Leichtentritt. Analyse der Chopinscher Klavierwerke. Bd I u. II, 1921. Max Hesse, Berlin. Анализу фантазии посвящены страницы 267—274 II тома.

посвящен расчленению произведения на части, перечислению тем с очень краткими описательными характеристиками (напр., «такты 68—76 — мелодия, поющая, как кларнет соло, средний регистр, триольная фигурация в сопровождении») и «расшифровке» некоторых гармонических последовательностей, причем не со всеми замечаниями Лейхтентритта можно безоговорочно согласиться. Наиболее ценным в этом анализе является, однако, опять-таки указание на родство между различными темами произведения, подтвержденное нотными примерами. И если подобные указания, сводящиеся в основном к констатации нисходящего движения ряда тем произведения, носят здесь обычно слишком общий характер, то они все же достаточны, чтобы дать толчок к значительно более детальному исследованию в этом направлении, которое и будет предпринято в ходе нашего анализа. Соответствующие ссылки на Лейхтентритта будут по мере надобности производиться в дальнейшем изложении.

Нельзя также не отметить, что несмотря на то, что некоторые замечания Лейхтентритта относительно фантазии представляют несомненный интерес, он все же, повидимому, недооценивает значения этого произведения. Анализу других произведений (часто менее сложных) он уделяет больше места. Так As-dur'ной балладе посвящены 12 страниц, g-moll'ной и f-moll'ной по 10 страниц, столько же и b-moll'ному скерцо. B-moll'ной сонате посвящены 34 страницы (первой части—10 стр.), а первой части h-moll'ной сонаты—12 страниц. Это обстоятельство также явилось одной из причин, побудивших нас выбрать для анализа именно фантазию. Между прочим Ф. Никс, дающий восторженную характеристику фантазии, с сожалением констатирует, что в своих прежних работах он недооценивал этого произведения.

В заключение сформулируем более полно цели настоящей работы. Перед нами стоят *две основных группы задач*. Первая из них связана с самим объектом исследования. Сюда относится общий вопрос об эволюции крупных инструментальных форм романтиков, вопрос об особенностях стиля Шопена и о его месте среди других композиторов-романтиков и, наконец, вопрос о структуре, содержании и значении разбираемого произведения. Попутно мы затрагиваем некоторые *композиционно-технические* проблемы, представляющие интерес не только в связи с изучением стиля романтиков, но имеющие более общее значение (см. главу IV, § 3). Вторая группа задач—это демонстрация *методов анализа музыкального произведения*.

Обе группы, конечно, связаны между собой, так как, с одной стороны, невозможно написать большую аналитическую работу, не раскрывая тем самым определенного метода анализа, а с другой стороны нельзя полностью рас-

крыть аналитический метод, не демонстрируя результатов его применения к тому или иному конкретному объекту. Но в то же время эти две группы задач далеко не совпадают. Возможно написать аналитическую работу, *не подчеркивая* вопросов методологии, методики и техники анализа и не вводя читателя в самоё аналитическую «лабораторию». Точно так же возможно продемонстрировать методы анализа на конкретном объекте, не ставя своей задачей получение каких-либо *новых* выводов о произведении, композиторе или художественном направлении. Отдельные задачи внутри каждой из двух названных групп также не вполне совпадают между собой, а иногда даже находятся в некотором противоречии. Так, демонстрируя методы анализа конкретного произведения, необходимо, в частности, научить анализирующего выделять наиболее существенные стороны и свойства произведения, и проходить мимо некоторых менее важных моментов. Но в то же время задача изучения отдельных *аналитических приемов*, могущих приобрести большое значение в *других конкретных условиях*, иногда побуждает несколько выйти в применении этих приемов за пределы того, что собственно необходимо для анализа данного произведения.

С целью облегчения ознакомления с работой, мы выделили в мелкий шрифт некоторые из отступлений от основной линии анализа, содержащие углубление в детали, замечания методического характера и отдельные побочные обобщения.

Построение работы таково: первая глава посвящена общему анализу схемы и модуляционного плана фантазии; вторая, третья и четвертая — детальному анализу фантазии подряд (с небольшими необходимыми отклонениями), содержащему характеристику структуры и выразительного значения отдельных тем и частей произведения. Пятая глава содержит некоторые выводы о структуре и содержании фантазии, а также ряд дополнительных соображений о принципах тематического развития и отдельных элементах музыкального языка Шопена, ряд сравнений с другими произведениями Шопена (в частности сонатами) и произведениями других авторов и т. п.

Глава I

Формальная схема, ладотональность и модуляционный план фантазии

1. Схема фантазии

Prof. Stephan Krehl в своей Musikalische Formenlehre пишет: «Под фантазией как музыкальной формой разумеется сопоставление нескольких музыкальных мыслей, без того чтобы одна была логическим следствием другой. Случайность, с которой темы здесь примыкают друг к другу, является одним из главнейших признаков. В общем фантазия производит впечатление импровизации».[1]

Если приведенное определение не имеет в виду специально фантазию Шопена, то Ф. Никс пишет о рассматриваемом произведении, что оно «не связано схемой определенной формы», что «композитор развивает . . . . . свои мысли с мастерской свободой» и что мы имеем здесь «неописуемые фантастические капризы». «Ничего более подходящего, чем название фантазия, в этом все дело».[2]

Наконец, Гуго Лейхтентритт в упомянутой во введении специальной работе пишет о фантазии, что «для построения этой вещи трудно найти простую формулу». Это замечание, казалось бы, обязывает к очень подробному анализу схемы, чего Лейхтентритт, однако, не делает, ограничиваясь чересчур общим указанием, что «она применяет сонатные черты со свободой, которая подобает фантазии».

Мы видим таким образом в одном случае принципиальный отказ от определения формы фантазии вообще (Krehl), в другом случае—констатацию отсутствия определенной фор-

[1] Prof. Stephan Krehl, Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). I Sammlung, Göschen, II Auflage, Berlin und Leipzig, 1920, s. 137.

[2] F. Niecks. Frederick Chopin as a man and musician, vol. II, second edition. London and New-Jork, 1890, p. 230.

мальной схемы в фантазии Шопена (Никс)[1] и, наконец, в последнем случае слишком общее и, как выяснится ниже, недостаточное определение этой схемы (Лейхтентритт).

Как известно, традиционная теория описала ряд наиболее употребительных схем классического стиля. Но она, как правило, совершенно игнорировала те существенные изменения, которые были внесены в эти схемы позднейшими авторами (начиная с самого Бетховена) и *безоговорочно* втискивала ценой ряда натяжек новые произведения в прежние схемы. Когда же эти изменения переходили известный предел и теоретики традиционной школы совершенно неожиданно для самих себя оказывались перед фактом полной невозможности *безоговорочного* подведения того или иного произведения под соответствующую классическую схему, они объявляли это произведение «свободной формой» и по существу отказывались от анализа его структуры. Насильственное втискивание в определенные схемы одних произведений и констатация «отсутствия всякой формы» в других— две стороны одного и того же явления.

Мы видим в формальных схемах, прежде всего, определенные *принципы формообразования*. Когда мы рассматриваем произведение, в котором по особому сочетаются элементы различных схем, или возникает новая схема, мы прежде всего указываем, с какими именно элементами прежних схем имеем дело, как эти элементы видоизменены, что нового при этом возникает, и пытаемся объяснить все эти явления, исходя из принципов формообразования данного стиля. В частности, при анализе новых схем романтиков или «свободных» произведений, видоизменяющих или по-новому трактуюших прежние классические схемы, необходимо тщательно исследовать как элементы преемственности (которые всегда налицо), так и элементы нового.

Приступая к рассмотрению общей схемы фантазии, необходимо прежде всего отметить наличие маршеобразного вступления, занимающего 42 такта. За ним следует своеобразная двадцатипятитактная связующая часть, приводящая *к группе тем*, которую естественно назвать экспозицией. Эта экспозиция, занимающая 75 тактов (такты 68—142), характеризуется устремленностью ладогармонического развития к *доминантовой сфере* (от *f* и *As* к *c* и *Es*), которая затем длительно закрепляется. Внутри экспозиции после девятитактной f-moll'ной и восьмитактной As-dur'ной темы следует неустойчивое, секвенцеобразное *модулирующее* восьмитактное построение фигурационного характера, приводящее к тональности c-moll, в которой начинается новая группа тем, переходящая после первого четырехтакта в Es-dur. Назовем пока условно и суммарно f-moll и As-dur'ные темы— *главной группой*, модулирующий восьмитакт — связующей частью, а все что за ним в экспозиции следует,—побочной и заключительной группой в широком смысле слова, пока без дальнейшей дифференциации и необходимых уточнений. Впоследствии весь материал экспозиции полностью повторяется (такты 235 — 309), причем он транспонируется на квинту вниз или кварту вверх. Эту часть естественно назвать репризой. За ней следует лишь сравнительно небольшая кода. Между экспозицией и репризой находится большой раздел (такты 143—234), использующий прежний материал, но содержащий, кроме того, новый самостоятельный эпизод в H-dur (Lento). Весь этот раздел Лейхтентритт называет «разработочной частью».

Наличием группы тем, впоследствии повторяющейся в качестве репризы, как-будто исчерпываются «сонатные черты», о которых упоминает Лейхтентритт. При этом экспозицию он рассматривает то как ряд тем (он усматривает 4 темы), то как ряд «звуковых картин» (их он насчитывает 7), даже не пытаясь указать в экспозиции главную, связующую, побочную и заключительную партию (они, конечно, не совпадают с 4 темами, им указанными).[1] В общем, однако, наличие здесь сонатообразной экспозиции и репризы довольно очевидно.

Поставим теперь вопрос о том, в каких схемах *классического стиля* может встречаться развитая сонатная экспозиция и реприза. Как известно, кроме сонаты, такой схемой может являться также *рондо-соната*. В такой схеме написаны многие финалы Бетховенских сонат, например финал Патетической сонаты. Традиционные учебники называют такую схему либо «4-й формой рондо» (Бусслер), либо промежуточной между 4-й и 5-й формой рондо (Аренский). Она, т. е. классическая схема рондо сонаты, может быть представлена следующим образом (см. схему I на стр. 22).

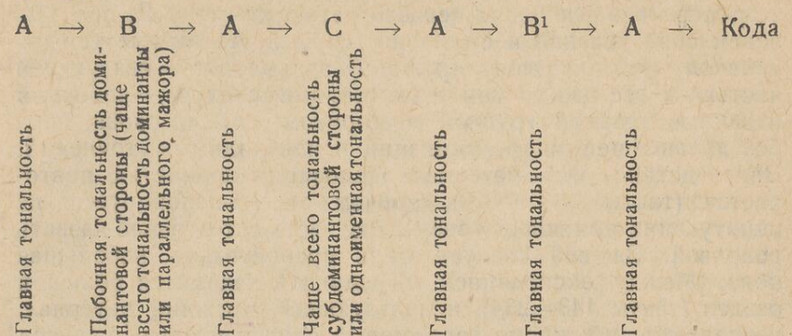
Прописные буквы в этой схеме указывают расположение тематического материала. Стрелки указывают на возможные (но не всюду обязательные) связующие части.

(А)—представляет собой главную партию, которая пишется либо в двухчастной схеме, либо в форме периода. (В)—представляет «первый эпизод» и, одновременно, выполняет функции побочной партии экспозиции, за которой (побочной

[1] Очевидно Никс смешивает импровизационный *характер*, как определенный *тип изложения*, часто встречающийся у романтиков, с импровизационностью самой *структуры* произведения.

[1] «Звуковые картины» по Лейхтентритту: 1/такты 68—76, 2/такты 77—84, 3/такты 85—92, 4/такты 93—100, 5/такты 101—108, 6/такты 109—126, 7/такты 127—142. Четыре темы по Лейхтентритту: 1/такты 68—76, 2/такты 77—84, 3/такты 93—126, 4/такты 127—142.

Схема I



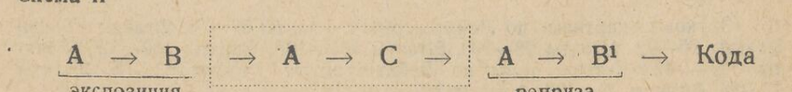
партией) непосредственно следует заключительная партия, включаемая (в качестве «дополнения» к побочной) в тот же эпизод (В).

Только когда после окончания экспозиции вместо ожидаемой разработки следует (после связующей части или без таковой) *второе проведение главной партии*, мы окончательно убеждаемся в том, что имеем дело не с сонатой, а с рондо-сонатой. Здесь мы имеем *решающий* признак.

Вслед за вторым проведением главной партии (А) идет второй, «центральный» эпизод (С). Он излагается, обычно, в простой двух-трехчастной форме, носит более самостоятельный характер и выполняет те же функции «внешнего» контрастирования, что и трио сложной трехчастной формы. Его обычная тональная сфера (как и у трио)—субдоминанта и тональность одноименная по отношению к главной. За эпизодом (С) следует третье проведение главной партии и, наконец, третий эпизод, повторяющий первый эпизод (побочную и заключительную партию), но в главной тональности. Таким образом, после эпизода (С) дается типичная реприза сонатной схемы.

После этой репризы иногда следует четвертое (последнее) проведение главной партии (А) и, наконец, кода. Часто, однако, ввиду возникающего в репризе тонального однообразия, последнее проведение А опускается, дается в неполном виде или же в такой форме, что оно уже само приобретает значение коды или входит в нее (например финал сонаты As-dur Бетховена, ор. 26). Тогда схема принимает вид:

Схема II



Кода часто содержит реминисценцию центрального эпизода (С), точно так же, как кода сложной трехчастной формы часто возвращается к материалу трио. Сонатная схема отличалась бы от только что приведенной схемы рондо-сонаты тем, что вместо части, обведенной в нашей схеме II пунктиром, в ней была бы разработка.[1]

Возникает вопрос, не может ли иметь место промежуточный случай, т. е. не можем ли мы при известных условиях принять в классическом произведении обведенную в только что приведенной схеме пунктиром часть рондо-сонатной схемы за разработку. Действительно, три связующих звена, могущих входить в эту часть, очень часто построены в рондо-сонате на материале главной или побочной партии и носят (особенно у Бетховена) разработочный характер. Далее, наличие внутри разработки нового самостоятельного эпизода С, материалом которого может воспользоваться впоследствии и кода, также не исключается у классиков (вспомним, например, первую часть Героической симфонии). Наконец, что касается проведения А, то использование в разработке *главной темы* также не противоречит принципам классиков. И тем не менее в *произведении классического стиля* все же никак нельзя «спутать» приведенную схему рондо-сонаты с сонатой, даже если отвлечься от *различного характера самих тем* в обоих случаях. Связующие части действительно могут как в рондо, так и в сонате носить «разработочный» характер. Но уже самостоятельный эпизод «С», если он появится в классической *разработке*, навряд ли будет оформлен в виде двух-трехчастной схемы. Что же касается проведения А, то, во-первых, в классической разработке главная партия почти *никогда не проводится целиком без существенных изменений* (дробление, разработка отдельных мотивов и т. п.), а во-вторых, в классической разработке *избегается главная тональность*. Во всяком случае в классической разработке совершенно исключено *полное проведение главной партии в главной тональности*, а именно это и имеет место при втором проведении главной партии классического рондо или рондо-сонаты.

Это обстоятельство является решающим и резко отграничивает классическую сонату от рондо-сонаты даже в тех казалось бы «промежуточных» случаях, когда центральный эпизод *рондо-сонаты* заменен разработкой сонатного типа или наоборот, когда разработка *сонаты* (или ее бóльшая часть) заменена новым материалом.[2]

---

[1] Мы описываем эту схему, следуя учебнику Г. Катуара (Г. Катуар, Музыкальная форма, ч. II, Музгиз, Москва, 1936 г.).

[2] Последний случай традиционная теория называет «рондо 5-й формы», хотя здесь уже отсутствует *основной признак рондо*—повторение главной темы после каждого эпизода. Считая, что именно этот признак является решающим, мы, вслед за Катуаром, говорим в первом случае о рондо-со-

Теперь выясним, какие основные изменения претерпевают у романтиков *схема рондо и сонатная разработка*. Достаточно беглого взгляда на «рондообразные» произведения романтиков (Шумана, Шопена, Листа), чтобы убедиться, что одной из основных часто встречающихся особенностей является изложение в главной тональности *лишь крайних* проведений темы (и то не всегда), тогда как средние проведения даются, обычно, в *других тональностях* и часто излагаются более свободно. В то же время в разработках романтиков, с одной стороны, получает большее, по сравнению с классиками, значение новый эпизодический материал, а с другой стороны, нередко дается простая транспозиция сравнительно значительных по размерам отрезков экспозиции (в частности и в особенности главной партии), которые излагаются в ином темброво-гармоническом освещении, но структурно не изменяются (не подвергаются дроблению и т. п.). Таким образом, совершенно очевидно, что в *произведениях романтиков* приведенная выше классическая схема может, вообще говоря, рассматриваться и как *рондо-соната*, и как *соната*, сохраняя в обоих случаях черты, характерные для стиля романтиков, именно:

Схема III

1. Рондо-соната

A	→	B	→	A	→	C	→	A	→	B¹	+	Кода
1-е проведение главной темы (главная тональность)	Связующая часть	Первый эпизод с дополнением (тональность доминанты или параллельного мажора)	Связующая часть	2-е проведение главной темы (новая тональность)	Связующая часть	Второй (центральный) эпизод	Связующая часть	3-е проведение главной темы	Связующая часть	Третий эпизод с дополнением (первый эпизод в главной тональности)		Кода, в пределах которой возможна реминисценция центрального эпизода

нате с более сильным, чем обычно, «уклоном» к сонате, а в последнем — *о сонате с заменой разработки эпизодом* (как известно, разработка не есть *необходимая* составная часть сонаты, т. к. существует форма сонаты без разработки) или *о сонате с уклоном к рондо-сонате (но не о рондо-сонате)*. Подробнее см. последние две главы «Музыкальной формы» Г. Катуара (II часть).

2. Соната

A → B	→ A → C →	A → B¹	+ Кода
экспозиция	разработка	реприза	
Главная партия			
Связующая часть			
Побочная и заключительная партии			
	Вступительное построение внутри разработки (тонально неустойчивое)		
	Проведение главной партии в новой тональности (характерно для разработок романтиков)		
	Модулирующий ход внутри разработки		
	Самостоятельный эпизод внутри разработки (часто встречается у романтиков)		
	Возвратный ход к репризе и органный пункт перед ней		
		Главная партия	
		Связующая часть	
		Побочная и заключительная партии	
			Кода, в пределах которой возможна реминисценция эпизодического материала разработки

Мы видим здесь, как две строго различных схемы классического стиля могут слиться, благодаря некоторым формальным особенностям их трактовки у романтиков[1] в одну новую схему. Такое взаимопроникновение и слияние рондо-сонаты и сонаты (к этому присоединяется иногда еще и вариационный принцип, а также проникновение в одночастную форму элементов циклического произведения) мы можем наблюдать в ряде крупных произведений Шопена, в частности балладах. Сейчас мы покажем, что *общая схема фантазии, начиная от ее экспозиции, является наиболее полным выражением этого слияния.*

Наличие экспозиции и репризы мы уже констатировали. Это одинаково характерно как для сонаты, так и для рондо-сонаты. После окончания экспозиции идет тонально-неустойчивый отрезок, построенный на фигурационном материале, заимствованном из переходной части, которая непосредственно предшествовала экспозиции (такты 143—154). Если рассматриваем схему как сонатную, это — типичное «вступительное построение» внутри разработки. Если трактуем схему

[1] Эти особенности легко выводимы, конечно, из более общих свойств стиля романтиков, главным образом из их стремления к колористическому развитию.

как рондо-сонату, это—связующая часть между «эпизодом B» (т. е. второй частью экспозиции: побочная плюс заключительная группы) и вторым проведением главной партии. Далее следует проведение главной партии экспозиции (такты 155—171). Первая (девятитактная) тема (изложенная в экспозиции в f-moll) начинается в c-moll, но через два такта переходит в es-moll и развивается далее в полном соответствии с экспозицией. Второй (восьмитактный) отрезок главной партии (данный в экспозиции в As-dur) изложен соответственно в Ges-dur без других существенных изменений. Опять-таки, если трактовать схему как сонату, мы имеем типичное для романтиков проведение главной партии в разработке: она дана целиком, но изложена в других тональностях, и ее внутренняя гармоническая структура также несколько изменена (переход из c-moll в es-moll, тогда как в экспозиции соответствующий девятитактный отрезок начинается и завершается в одной и той же тональности f-moll). Между прочим, тональность es-moll, в которой изложена основная часть девятитактной темы, была бы очень характерна и для классической разработки, поскольку экспозиция закончилась в Es-dur.[1] Но в то же время именно то обстоятельство, что главная партия дана здесь *целиком* и ее мелодическая и метрическая структура (количество тактов и т. д.) не меняется (меняются лишь тональности), делает не менее естественной трактовку ее как второго проведения главной партии в *рондо-сонате* романтического типа. При этом характерным окажется начало темы в c-moll. Действительно, в репризе эта тема начнется в b-moll (такт 235), а в экспозиции началась в f-moll. Таким образом три проведения главной партии рондо-сонаты *начинаются* соответственно в главной, доминантовой и субдоминантовой тональностях.

После рассмотренного проведения главной партии следует (в измененном виде) восьмитактное модулирующее построение, исполнявшее в экспозиции функции связующей части. За ним идет (такты 180 — 198) отрезок, построенный на материале переходной части от вступления к экспозиции. Вся эта часть (такты 172—198), следующая за проведением главной партии, с одинаковым основанием может рассматриваться как часть, находящаяся внутри разработки, и как связующая часть между вторым проведением главной партии и вторым («центральным») эпизодом рондо-сонаты. Следующий за ней «центральный» самостоятельный эпизод (такты

[1] В случае когда классическая экспозиция заканчивается в мажоре, разработка часто начинается с проведения элементов главной партии в одноименном миноре по отношению к той тональности, в которой закончилась экспозиция. См., напр., Моцарт, Квартет № 5 A-dur, Allegro.

199—222) можно, таким образом, трактовать как второй эпизод рондо-сонаты, но так же как новый эпизодический материал внутри разработки, что в разработках романтиков встречается нередко. Реминисценция этого эпизода будет дана в коде (такты 320—321). Это вполне согласуется как с той, так и с другой трактовкой.

За эпизодом дается заключительная часть разработки (такты 223 — 234), сходная по материалу и структуре со вступительной частью разработки (такты 143—154) и выполняющая функции предрепризного органного пункта (эта часть действительно построена на органном пункте, хотя и не доминантовом по отношению к тональности начала репризы). Не менее естественна, однако, трактовка этого отрезка как связующей части между центральным эпизодом и репризой рондо-сонаты.

Мы показали, таким образом, что эволюция схемы рондо-сонаты и эволюция сонатной разработки у романтиков могут привести (и в рассматриваемом случае приводят) к слиянию схем сонаты и рондо-сонаты. Отсюда как-будто легко сделать вывод, что полученную новую схему можно по желанию рассматривать как любую из двух названных классических схем.[1] Однако при этом «слиянии» здесь возникают такие новые свойства, что полученную схему по существу нельзя рассматривать *ни как классическую сонату, ни как классическую рондо-сонату*. Действительно, как бы ни контрастировал *классический* «центральный эпизод» (или трио сложной трехчастной схемы) с предшествующей и последующей частью, он в подавляющем большинстве случаев сохраняет прежний *темп* и прежний *метр*, как необходимые элементы единства. Здесь же мы имеем резкое изменение и того и другого (Lento, $^3/_4$), вследствие чего этот самостоятельный эпизод по существу как бы приобретает функции *медленной части циклической формы*. Далее мы сталкиваемся здесь с *новой ролью связующих частей*. У Бетховена, в большинстве случаев, связующие части сонат и рондо-сонат развивают, разрабатывают те или иные элементы основных тем. Романтики же стали нередко строить связующие части из совершенно нового материала. В частности в данном случае все связующие части рондо-сонаты (в том числе и связующая часть внутри экспозиции) построены на триольной фигурации, вытекающей из связующей части между вступлением и экспозицией. Этот совершенно особый материал (не встречающийся в других темах) очень значителен (см. хотя бы его первое появление

[1] Внешне схема фантазии все же несколько ближе к классической рондо-сонате, чем к сонате. Однако, сонатный принцип развития проводится, как будет показано ниже, в фантазии весьма последовательно.

в 43-м такте) и играет большую и самостоятельную роль во всем произведении. Наконец, третьим существенным отличием данной схемы в целом от классической сонаты или рондо-сонаты является особый характер и особая роль вступления. Существуют две основных формы тематической связи классического вступления с дальнейшим развитием произведения.[1] В одном случае вступление представляет в основном *самостоятельную тему*, которая в дальнейшем, как таковая, развивается или сопоставляется с другими темами произведения (напр., Патетическая соната Бетховена). В другом случае основная функция вступления сводится к тому, что в его движении зарождается и из него постепенно выкристаллизовывается основная тема произведения (напр. 9-я симфония Бетховена). В произведениях позднейших авторов (в частности романтиков) также встречаются оба эти типа и их сочетание. В разбираемом произведении мы имеем, однако, вступление нового типа. Оно представляет собой *большую самостоятельную и более или менее законченную часть, материал которой в дальнейшем нигде не повторяется.* В то же время, как покажет анализ, между этим вступлением и всем дальнейшим развитием существует очень глубокая связь. Элементы этого вступления в совершенно новом преобразованном виде в значительной мере определяют собой основные темы экспозиции. Нам кажется поэтому, что по форме связи с последующим развитием это вступление было бы естественно назвать «Прологом» по аналогии с теми более или менее самостоятельными прологами литературных и драматических произведений, действующие лица которых неожиданно появляются в дальнейшем развитии («через много лет»), будучи при этом совершенно неузнаваемыми «с первого взгляда». Это обозначение «Пролог» мы и считаем целесообразным сохранить в последующем изложении.

Закончив на этом общий обзор схемы построения фантазии в целом, мы можем пока констатировать, что, *представляя собой своеобразное слияние схем сонаты и рондо-сонаты* (оказавшееся возможным лишь после соответствующего изменения трактовки этих схем по сравнению с классическим стилем), *она, кроме того, содержит ряд особенностей* (*особый* «центральный эпизод», *особое* вступление-пролог, *особая* связующая часть между прологом и экспозицией, определяющая материал всех связующих частей), *позволяющих говорить об элементах циклической формы и дающих известное предвосхищение сжатия циклического произведения в одночастное у позднейших авторов.* К особенностям построения отдельных элементов схемы (в частности экспозиции) мы будем возвращаться в ходе дальнейшего анализа.

[1] Нередко такая тематическая связь отсутствует вовсе, и вступление носит более или менее внешний характер (напр. многие симфонии Гайдна).

Можно проследить, как три основных формальных принципа (рондо, соната, вариации), которые еще в эпоху раннего классицизма существовали в более или менее чистом виде, постепенно сливаются. У зрелого Бетховена сонатный принцип в общем подчиняет себе рондо, но грань между рондо-сонатой и сонатой все же *не стирается.* У романтиков эти принципы часто совершенно сливаются, причем принципы рондо и вариации обычно подчиняют себе сонатный. Пример слияния вариационного принципа со свободной сонатной формой представляют, как известно, «Прелюды» Листа. Дальнейший анализ покажет некоторую роль принципа свободной вариации и в разбираемом произведении. Таким образом на примере фантазии Шопена легко проследить основные особенности новых формальных схем романтиков. Эти особенности связаны, конечно, с характерными чертами содержания романтических произведений. В частности взаимопроникновение различных схем в конечном счете связывается с особым сочетанием эпических, лирических и драматических элементов. Подробнее эти вопросы освещаются в дальнейшем изложении.

2. Ладотональность и модуляционный план фантазии

В тесной связи с общей схемой стоит вопрос о ладотональности и модуляционном плане фантазии. Фантазия начинается в f-moll, кончается в As-dur. С аналогичной особенностью можно встретиться в целом ряде произведений Шопена, например в вальсе ор. 69 № 1 (начало f, конец As), в вальсе ор. 70 № 2 (начало f, конец As), а из более крупных произведений в скерцо b-moll (конец Des-dur) и балладе F-dur (конец a-moll). В балладе чередуются два резко контрастирующих образа (Andantino и Presto con fuoco), первый из которых дан в F-dur, второй в a-moll. Чередование происходит по схеме ABAB, причем второе «B» заканчивается в a-moll, после чего следует кода (Agitato) в той же тональности. В скерцо b-moll мы имеем экспозицию и репризу сонатного типа, причем реприза повторяет экспозицию без соответствующей транспозиции побочной и заключительной партий (данных в экспозиции в Des-dur) в главную тональность. В фантазии мы имеем иное положение. Во-первых, она заканчивается в As-dur не потому, что соответствующая часть ее репризы не транспонирована в другую, по сравнению с экспозицией, тональность. Наоборот, окончание репризы квартой выше экспозиции здесь налицо (Es-dur — As-dur).

Во-вторых (и это главное), сопоставление и тесное соприкосновение тональностей f и As мы имеем здесь также внутри сравнительно небольших отрезков. Действительно, уже первый десятитакт фантазии начинается в f-moll, а кончается в As-dur, причем последней тональности отведено значительное место (последние 4 такта). Связующая часть между прологом и экспозицией начинается двумя сходными двутактами, первый из которых дан в f-moll, второй в As-dur. Далее, экспозиция фантазии начинается девятитактной f-moll'ной темой, непосредственно за которой следует восьмитактная As-dur'ная. Наконец единственное отклонение внутри упомянутой f-moll'ной темы также делается в As-dur (такты 70—71; 3-й и 4-й такты темы).

Если мы теперь вспомним схематическое деление экспозиции, приведенное в предыдущем параграфе, то обнаружим, что «побочная группа» (в широком смысле) начинается в c-moll (такт 93) и переходит через четыре такта в Es-dur. Таким образом, f-moll—As-dur'у «главной группы» (главной партии) противопоставляется c-moll—Es-dur побочной.

На основании сделанных наблюдений легко прийти к выводу, что за главную ладотональность фантазии естественно принять не просто f-moll и не As-dur,[1] а своеобразный «*переменный лад*» f—As (условная тоника) —



которому в качестве доминанты в побочной группе противопоставляется аналогичный переменный лад c—Es:



В побочной группе репризы этот последний, естественно, сменяется на f—As, в силу чего все произведение и заканчивается в As-dur.

Необходимо, конечно, иметь в виду, что здесь нет переменного лада в *точном смысле слова*: отсутствуют *фразы и построения*, которые мы были бы вынуждены рассматривать в таком ладу, приписывая определенным звукам *попеременно* свойство устойчивости и неустойчивости. Налицо лишь своеобразное колебание между f-moll и As-dur, точнее движение *от f-moll к As-dur*, наблюдаемое в произведении

[1] С. Протопопов в своей работе «Элементы строения музыкальной речи» под редакцией Б. Яворского (Москва, Музсектор Госиздата, 1930, ч. I, стр. 53—54) называет рассматриваемое произведение фантазией As-dur.

в целом и в сопоставлении отдельных отрезков, каждый из которых написан, однако, *либо* в f-moll, *либо* в As-dur. Термин «переменный лад» употребляется таким образом нами здесь в более широком смысле, чем автором теории ладового ритма. При этом более точным обозначением ладотональности фантазии будет не f—As, но f → As.

Описанный переменный лад связан в разбираемом произведении с особой цепью терцовых сопоставлений (мы будем называть ее *диатонической терцовой цепью*), которая дана в наиболее чистом виде в связующей части между прологом и экспозицией. В этой части один и тот же мелодический отрезок проводится последовательно на тонических гармониях f—As—c—Es—g (такты 43—49), а затем аналогично в es—Ges—b—Des—f (такты 54—60).

Особенностью подобной терцовой цепи является такое чередование интервалов большой и малой терции, а также мажорных и минорных трезвучий или тональностей, при котором в непосредственное соприкосновение приходят лишь близкие тональности. Благодаря этому здесь отсутствует элемент хроматизма, неизбежно возникающий, например, при терцовом сопоставлении *двух мажорных* или *двух минорных* тональностей или трезвучий (напр. C и E: звук g C-dur'ного трезвучия переходит в gis E-dur'ного). В этом последнем случае обычно получается, благодаря возникающему хроматизму и большей удаленности сопоставляемых тональностей друг от друга, более яркий и резкий колористический сдвиг. Наоборот, в диатонической терцовой цепи мы имеем особый прием более постепенного изменения тональной окраски. Другое важное отличие хроматической терцовой цепи от диатонической заключается в том, что первая очень быстро исчерпывает себя, приводя к так называемой циклической модуляции: в самом деле, три хода подряд на большую терцию (или четыре на малую) приводят снова к исходной тональности, что, конечно, не будет иметь места при характерном для диатонической цепи чередовании интервалов большой и малой терции.

Мы не ставим здесь общего вопроса о соотношении этих двух видов терцовых сопоставлений в музыке романтиков и предшествующих композиторов. Не исключена возможность, что первичной формой являются диатонические терцовые сопоставления и что хроматические возникают как усиление их красочного воздействия. С другой стороны, диатонические терцовые сопоставления с их близостью к переменным ладам, вероятно, связаны с народным творчеством, и в частности, у Шопена с влиянием славянской народной песни и танца.[1]

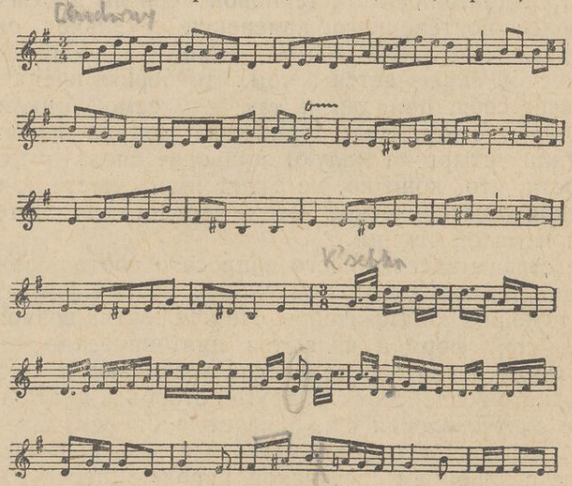
[1] См., например, Куявяк, колеблющийся между тональностями G-dur и e-moll, приводимый В. Пасхаловым в работе «Шопен и польская народная

Опять-таки мы не ставим здесь вопроса о том, насколько *непосредственно* сказалось это влияние именно в данном произведении. Во всяком случае диатонические терцовые цепи, подобные только что рассмотренным, встречаются и во многих других произведениях Шопена. В столь же чистом виде такая цепь дана в g-moll'ной балладе при переходе от Es-dur'ной побочной и заключительной партии к a-moll'ному проведению главной темы (оно может, как и аналогичное место фантазии, рассматриваться одновременно и как начало разработки сонаты, и как второе проведение темы рондо-сонаты:[1]



Аналогичная цепь, данная просто как последование трезвучий в одной тональности, встречается еще чаще и имеется, например, в конце мазурки ор. 24, № 4 b-moll (см. пример 2 на стр. 33).

музыка» (Музыкальный современник, 1916 г., № 1, стр. 63):



[1] Если рассматривать эту балладу как сонатную форму, окажется, что в репризе сначала дана побочная партия и лишь затем — главная.



Проанализируем теперь гармоническую структуру связующей части между прологом и экспозицией более подробно. Эта часть подразделяется на два отрезка, содержащие 11 и 14 тактов. Первый заканчивается остановкой на доминанте Es-dur (октавы «b» с ферматой), второй приводит в f-moll. В первом отрезке дается, как уже упомянуто, цепь f—As—c—Es—g. Ожидаемый вслед за g-moll B-dur дается с самого начала как доминантаккорд от Es-dur (прибавлена септима as, см. такт 50), каковой и выдерживается до конца одиннадцатитакта (такты 50—53).

Вследствие этого и g-moll'ное звено цепи, данное *после* Es-dur'ного (такты 48—49) и за которым снова следует тональность Es-dur, можно с известной точки зрения рассматривать как своеобразное отклонение внутри уже достигнутого (но еще не закрепленного) Es-dur, безусловно являющегося «конечным итогом» всей цепи. Общий модуляционный план одиннадцатитакта принимает вид: f—As—c—Es—g—Es или более обще: f—As—c—Es.
Es

От начала одиннадцатитакта к его концу движение усиливается как в смысле ритмического учащения, так и в смысле темпового ускорения (poco a poco più mosso ..... doppio movimento).

Этому сопутствует регистровый подъем, динамическое усиление от p к ff и гармоническая устремленность к доминантовой сфере. Остановка в 53 такте представляет перерыв движения, за которым начинается в низком регистре, пиано, в более медленном темпе и более «темной» тональности (es после Es) новая терцовая цепь: es—Ges—b—Des—f. Построенная аналогично предыдущей цепи (то же учащение ритма, ускорение темпа и т. д.), она достигает f-moll (такт 60), который затем уже не покидается до конца связующей части и начала экспозиции. Если общая устремленность первой цепи была от тонической сферы к доминантовой, то во второй цепи мы имеем аналогично направленное движение из глубокой субдоминантовой области (Ges-dur — II♭ ступень от f-moll, es-moll—параллель этой II♭ ступени или двойная субдоминанта от f-moll) через обычную субдоминантовую сферу (b-moll, Des-dur) к главной тональности. Общий модуляционный план сохраняет, таким образом, обычную классиче-

скую направленность (T→D; S→T), выраженную очень своеобразно посредством двух диатонических терцовых цепей, но в то же время не менее ясно и определенно, чем это имеет место у классиков. Две терцовые цепи могут быть в то же время объединены в одну *замкнутую* цепь, образующую один модуляционный круг:

f—As—c—Es—es—Ges—b—Des—f.

В этом кругу мы имеем правильное чередование мажорных и минорных тональностей, причем за минором всегда следует параллельный ему мажор. За мажором следует минор его III ступени (параллель к доминанте), кроме одного случая (в момент начала второй цепи), когда за мажором следует одноименный минор (Es—es), без чего круг не мог бы замкнуться, не пройдя через все 24 мажорные и минорные тональности.

Покажем теперь, что *рассмотренные две терцовые цепи и возникающий из их соединения модуляционный круг с очень большой точностью предвосхищают общий модуляционный план фантазии в целом.* При этом первая цепь (устремленная к доминанте) естественным образом оказывается соответствующей *экспозиции* фантазии, а вторая цепь (от глубокой субдоминантовой области к главной тональности) — *разработочной части и репризе.*

В экспозиции мы имеем f-moll'ную тему (9 тактов), далее As-dur'ную (8 тактов). После модулирующего восьмитакта, выполняющего функцию связующей части, следует c-moll'ное тематическое образование (такты 93—96), которое переносится затем в Es-dur (такты 97—100). Наконец, после следующей за этим восьмитактной модулирующей секвенции (такты 101—108) снова устанавливается Es-dur, остающийся господствующей тональностью до конца экспозиции. Мы получаем, таким образом, полное соответствие с первым одиннадцатитактным построением связующей части между прологом и экспозицией. Это соответствие распространяется и на характер общего развития: в экспозиции также налицо динамическое нарастание (от p до ff) от начала к концу и постепенная общая «активизация» движения, вплоть до энергичного марша с характерным пунктирным ритмом.

Экспозиция заканчивается прерванной каденцией особого вида, открывающей тонально-неустойчивое вступительное построение внутри разработки (такты 143—154) или связующую часть ко второму проведению главной партии. С этого проведения начинается вторая цепь тональностей. Тематически мы имеем здесь естественное возвращение к главной партии (движение как бы начинается «сначала», как это имело место в соответствующий момент связующей

части между прологом и экспозицией), а тонально—es-moll, в котором изложена бóльшая часть девятитактной темы (первые два такта даны, как уже упомянуто, в c-moll, последующие 7—в es-moll без отклонений). Далее As-dur'ная тема экспозиции естественным образом излагается в Ges-dur. После восьмитактного модулирующего построения начинается раздел, характеризующийся общим успокоением и замедлением развития и приводящий к полному замиранию движения (такты 180—198).

В модуляционном отношении этот раздел не дает нового, но повторяет и закрепляет только что пройденный этап. Мы имеем здесь последовательно Es-dur (такты 180—183), es-moll (такты 184—187) и Ges-dur (такты 188—198). При этом последнее звено первой цепи (тональность Es-dur конца экспозиции) здесь как бы непосредственно связывается с первым звеном второй цепи (тональность es-moll) в пределах одного отрезка. Движение этого отрезка окончательно замирает в его последних тактах, давая полную остановку в «глубокой» субдоминантовой тональности II♭ ступени (см. замедленные октавы на звуке ges в тактах 197—198).

Следующим ожидаемым звеном должен явиться b-moll, с которого начинается постепенное возвращение в сферу главной ладотональности произведения (f—As). Однако, перед этим дается «центральный эпизод» рондо-сонаты (H-dur) или «вставной эпизод» сонатной разработки. Он строится на новом материале, в новом темпе и метре и контрастирует со всем предшествующим развитием. Мы уже упоминали, что этот эпизод выполняет в известном смысле функции медленной части циклического произведения, как бы «вставленной» в первую часть.

Более подробный анализ этого эпизода, его роли и значения будет дан в IV главе. Сейчас же нам достаточно отметить, что ему предшествует остановка на «октавах» ges (такты 197—198), что он заканчивается на доминантаккорде, построенном на звуке Fis-Ges и что за ним следует небольшая связующая часть, данная на органном пункте ges и завершающаяся (см. такты 233—234) *теми же* «октавами» ges, как бы подхватывающими октавы тактов 197—198 и продолжающими дальше нить развития.

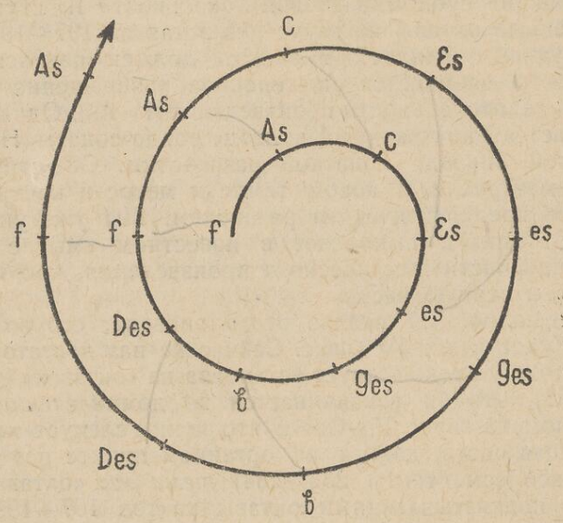
Со следующего такта (такт 235) начинается реприза в ожидаемой тональности b-moll, развивающаяся затем через Des-dur (такты 244—251) к f-moll (такты 260—263) и к As-dur (вторая половина репризы и кода), т. е. к сфере главной ладотональности. Тональный круг

f — As — c — Es — es — Ges — b — Des — f — As

оказывается завершенным.

Если принять за ладотональность произведения переменный лад f—As, этот модуляционный план можно было бы считать вполне *замкнутым*. Но поскольку переменного лада в тесном смысле слова здесь нет и первым звеном терцовой цепи несомненно является f-moll, приходится признать, что замыкание круга могло бы произойти на *предпоследнем* звене (оно представлено всего лишь одним четырехтактом: такты 260—263) и что поэтому последнее звено (As-dur) как бы содержит намек на возможность *дальнейшего* бесконечного движения по терцовому кругу. Вспоминая же, что связующая часть между прологом и экспозицией представляет аналогичный, но гораздо меньший по размерам круг, легко прийти к выводу о возможности ассоциирования общего модуляционного плана фантазии в целом с терцовой *спиралью* следующего вида —

Схема IV



указывающей на исключительную логическую стройность и художественную завершенность этого плана и одновременно на его некоторую «разомкнутость», связанную со стремлением к бесконечному продолжению.

Модуляционный план фантазии сохраняет ясную функциональную направленность (T — D — S — T), характерную для классического стиля, и в то же время содержит своеобразное и чрезвычайно последовательное проведение принципа терцовых сопоставлений тональностей. Соединение двух диатонических терцовых цепей в один круг, охватывающий *восемь* различных тональностей и определяющий общий модуляционный план большого произведения, несомненно является *совершенно новым принципом*, не известным предшествующим композиторам. Тем более интересно подробно проследить, как этот новый принцип возникает из особого сочетания и развития *старых* формальных приемов, хорошо известных венским классикам. Действительно, если *непосредственные* терцовые сопоставления тоник f—As—c—Es и т. д., данные между прологом и экспозицией фантазии, быть может естественно косвенно связывать со структурой некоторых народных песен, то рассматривать происхождение *общего модуляционного плана* фантазии *исключительно* как распространение этих же терцовых последований на большее протяжение было бы все же односторонним: необходимо более подробно выяснить соотношения и связи этого плана с обычными модуляционными планами *сонатных форм классиков* и показать, что нового внес здесь Шопен, который в формальном отношении, конечно, вынужден был *исходить* в значительной мере из этих обычных планов. Разберем с этой точки зрения первую терцовую цепь f—As—c—Es, охватывающую экспозицию фантазии. Легко показать, что диатоническая терцовая цепь, содержащая *три* звена, часто определяет общий модуляционный план классической экспозиции. Это бывает в тех случаях, когда побочная партия или группа начинается в тональности III ступени, а заканчивается в тональности V ступени. Так, в экспозиции первой части 7-й симфонии Бетховена мы имеем план A—cis—E, в увертюре Кориолан—c—Es—g.[1] В тональности f-moll мы получили бы цепь f—As—c, в As-dur соответственно As—c—Es. Поскольку в фантазии f и As являются в известной мере равноправными тониками, эти две трехзвенные цепи соединяются в одну четырехзвенную. Далее, легко показать, что начало сонатной репризы в субдоминантовой тональности также встречается у венских классиков (напр. Моцарт, соната для ф-п. № 15, C-dur). Вообще же принцип построения трехчастной (в широком смысле слова) формы, при котором первая часть (экспозиция) начинается в главной и заканчивается в доминантовой тональности, а третья часть (реприза), тематически и метрически почти тождественная первой части, начинается в субдоминантовой и заканчивается соответственно в главной тональности, применялся еще раньше (см., напр., прелюдию Баха E-dur из I т. «Wohltemperiertes Klavier»). Таким образом, начиная репризу в b-moll и сохраняя в остальном соответствие с экспозицией (т. е. давая в репризе терцовую цепь

[1] Подобные планы можно проследить еще в первых частях многих танцев Баха. В случае если эти части построены по типу «развертывания» (по терминологии В. Фишера), они оказываются, как известно, прообразами классических экспозиций. См. нашу работу «Основной принцип мелодико-ритмической структуры темы гомофонно-гармонического склада» (рукопись, хранящаяся в библиотеке Московской консерватории).

b—Des—f—As), Шопен не вносит ничего принципиально нового по сравнению с приемами классиков. Остается объяснить лишь два средних звена модуляционного круга: es-Ges. Но как уже упомянуто, начало разработки в тональности одноименного минора по отношению к мажорной тональности, в которой закончилась экспозиция, является одним из типичных приемов классиков. Поэтому es-moll'ное звено после окончания экспозиции в Es-dur вполне соответствует классическим нормам.[1] Что касается Ges-dur'ного звена, то очевидно, что тональность II_P ступени в разработке также вполне естественна с точки зрения классической структуры. Мы приходим к выводу, что десятизвенная замкнутая цепь f — As — c — Es — es — Ges — b — Des — f — As, представляющая совершенно новый тип модуляционного плана, является в то же время в основном *результатом одновременного применения трех приемов, каждый из которых в отдельности достаточно часто встречался у предшествующих композиторов.* Эти приемы: 1) начало сонатной репризы в субдоминантовой тональности, 2) начало сонатной разработки в тональности одноименного минора по отношению к мажорной тональности окончания экспозиции, 3) построение общего модуляционного плана сонатной экспозиции по принципу диатонической терцовой цепи, т. е. начало побочной группы в тональности III ступени и окончание в тональности доминанты (здесь Шопен заменил трехзвенную цепь четырехзвенной).

До некоторой степени аналогичный модуляционный план экспозиции налицо в первой части 5-й симфонии Чайковского. Внутри e-moll'ной первой темы, а особенно в ее развитии, большую роль играет тональность G-dur. Далее, тема, которую принято считать темой связующей партии, изложена в h-moll. Наконец, побочно-заключительная группа идет в D-dur, в котором заканчивается экспозиция, после чего разработка начинается типичным переходом из D-dur в d-moll.

Изложение побочной партии (и окончание экспозиции сонатной формы, написанной в минорной тональности) в тональности VII натуральной ступени налицо также в b-moll'ном фортепианном концерте Чайковского. В качестве аналогичного примера у венских классиков приведем экспозицию первой части (до трио) скерцо из девятой симфонии Бетховена (тональность d-moll, побочная партия — C-dur; все скерцо представляет «сложную» или «составную» сонатную форму: соната + трио + соната).

[1] В частности уже упомянуто выше, что у венских классиков встречаются произведения, в которых разработка начинается с проведения *главной темы* в тональности одноименного минора по отношению к тональности конца экспозиции.

Глава II

Пролог и вступление

В предыдущей главе мы установили, между прочим, что связующая часть между прологом и экспозицией предвосхищает в схематической форме модуляционный план всего дальнейшего развития произведения. Тем самым мы показали, что эта часть исполняет после пролога функции своеобразного второго вступления. Различная роль и различный характер этих двух вступлений выясняется в ходе дальнейшего анализа. Сейчас мы лишь оговариваем, что будем впредь иногда называть связующую часть между прологом и экспозицией просто *вступлением.*

1. Первый четырехтакт фантазии

Приступим теперь к более детальному анализу пролога. Прежде всего встает вопрос о том, с начального построения какой величины целесообразнее всего начинать подробный анализ. В инструментальных произведениях гомофонно-гармонического склада таким построением обычно является построение, за которым как-будто начинается его повторение (точное или видоизмененное), но которое само не распадается на два построения, *сходных* в мелодико-ритмическом отношении. Так, например, в данном случае нецелесообразно начинать подробный анализ с первого десятитакта: этот десятитакт распадается на два построения (4+6), сходных между собой, по крайней мере по началу. Шеститакт является, таким образом, развитием (в данном случае — видоизмененным и расширенным повторением) начального четырехтакта. Точно так же нецелесообразно начать анализ с первого двутакта: за ним не следует его развитие (которое, обычно, начинается точным или видоизмененным повторением) и, стало быть, основная, первоначальная мысль (которая затем подвергается развитию) по всей вероятности еще не изло-

жена. Из этих соображений, между прочим, вытекает, что в тех случаях, когда в самом начале произведения сопоставлены на небольшом протяжении два тематических элемента, контрастирующий характер которых очевиден (как это имеет место в данном случае), анализ следует начинать с построения, содержащего *оба* контрастирующих элемента. Таким образом несомненно, что первым начальным построением, которое должно быть подвергнуто подробному анализу, является здесь *первый четырехтакт фантазии.*[1]

Этот четырехтакт содержит два двутакта, контрастирующих в различных отношениях. Низкому регистру и «матовой» унисонной звучности первого двутакта, противопоставляется более высокий светлый регистр и более полная аккордовая звучность второго двутакта. Далее, если внутри первого двутакта налицо короткие паузы и повторность одного мелодико-ритмического элемента, то второй двутакт представляется более слитным, неделимым построением.

Основными тематическими элементами первого двутакта, имеющими очень большое значение для всего дальнейшего развития, являются: a) нисходящая кварта, идущая от сильного времени к слабому, b) *нисходящая* секунда (большая или малая), *первый звук которой короче и метрически слабее второго* (затакт), c) ритмически равномерный нисходящий тетрахорд (f—es—des—c), образующийся из акцентированных сильных и относительно сильных тактовых долей:



Этот последний элемент как бы обобщает нисходящее движение всего двутакта: *нисходящая начальная кварта* (элемент «a») заполняется поступенным, т. е. *секундовым* (элемент «b») движением.[2] Элемент (c) показывает связь построения

[1] Такое построение мы называем *тематическим ядром* или *ядром темы.*

[2] Указывая, что первый двутакт *содержит* элементы (a), (b) и (c) мы, разумеется, не можем иметь в виду, что он *расчленяется* при восприятии на эти элементы. Это особенно ясно по отношению к «обобщающему» элементу (c); но нисходящая секунда и нисходящая кварта также могут объединиться в одну ячейку, хотя могут существовать и раздельно (начальная нисходящая кварта двутакта дана без затактовой секунды; *заключительная* затактная секунда дана без нисходящей кварты; в середине же эти элементы спаяны в один, см. пример 3—нижние скобки). В общем рас-

двутакта со старым приемом Basso ostinato или «баса чаконны», продолжавшим определять структуру *начальных фраз* во многих произведениях Баха и венских классиков.[1] У более поздних авторов (Лист, Чайковский) равномерно нисходящие минорные темы, изложенные в низком регистре, часто приобретают, как указано во введении, значение объективной внешней силы, противостоящей человеку и подавляющей его (необходимость, судьба). В данном случае такое содержание ощущается лишь в некоторой мере и не выражено в столь чистой форме, но все же особая смысловая *значительность* двутакта связана вероятно с этим оттенком.[2]

В первом двутакте в движении медленного «остинатного» марша нет никаких украшающих или размягчающих мелодический рисунок элементов, например задержаний. Наоборот, *во втором двутакте,* помимо отмеченного выше более светлого регистра и более полной аккордовой звучности, очень характерно задержание des—c, равно как и задержание g—f. Вследствие того, что эти нисходящие секунды идут от сильного времени к слабому, их выразительное значение резко отличается от значения аналогичной нисходящей секунды (des—c), завершающей первый и начинающей третий двутакт. Мелодическая линия второго двутакта не обладает столь четкой и определенной линеарной направленностью, как в первом двутакте. Ее общая форма скорее приближается к «парящему» (термин Курта) движению. Она стремится подняться от звука c к des (шестая ступень гаммы f-moll), остро тяготеющему вниз, отступает назад и вновь поднимается, доходя до as (терции тонического трезвучия), чтобы затем через g опуститься к f. Линия более извилиста, в ней есть задержания, слабые окончания.

членение внутри рассматриваемого двутакта может быть произведено лишь *условно* и он воспринимается весь, как единое построение. Но тем не менее ни с метрической ни с тематической точки зрения его нельзя назвать мотивом: движение здесь настолько медленно, что в каждом такте имеются по две сильных доли, а в двутакте четыре. Нижние скобки указывают таким образом четыре мотива в *метрическом* смысле, на которые условно расчленяется двутакт. Но эти же ячейки оказываются мотивами и в *тематическом* смысле, так как представляют собой достаточно характерные элементы, подвергаемые *вычленению* и существующие *самостоятельно* в дальнейшем развитии фантазии. (Подробнее о мотиве см. наш специальный очерк: «К вопросу об определении мотива»).

[1] См. статью W. Fischer'a «Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils» (Studien zur Musikwissenschaft, Beiheft 3), а также нашу работу «Основной принцип мелодико-ритмической структуры темы гомофонно-гармонического склада» (гл. IV).

[2] В ноктюрне Шопена op. 55 № 1 определяющий структуру мелодии и многократно повторяемый f-moll'ный равномерно нисходящий тетрахорд дается в другом регистре, вследствие чего его выразительное значение очень отличается от описанного. Тем не менее и в этом случае налицо, как и в ноктюрне op. 48 № 1, некоторое приближение к характеру похоронного марша с лирическим оттенком.

Можно было бы, углубляясь в детали, отметить контрастность разбираемых двутактов еще во многих отношениях. Однако во избежание перехода упомянутого во введении «предела» уместно уже сейчас поставить вопрос о том, насколько вообще подобное построение начальных элементов темы характерно для композиторов определенного периода и каковы специфические особенности этого построения в данном случае.

Не останавливаясь на выяснении происхождения и развития приема контрастного сопоставления на небольшом протяжении двух начальных элементов темы, мы можем констатировать, что этот прием был хорошо известен еще маннгеймцам, а у Моцарта нашел свое исключительно полное и яркое выражение. При этом во многих случаях одним из проявлений контрастирующего характера сопоставляемых построений является такая структура темы, при которой за построением, состоящим из двух ритмических сходных фраз или мотивов (1-й элемент), следует построение такой же величины, но слитного характера и, во всяком случае, не распадающееся на два сходных построения (например: 1+1+2 или 2+2+4). Этот принцип объединяет в то же время сопоставляемые построения в высшее единство. Некоторые музыкально-теоретические концепции удачно схватывают отдельные стороны рассматриваемого явления. Так, В. А. Цуккерман правильно описывает «масштабную» сторону явления, называя такой принцип построения «принципом суммирования». Б. Яворский говорит о «метрическом сопоставлении с результатом». Риман и Катуар сводят этот принцип к положению, что два сходных построения при восприятии не объединяются, а два несходных объединяются в высшее единство, и что, поэтому, в теме произведения за двумя сходными мотивами или фразами должны следовать несходные, дабы все они вместе могли объединиться в одно целое. Наконец, Лоренц усматривает в двух сходных (или раздельных) построениях тезис и антитезис, а в «суммирующем» слитном (не распадающемся на сходные фразы) построении — синтез.[1] Все эти формулировки не раскрывают, однако, того обстоятельства, что рассматриваемый принцип построения очень часто оказывается одной из наиболее типичных исторически сложившихся форм выражения *контрастирующего содержания* классических тем и должен быть поэтому рассматриваем в связи с этим содержанием. Для выявления контрастов внутри небольших построений классики (в частности Моцарт) пользуются самыми разнообразными средствами и, в большинстве случаев, многими средствами одновременно. Здесь мы находим и противопоставление форте—пиано, и противопоставление низкому регистру более светлого, и противопоставление «унисонной» или октавной звучности аккордового звучания, и противопоставление оркестровому tutti какой-либо одной солирующей группы инструментов. Сюда же относится противопоставление острой или оживленной ритмической фигуре более спокойного ритмического движения, противопоставление сильным окончаниям слабых, противопоставление повторяющейся и четко направленной небольшой мелодико-линеарной фигуре «парящего», выравнивающего и закругляющего мелодического движения, содержащего кульминацию и спуск, и, наконец, противопоставление ладовой устойчивости тонической гармонии неустойчивого характера доминантовой.

[1] Подробнее см. нашу работу «Основной принцип мелодико-ритмической структуры темы гомофонно-гармонического склада», в дальнейших ссылках кратко обозначаемую «Основной принцип».

В этих случаях, при анализе музыкального произведения, обычно, речь идет либо о противопоставлении первому «активному» «мужественному» элементу более «пассивного», «женственного», либо о противопоставлении «мрачному» «тяжелому» более «светлого» «легкого» и т. п.

В этом же плане иногда кажется естественным говорить о противопоставлении построению с *преобладанием* «энергетического начала» (сильный, иногда дважды повторяющийся, прерываемый паузами, ритмический или линеарный импульс при унисонном или октавном изложении, т. е. при отсутствии полнозвучного гармонического изложения) построению, в котором большую роль приобретает сама «материальная сторона звучания», т. е. более полное «звучание» в *собственном смысле слова* (аккордовое изложение, соответствующий регистр и инструментовка—например духовые,—более слитное движение, больше выдержанных долгих звуков). По всей вероятности именно этот комплекс явлений имеет в виду, напр., Мерсманн,[1] когда он пишет о противопоставлении в том или ином музыкальном построении «энергии» и «материи» или «силы» и «пространства». Такая терминология несомненно является методологически порочной и допустима лишь в переносном смысле, в порядке условной аналогии.

Если употреблять пространственные аналогии, можно также иногда говорить о противопоставлении «ступенчатому» восходящему развитию или движению «вглубь» или, наконец, «напору в одну точку» (секвенцеобразность или вообще повторность внутри первого элемента) развития «вширь», «разлива» (более спокойное «парящее» движение, бóльшая слитность, иногда более широкий диапазон, охватываемый более уравновешенной мелодической линией).

Приводимые термины и сравнения, количество которых можно было бы значительно увеличить, сознательно берутся нами в кавычки.

[1] H. Mersmann, Angewandte Musikaesthetik, Berlin, Max Hesse, 1929.

Для уяснения художественного смысла и значения контрастного сопоставления внутри темы, иногда бывает уместно привести всю сумму возможных сравнений, причем, однако, ни одно из них (как уже было упомянуто во введении) не может претендовать на безусловное соответствие музыкальному образу.

После сказанного становится также ясным, что одной из наиболее естественных метроритмических схем (если не наиболее естественной), выражающих описанное контрастное взаимоотношение элементов темы у классиков, действительно является сопоставление построения раздельной структуры, состоящего из повторения одной метрикоритмической фигуры и слитного построения, не распадающегося на две сходных фигуры.[1]

Количество классических тем, могущих иллюстрировать вышеприведенные соображения, настолько велико, что нет надобности приводить специальные примеры. Напомним лишь начало C-dur'ной симфонии (Юпитер) Моцарта, где оба элемента первой темы контрастируют чуть ли не во всех перечисленных отношениях или, например, следующее начальное построение из Es-dur'ной ф-п. сонаты Гайдна —



в котором ярко выражен ритмико-энергетический активный характер первой фразы, состоящей из двух ритмически сходных мотивов, и столь же ясно выражено более спокойное «парящее» и закругляющее движение второй фразы, характеризующейся большей мягкостью, слитностью и непрерывностью, а также ровностью более или менее полнозвучного гармонического изложения (спокойное движение параллельными секстами и терциями — этими «гармонически-сочными» интервалами — в среднем регистре).

Очень часто анализ обнаруживает более или менее аналогичное соотношение в построениях, кажущихся с первого взгляда однородными (случаи менее яркого контраста).[2]

Возвращаясь теперь к рассматриваемому четырехтакту фантазии Шопена, нельзя не отметить прежде всего, что контраст между первым и вторым двутактом носит в очень

[1] Подробнее см. «Основной принцип».
[2] Подробнее см. «Основной принцип» (Введение).

многих отношениях такой же характер, как и соответствующие контрасты в классических темах и что, таким образом, преемственная связь с классицизмом выступает достаточно отчетливо. В то же время легко отметить и специфические отличия данного контраста от соответствующих контрастов у классиков, в частности от приведенной гайдновской и упомянутой моцартовской темы. Действительно, в классических контрастных темах очень большую роль играет *контрастность ритмических фигур* (например движению шестнадцатыми противопоставляется движение восьмыми и т. п.). Здесь же в обоих двутактах сохраняются одни и те же стоимости (четверти, восьмые с точками и шестнадцатые) и, приблизительно, один и тот же пунктирный маршеобразный ритм. Ритмической контрастности нет.[1] Далее, в классических темах каждый из двух контрастирующих элементов обычно является носителем ясно выраженной гармонической функции, которые, таким образом, вступают между собой в «ладовый конфликт» (тонике противопоставляется доминанта, «одночастности» — «оборот», устойчивому обороту — неустойчивый). В рассматриваемом случае мы имеем в общем довольно типичное для классиков симметричное движение от тоники к доминанте (неустойчивый оборот) в первом двутакте и обратное движение (устойчивый оборот) во втором. Однако это соотношение *не столь ясно выражено и резко подчеркнуто:* первый двутакт должен быть здесь гармонически понимаем как фригийская последовательность II рода, а во втором двутакте тоника и доминанта чередуются несколько раз. Наконец, третьим отличием от классического контрастирования является здесь отсутствие обычного для классиков противопоставления форте — пиано (динамическое контрастирование). Совершенно очевидно, что отсутствие ритмического и динамического контрастирования при слабо выраженном функционально-гармоническом контрастировании в значительной мере сглаживает резкость и остроту противопоставления, которое основано, таким образом, в данном случае только

[1] Общеизвестно, что композиторы-романтики не культивировали ритмического развития в такой мере, как это делали классики. Правда, они часто придавали большое значение выразительной, четкой и острой ритмической фигуре (напр. Шуман, вагнеровские лейтмотивы), но раз найденная такая ритмическая фигура обычно повторяется ими без изменения на протяжении больших отрезков. И если иногда вся тема целиком и подвергается при следующем появлении значительным ритмическим трансформациям (например Берлиоз, Лист), то ритмическое развитие внутри самой темы обычно незначительно.

Необходимо, однако, помнить, что такая оценка роли ритма у романтиков справедлива лишь в своей общей форме, т. е. по отношению к тенденциям музыкального романтизма в целом и не может безоговорочно применяться при анализе творчества любого композитора-романтика или любого конкретного произведения.

на других факторах: 1) регистровое контрастирование, 2) различный характер изложения (унисонное изложение и полнозвучные аккорды), 3) контрастирование «общих форм» движения мелодии (четкая нисходящая направленность с одной стороны и парящее, извилистое движение закругляющего характера—с другой), 4) контрастирование формальной структуры двутактов (раздельность и повторность с одной стороны, слитность с другой). Интересно в то же время отметить один особый прием, помощью которого оба двутакта тесно спаяны в одно целое. Дело в том, что последнее *C* второго такта остается звучать на педали в начале третьего такта, представляя основной бас доминантсептаккорда. Мало того: начальный аккорд третьего такта расположен таким образом, что *все его звуки оказываются обертонами предыдущего низкого C*. Даже звук *b* дан именно в той октаве, в которой он близок к седьмому обертону. И если, вообще говоря, септиму доминантсептаккорда, как диссонирующего созвучия, нельзя приравнять 7-му обертону, с которым она в точности не совпадает, то именно у Шопена встречаются случаи особой трактовки доминантсептаккорда, как единого «тембра», т. е. консонанса (вспомним конец на доминантсептаккорде F-dur'ной прелюдии). Таким образом можно сказать, что аккорд третьего такта уже содержится в виде обертонов в басовом звуке предыдущего такта и как бы лишь «реализуется», вырастая из звучания этого баса.

Исполнитель должен стремиться так соразмерить силу басового звука и следующего за ним аккорда, чтобы максимально приблизиться к этому акустическому эффекту.

Возвращаясь еще раз к отличию рассматриваемого контрастирования элементов от классического, мы считаем уместным сравнить начальный четырехтакт фантазии Шопена с начальным четырехтактом сонаты Appassionata Бетховена. Помимо одинаковой тональности, мы имеем в обоих случаях в первом двутакте «унисонное» (октавное) движение голосов, начинающееся пиано в «матовом» регистре, а во втором — более полное изложение гармонии аккордами, причем мелодия вращается в относительно более светлом регистре. И тем не менее различий здесь еще больше. Не говоря уже о том, что *двухоктавное* расстояние между голосами у Бетховена дает охват большего «пространства» и почти исключает «*интимную*», лирическую трактовку, возможную в фантазии Шопена, достаточно указать, что ритмический контраст между двутактами является у Бетховена *коренным*. Далее, очень важно, что интенсивное ритмическое *развитие* налицо и *внутри* первого двутакта Appassionat'ы. Наконец, противопоставление ладовых функций также дано здесь с очень большой ясностью и определенностью. Не упоминая еще о целом ряде существенных отличий, мы в то же время считаем нужным

предостеречь от слишком поспешных выводов о различии между стилем Бетховена и Шопена, которые могли бы быть сделаны на основании такого сравнения. Необходимо учитывать *разное значение* начальных четырехтактов в рассматриваемых произведениях, в особенности же то обстоятельство, что у Шопена мы имеем дело с прологом. В самом деле, например, в скерцо b-moll Шопена контрастирование двух элементов первого восьмитакта, сходное по ряду формальных признаков с начальным контрастом фантазии, имеет по существу другое значение. Первый элемент дан, как и в фантазии, в «матовом» регистре и «унисонном» изложении и содержит дважды повторенную характерную мелодикоритмическую фигуру, прерываемую паузами. Второй элемент характеризуется, как и в фантазии, слитным аккордовым изложением в более высоком регистре. Однако, в *противоположность фантазии*, здесь налицо также *динамическое, ритмическое и гармоническое* противопоставление, что делает контраст гораздо более резким. В целом первый элемент носит характер тревожного вопроса-сомнения. Второй — характер трагического ответа. В фантазии же оба элемента подчинены пунктирному ритму похоронного марша, причем второй, отвечая «остинатному» нисходящему движению первого, привносит, благодаря *достаточно строгому аккордовому изложению в более высоком регистре*, некоторый оттенок просветленного, но все же «скорбного» *хорала*. Ко всему этому присоединяется повествовательный характер изложения: ритмическая равномерность, многократная повторность в первом двутакте небольшой и простой фигуры при общем поступенном и равномерном спуске, спокойная закругленность мелодии второго двутакта, отсутствие в обоих двутактах быстрого стремительного развития, «сглаженный» характер контрастирования, при котором второй элемент как бы акустически вырастает из последнего звука первого (см. выше). Лирический оттенок (особенно во втором двутакте с его извилистой линией и задержаниями) также несомненен. В целом анализ четырехтакта показывает исключительную содержательность и конкретность шопеновского образа: даже один первый двутакт, столь простой по своей структуре, представляет особое сочетание маршеобразных интонаций и ритма с данной в скрытой форме, но имеющей обобщающее значение «темой судьбы» и с общим тоном лирического повествования.

Заканчивая на этом анализ первого четырехтакта, отметим, что контраст первого и второго двутакта оказывается в дальнейшем основным контрастом всей экспозиции фантазии. Несмотря на то, что материал пролога в дальнейшем нигде не повторяется и пролог является, как мы уже знаем, обособленной частью, мы покажем в III главе, что не только *соотношение* между некоторыми темами и их элементами

будет соответствовать этому контрастному соотношению, но что и *сами темы* и даже целые группы тем вытекают из основных элементов этих двутактов. Особенную конструктивную роль приобретают при этом перечисленные выше три мелодических элемента первого двутакта (a), (b), (c). В интонационном отношении большое значение имеет тяготение и переход звука des в c, т. е. *переход шестой ступени* звукоряда (терция субдоминантового трезвучия или нона доминантовой гармонии) *в пятую*. Эта интонация завершает первый и второй двутакт пролога (вторгаясь в третий двутакт) и, кроме того, дана в начале второго двутакта в виде нисходящего задержания.

2. Дальнейшее развитие пролога

За разобранным четырехтактом начинается как-будто его повторение. При анализе важно проследить в таких случаях, прежде всего, те изменения, которые вносятся при таком повторении в начальное тематическое ядро, и определить на этой основе направление развития.

В данном случае наиболее существенным является *усиление контраста* между первым и вторым двутактом. Прежде всего, усиливается *регистровый* контраст. Линия первого двутакта уже не останавливается на *C*, но продолжает нисходящее движение, доходя до Es (т. е. большой секстой ниже). В то же время средние и верхние голоса аккордов второго двутакта даются малой терцией выше, чем при первом появлении и, таким образом, проходят в еще более светлом регистре. Расстояние между сопоставляемыми элементами (конец первого элемента и начало второго) увеличивается на октаву. Однако гораздо более важным обстоятельством является здесь то, что к перечисленному присоединяется *ладовый контраст:* минору противопоставляется мажор — f-moll'ю — As-dur. Этот ладовый сдвиг отчасти обусловливает последующее двутактное расширение: новая тональность закрепляется путем перенесения двутактной фразы верхнего голоса в бас. Таким образом, возникает десятитакт, расчленяющийся синтаксически по формуле 4+6.

Если бы мы приняли во внимание *только соотношение тональностей* (что было бы, конечно, неправильно), мы получили бы 6+4 (шесть тактов f-moll и четыре такта As-dur). Для получения более полного представления о структуре десятитакта здесь необходимо (как и во всех аналогичных случаях противоречия общего синтаксического расчленения и расчленения на основе какого-либо одного существенного конструктивного признака, например, тональности, смен гармонии, фактуры) в синтаксической формуле 4+6 подвергнуть дальнейшему расчленению бо́льшую часть, т. е. шестерку. В этом случае как тональный, так и тематический признак (третий двутакт шестерки, как упомянуто, повторяет в басу линию второго) дадут нам 6=2+4 и метротектоническая формула всего десятитакта будет $4+\underline{2+4}$.

Левая четверка оказывается целиком в f-moll, правая в As-dur. Центральная двойка переводит из f-moll в As-dur, начинаясь в одной тональности и вторгаясь в другую.

Весь десятитакт является по *своей внутренней структуре* периодом, заканчивающимся полной каденцией в параллельном мажоре. Однако ввиду того, что за ним следует *аналогично построенный* и тождественно начинающийся десятитакт, который в конце приводит *к полной каденции в главной тональности,* начальный десятитакт исполняет в данном случае лишь *функции первого предложения,* а функции периода исполняет весь двадцатитакт. Такого рода сложные периоды, предложения которых обладают настолько большой самостоятельностью и законченностью, что по своей внутренней структуре сами могли бы считаться периодами, нередко встречаются у Шопена и других романтиков (например у Листа) и обычно свидетельствуют *о расширении,* а вместе с тем об *ослаблении функциональной зависимости между каденциями предложений периода,* вследствие чего разграничение этих понятий (предложения и периода) иногда приобретает условный характер.

Посмотрим теперь, в чем заключается развитие во втором десятитактном предложении по сравнению с первым. Отличие между этими предложениями начинается с момента модуляции: вместо перехода в As-dur второе предложение дает несравненно более резкий конфликтный и в то же время более «красочный» модуляционный сдвиг (звук Ces 6-го такта) в далекую тональность Fes или E,[1] в которой и проходит второй из двух основных контрастирующих элементов. В регистровом отношении он сдвигается на б. терцию вниз по сравнению с соответствующим моментом первого предложения, что в данном случае вместе с начинающимся отсюда crescendo придает ему более компактный характер (необходимо иметь в виду, что, хотя мелодия оказывается в несколько менее светлом регистре, нижние голоса аккордов приобретают здесь от перемещения на терцию вниз более полное «густое» звучание). Это указывает на некоторые новые возможности второго («светлого») элемента, которые полностью раскрываются лишь в дальнейшем развитии произведения. После сдвига в E-dur (Fes-dur) следует поворот к есте-

[1] В оригинале — E-dur.

ственной в данном случае промежуточной тональности As-dur, на каденционном квартсекстаккорде которой дается мелодическая и динамическая кульминация всего периода, вслед за чем, одновременно с мелодическим спуском, идет непосредственный хроматический переход в f-moll и каденция в этой тональности с применением IIb ступени, причем ожидаемое f-moll'ное трезвучие заменяется на последней четверти последнего (20-го) такта F-dur'ным. Необходимость дальнейшего развития после этого тонально и метрически завершенного периода обусловливается, помимо значительности его контрастного тематического материала, еще и тем обстоятельством, что резкий модуляционный сдвиг (конец 16 такта и такты 17—18) и, особенно, следующая за ним кульминация (17 такт) даны очень близко к концу периода, значительно правее точки золотого сечения.[1]

Период легко укладывается в следующую простую метротектоническую схему:

IVa

$$\overset{20}{\Big[\overset{10}{\overbrace{4+2+4}^{6}} + \overset{10}{\overbrace{4+2+4}^{6}}\Big]}$$

При этом, как начало каждого десятитакта, так и обе «центральные» двойки оказываются заполненными материалом первого двутакта фантазии, неизменно вступающим в тональности f-moll. Последнее обстоятельство показывает, что из *двух основных контрастирующих элементов изменению и развитию подвергается здесь только второй*, проходящий в различных ладотональностях (f-As-E). Такой прием—развитие одного элемента на фоне почти неизменно повторяющегося другого—встречается у самых различных композиторов и, обычно, одновременно оттеняет как самый характер контрастирования элементов, так и развитие одного из них.

За рассмотренным периодом следует второй, содержащий всего восемь тактов (21—28). Этот период затем повторяется и получаемый таким образом шестнадцатитакт вместе с последующим дополнением метрически уравновешивает начальный двадцатитакт. Период начинается модулирующей секвенцией, что типично для второй части простой двухчастной формы, и возвращается в F-dur лишь в последних двух тактах, затронув тональности C, B и Des. Будучи более или менее самостоятельным построением, этот восьмитакт тематически все же тесно связан с начальным периодом. Если там мы имели сопоставление двух контрастирующих элементов, то здесь мы имеем в общем *обособление и развитие одного из этих элементов—именно второго*. Связь зиждется прежде всего на общности мелодико-ритмической фигуры, *повторяющей один и тот же звук* в ритме  (сравним третий такт фантазии с 21-м, 23-м, 25-м; на третьей доле такта находится в обоих случаях звук, представляющий нисходящее задержание). Самый *характер звучания* (регистр и полнозвучное изложение гармонии) также указывает на связь со вторым элементом. Модулирующая секвенция затрагивает только мажорные тональности, что в общем также характерно для развития второго элемента (первый давался всегда в миноре).

Новым по сравнению с общим характером звучания второго элемента в первом периоде является здесь наличие как в мелодии, так и в гармонии хроматики. Действительно, если, например, на протяжении первых 15 тактов пролога, т. е. до модуляционного сдвига, вообще нет ни одного «случайного знака» (за исключением характерного для гармонического f-moll'я ми-бекар), то в первом же такте нового построения (см. такт 21) мы имеем типичную последовательность двух доминант, содержащую в одном из голосов хроматический ход: доминантнонаккорд C-dur'a переходит непосредственно в доминантсептаккорд F-dur'a (точнее в доминанту к субдоминанте C-dur), причем звук h, тяготеющий в c, хроматически соскальзывает в b. Этой элиптической последовательности (повторяющейся и в дальнейшем) присуща в таком ее применении (благодаря элементу хроматизма и незначительному колебанию тонального центра) известная мягкость, даже пряность.

В каденции рассматриваемого восьмитакта (см. такты 27—28) мы видим хроматическое движение мелодии. При этом, начиная с квартсекстаккорда, движение верхних голосов идет параллельными терциями, а затем секстами—этими, как уже упомянуто, гармонически наиболее полнозвучными интервалами, что, в связи с переходом в более высокий регистр, представляет яркое выражение общего мягкого, светлого характера звучания «второго элемента», понимаемого теперь уже в широком смысле, т. е. вместе с его развитием. К этой каденции нам еще придется вернуться в дальнейшем.

После повторения восьмитакта следует четырехтакт, дважды повторяющий ту же F-dur'ную каденцию и формально являющийся дополнением к предыдущему. По своему общему значению этот четырехтакт и следующий за ним двутакт (такты 37—42) представляют своеобразное возвращение к «первому элементу» пролога. Своеобразное потому, что в четырехтакте еще не появляется мелодико-ритмическая фигура «первого элемента». Однако внезапный переход в более

[1] См. примечание на стр. 92.

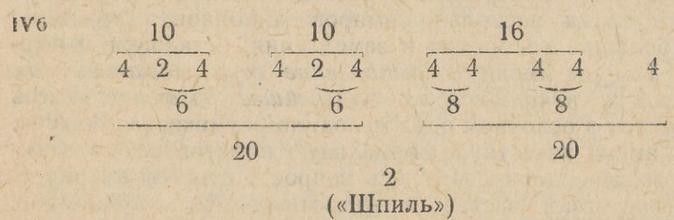
низкий, матовый регистр, приглушенная звучность, сочетание пиано и стаккато, расчлененность при помощи пауз на отдельные небольшие отрезки (такты), т. е. *самый характер звучания*, внезапно и резко противопоставляемый предыдущему, указывает на связь с началом пролога и подготовляет следующий двутакт, в котором мелодико-ритмическая фигура «первого элемента» уже выступает совершенно отчетливо. Мы видим, таким образом, что «характер звучания» приобретает здесь некоторую самостоятельную формообразующую роль: так же, как у классиков мы говорим о «тематической репризе» или, иногда, о «тональной репризе», здесь можно в известном смысле говорить о «регистровой репризе» или «репризе по характеру звучания».

Заключительный двутакт пролога дан уже на органном пункте и на нем происходит чередование тоники F-dur (сильные доли такта) и минорной субдоминанты (относительно сильные доли), причем в верхнем голосе повторяется половинными нотами наиболее характерная интонация первого четырехтакта фантазии des-c. В басу же дается нисходящая начальная кварта первого двутакта и его ритмическая фигура. В то же время заключительный двутакт пролога дает непрерывный переход к последующему. Действительно, последний субдоминантовый аккорд не разрешается полностью на сильной доле следующего такта, но отдельные его неустойчивые звуки повторяются в последующей мелодической фигуре (объем этой фигуры и ее звуковой состав почти точно соответствуют объему и составу предыдущих аккордов) и лишь затем разрешаются. В частности, последнее des^1 верхнего голоса пролога повторяется в конце первого такта вступления и разрешается в c^1 на сильной доле второго такта (см. такты 42—44).

В целом пролог представляет простую двухчастную форму (сопоставление двух периодов) с дополнением, содержащим некоторые элементы репризы. В то же время легко показать, что *общий принцип развития музыкальной мысли* в прологе напоминает принцип тематического развития многих классических сонатных экспозиций: второй (более мягкий и светлый) элемент контрастной главной темы, развиваясь и обогащаясь новыми свойствами, в конце-концов обособляется в новую самостоятельную вторую тему, за которой следует заключительная партия, объединяющая некоторые свойства обеих тем, а по характеру движения больше напоминающая первую. Мы уже отметили, что дополнение в прологе представляет в известных отношениях репризу «первого элемента». Если же принять во внимание, что, благодаря *аккордовому изложению*, это дополнение одновременно сохраняет тесную связь и со «вторым элементом» (в широком смысле), его функция небольшой «заключительной партии» внутри

пролога станет очевидной. Само собой разумеется, что пролог невозможно рассматривать как сонатную экспозицию из-за отсутствия ряда *необходимых* признаков, например, соответствующих тональных отношений. Здесь важно отметить главным образом, что начало пролога несомненно представляет контрастную тему, очень близкую соответствующему сонатному типу и требующую дальнейшего сонатного развития, которое в прологе, однако, в развернутом виде не дается. И если первый четырехтакт пролога содержал основной контраст и главные элементы, на которых строятся дальнейшие темы, то пролог в целом указывает также основную *линию развития* этих тем.

То обстоятельство, что пролог, написанный *в простой двухчастной форме*, содержит значительную тему *сонатного типа* и некоторые *тенденции тематического развития по типу сонатной экспозиции*, отчасти определяет его функцию *как пролога*, т. е. определяет невозможность восприятия его в качестве отдельного законченного произведения, даже в случае полной формальной завершенности. Что пролог все же представляет более или менее *самостоятельную* часть, можно лишний раз продемонстрировать, показав сравнительно простую метротектоническую схему, в которую он укладывается. Для этого только надо вспомнить и принять во внимание, что его заключительный двутакт дан после достижения *последней* автентической каденции F-dur'a, проходит на тоническом органном пункте и поэтому может рассматриваться при метротектоническом анализе как завершающий архитектурный «шпиль» или как переход к последующей части (глубокий бас, продолжающий звучать в первом двутакте следующей части). Тогда получим следующую формулу пролога:



В то же время полной формальной завершенности нет: несмотря на архитектоническую уравновешенность, этот пролог как бы «вторгается» в дальнейшее развитие не только в смысле разрешения своего последнего неустойчивого созвучия (что было уже показано), *но и в смысле метрико-тематическом*. Дело в том, что «шпиль» представляет здесь *не слитный двутакт, но два тождественных однотакта*, вследствие чего мы получаем во всем прологе постепенное *измельчание* сходных построений: 10 + 10,

8 + 8, 2 + 2, 1 + 1. Обычно за такого рода дроблением следует хотя бы одна закругляющая и замыкающая фраза большей величины, чем последний наименьший отрезок.[1] В данном же случае ожидаемая слитная двутактная фраза появляется уже *после пролога* как начало следующей части. При этом и в тональном отношении возникает в известном смысле аналогичное явление. Первый период дан в основном в f-moll; последующий повторенный восьмитакт—в F-dur; возвращение же к «первому элементу» (последние шесть тактов пролога) не восстанавливает f-moll'я, а ограничивается очень сильным подчеркиванием *минорной субдоминанты* гармонического F-dur'а, что, конечно, сближает с одноименным минором. *Окончательное же восстановление* f-moll'я и, вместе с тем, «замыкание круга» происходит опять-таки лишь с началом следующей части.

3. Вступление (такты 43—67)

Подробный анализ ладотонального плана вступления и значения этого плана для всего произведения был дан во втором параграфе предыдущей главы. Мы установили, что это вступление (мы называли его тогда связующей частью между прологом и экспозицией) распадается на два отрезка (11 + 14 тактов), каждый из которых представляет особую «диатоническую терцовую цепь».

Сейчас мы рассмотрим общий характер этого вступления. Прежде всего необходимо отметить, что оно контрастирует с прологом во многих отношениях. Там мы имели маршеобразную (метрическую и темповую) строгость и определенность. Здесь мы имеем построение речитативно-декламационного и в то же время несколько импровизационного характера: налицо большие ускорения и замедления, остановки с фермthemами. Там мы имели *сопоставление двух тематических элементов и некоторое их дальнейшее развитие;* здесь господствует в основном одна мелодико-ритмическая фигура. Там мы имели известную формальную и метрическую замкнутость и завершенность; здесь вопрос о строгом метрическом соответствии частей и метротектоническом анализе, наоборот, не имел бы никакого смысла, хотя бы из-за упомянутой темповой неопределенности. Словом, там мы имеем использование некоторого общераспространенного и окристаллизовавшегося типа изложения (марш, приближающийся по характеру к похоронному), здесь, наоборот, наиболее «свободное» построение, не связанное с какой-либо определенной окончательно окристаллизовавшейся и вошедшей

[1] «Объединительная фраза». Подробнее об этом см. «Основной принцип».

в «коллективный быт» музыкальной формой (марш, танец, песня, хорал).

Наряду с этим налицо очень тесная связь между прологом и вступлением. Мы уже видели, что мелодическая фигура первого двутакта вступления является как бы «разложенным разрешением» последнего аккорда пролога. Начало вступления здесь также «вырастает» из конца пролога, как первый аккорд третьего такта фантазии из обертонов последнего басового звука первого двутакта. Тематическая связь между прологом и вступлением зиждется на уже упомянутой особой роли затактовой (идущей от более слабого времени к сильному) нисходящей секунды des-c, завершающей как первый двутакт пролога, так и первый двутакт вступления. Эта интонация—переход шестой ступени гаммы в пятую—переносится во вступлении последовательно в различные ладотональности «терцовой цепи». В 50—51 тактах затактовая нисходящая секунда подчеркивается чаще (каждые полтакта) и, кроме того, подвергается «вычленению» двойными нотами в средних голосах.[1] В этот момент она приобретает уже совершенно самостоятельное значение и в то же время резко изменяет свой выразительный характер по сравнению с прологом и началом вступления: данная на неустойчивой гармонии (доминанта от Es-dur) и троекратно на ней повторяющаяся в быстром движении эта секунда приобретает нервный, навязчивый «тревожно-сигнальный» характер. Здесь она уже не дается как переход неустойчивой шестой ступени гаммы *в устойчивую* квинту тонического трезвучия, что имело место в конце пролога и начале вступления: здесь, благодаря тому, что B-dur'ный аккорд 50-го такта превращается сразу в доминанту, метрически-опорный звук секундного мотива (f) оказывается *неустойчивым*, а в момент затакта в созвучии образуется резкий интервал б. септимы (as—g).

После этого следуют три октавы на звуке b (с ферматой на последнем из них), носящие характер своеобразного «восклицания». В дальнейшем развитии они встречаются несколько раз в моменты, завершающие один раздел и начинающие другой.

За этими октавами идет уже упомянутая в I главе вторая «терцовая цепь». При этом с ее шестого такта (такт 60) бас приобретает самостоятельное тематическое значение. В нем появляются нисходящие чистые кварты, а затем поступенное нисходящее движение, напоминающие начало пролога. В верхнем голосе в этот момент идет непрерывное фигурационное движение, восходящее к высокому регистру. Затактовая

[1] Это вычленение показывает, что нисходящая затактовая секунда является в фантазии «тематическим мотивом».

секунда достаточно ясно выделяется в этом движении, однако она уже не подчеркивается средними голосами и, конечно, не имеет того значения, что в тактах 50—51—52. Она как бы растворяется в общем непрерывном фигурационном движении верхнего голоса, который с 60-го такта теряет главенствующее тематическое значение, уступая его басу. В 64 такте наступает кульминация, начиная с которой идет через всю клавиатуру быстрая нисходящая гамма. Основное тематическое значение имеют при этом опять-таки аккорды левой руки, представляющие гармонию увеличенного квинтсекстаккорда и носящие «восклицательный» характер.

Очень важно проследить, как в последних восьми тактах вступления подготовляется первая тема экспозиции. Лейхтентритт указывает, что начальный мотив экспозиции предвосхищается тремя последними аккордами вступления. Этим, однако, подготовка не ограничивается: нисходящий тетрахорд, следующий за начальным мотивом экспозиции, предвосхищен ходом баса 62—64 тактов, непосредственно предшествующим мотиву трех аккордов. Возникает очень тонкое зеркальное соотношение:



Кроме того, общие контуры самого мотива трех аккордов и начального мотива экспозиции предвосхищены ходами баса в 60—61 тактах. В конечном счете мотив трех аккордов и начальный мотив экспозиции связываются с мелодической фигурой, образуемой первыми авуками пролога: f—c—es.

Необходимо отметить, что во второй терцовой цепи (такты 54—67) нет момента, аналогичного тактам 50—53, т. е. характерного троекратного повторения терциями в средних голосах на неустойчивой гармонии вычлененной затактовой нисходящей секунды, а также «октавных восклицаний». Это обстоятельство важно подчеркнуть. Когда начинается как-будто бы повторение прежней мысли (например вторая терцовая цепь, аналогичная по своим начальным тактам первой), важно уловить в этом повторении не только то появляющееся *новое*, благодаря которому возникает и из которого непосредственно вытекает дальнейшее развитие, но и отметить те существенные элементы *первой мысли, то старое*, которое уже больше не появляется (как бы «теряется») при повторении. Действительно, когда тот или иной раздел начинает более или менее точно повторяться и эта повторность ясно ощущается, мы, естественно, ждем появления в соответствующих метрических точках аналогичных тематических элементов. «Неповторение» какого-либо

существенного момента или замена его другим как бы обманывает наше ожидание, производит часто впечатление, что это повторение лишь *оттянуто* и делает, поэтому, особенно естественным появление соответствующего элемента в тот момент, когда та новая линия развития, которая началась (на которую мы как бы «свернули») при повторении раздела, исчерпывает себя или почему-либо обрывается. В данном случае новая линия развития начинается ходом баса в 60-м такте и непосредственно вливается (после аккордов 64—66 тактов) в экспозицию. Когда последняя заканчивается, исчерпывая первую терцовую цепь модуляционного плана фантазии (см. гл. I, § 2) и замыкая некоторый тематический круг, «вытесненный» элемент вступления прорывается с исключительной силой: в 144—145 тактах и дальше в среднем голосе повторяется и подчеркивается на соответствующих острых гармониях вычлененная секунда 50—51 такта, вслед за чем появляются и «октавные восклицания».

Этот часто встречающийся прием мы называем *прорывом вытесненного при повторении раздела тематического элемента.*

В целом рассматриваемое вступление *в известных отношениях сходно по своему значению с классическими сонатными вступлениями*: оно представляет самостоятельный тематический материал, с которого затем начинается разработка, а впоследствии и кода (вспомним, например, Патетическую сонату Бетховена). Кроме того, оно выполняет и другую функцию классического вступления—непосредственно подготовляет главную тему экспозиции. Третья и важнейшая функция этого вступления — схематическое предвосхищение модуляционного плана—нами уже освещена достаточно подробно.

Теперь становится ясной различная роль пролога и вступления. Первый представляет самостоятельное замкнутое целое, вращающееся, преимущественно, в сфере главной тональности и в совершенно особой форме предвосхищающее, как мы уже упомянули и как будет показано в следующей главе, *основные тематические элементы* фантазии и их развитие. Второе не представляет замкнутого целого, тонально неустойчиво, носит в значительной мере переходный и в то же время тематически однородный характер, но содержит как бы беглое «перечисление» всех последующих «тональных событий» и предвосхищение формы фантазии в целом (две терцовые цепи).

Такое соотношение пролога и вступления, т. е. по существу двух различных вступлений, может быть поставлено в связь с характерными для романтизма (как музыкального, так и литературного) поисками новых, особых форм повествования. В частности, в романтической литературе, наряду

с использованием формы писем, дневников и т. д., довольно большое распространение получил известный прием изложения основного содержания от лица рассказчика. При этом рассказу чаще всего предшествует вступительная часть, в результате которой одно из действующих лиц «получает слово» и берет на себя функции рассказчика. Это вступление, обычно, создает «повод» для рассказа, а также соответствующую обстановку и настроение, как бы навевая тему последующего повествования.

С другой стороны, первые слова рассказчика также часто носят вступительный, вводный характер. Не представляя какого-либо замкнутого целого, они могут бегло обрисовывать основное содержание рассказа: рассказчик (или певец, баян и т. п.) сообщает, о чем он будет повествовать.

Нам кажется, что пролог и вступление фантазии могут быть в порядке условной аналогии сравниваемы с этими двумя типами литературного вступления. Речитативно-декламационный характер вступления фантазии, с его частыми остановками, ускорением, обрывом и медленным началом снова, легко может быть сравниваем с тем, как «получивший слово» рассказчик или певец «перебирает струны», медленно и постепенно собирается с мыслями, пока из далеких, отрывочных воспоминаний не выливается, наконец, связное, слитное повествование. В то же время эти вводные слова рассказчика бегло обрисовывают план последующего изложения.

Само собой разумеется, что никогда нельзя настаивать на «обязательности» именно данного сравнения. Для различного характера пролога и вступления можно было бы подобрать и другие аналогии. Так, например, можно представлять себе, что эпический «рассказ-повествование» идет с самого начала произведения, но что в прологе дается как бы общее «объективное» описание обстановки («исторического фона» и т. д.), а во вступлении рассказчик начинает постепенно вспоминать тот или иной «индивидуальный» сюжет или эпизод, те или иные конкретные события, которые затем излагаются в связной форме.

Мы считаем здесь возможным говорить о литературных аналогиях главным образом потому, что рассматриваемое произведение в некоторых отношениях родственно по своему характеру балладам того же композитора. Наличие же связи последних с литературными произведениями польской романтической школы (Мицкевич, Словацкий, Бродовский) считается рядом исследователей весьма вероятным.

Рассматривая баллады Шопена, легко установить, что в g-moll'ной и f-moll'ной балладах мы имеем ясно выраженные небольшие вступления, за которыми следует типичное «начало повествования». В As-dur'ной балладе имеется большая, замкнутая и резко отграниченная от всего последующего

изложения часть (51 такт), которую также можно с известной точки зрения считать самостоятельным вступлением, приближающимся по степени законченности к части циклического произведения,[1] и за которым следует, собственно, «начало рассказа», содержащее, в свою очередь, вступительное построение. Таким образом, мы можем говорить, если не о влиянии, то, во всяком случае, о связи построения шопеновских баллад и фантазий с определенными литературными приемами.[2]

---

[1] Основная тема этого вступления повторяется, однако, в конце баллады; подробное и всестороннее рассмотрение интереснейшей схемы этого произведения, содержащего элементы рондо, элементы сонатной схемы и элементы циклической формы и пронизанное в то же время приемами свободного варьирования, потребовало бы специальной работы.

[2] Мы не имеем возможности говорить о влиянии структуры определенных литературных произведений на определенные произведения Шопена и отмечаем здесь лишь влияние литературных приемов вообще, что характеризует общие программные тенденции музыкального романтизма, сказывающиеся даже у самого «непрограммного» из романтиков—Шопена. Еще раз оговариваем, что приведенные выше конкретные сравнения являются до известной степени условными и субъективными аналогиями и что поэтому, хотя они и могут способствовать лучшему пониманию произведения, на них нельзя *основывать* в ходе дальнейшего анализа никаких положений и выводов и они не могут связывать анализирующего в этом отношении. Более точный смысл приведенного здесь сравнения выяснится лишь в последней главе работы.

Глава III

Экспозиция фантазии

1. Главная партия

Предварительное схематическое расчленение экспозиции было нами проведено в I главе. Это расчленение уточнится лишь после более детального анализа основных тем, к которому мы и переходим.

Покажем, прежде всего, что *контрастное соотношение между начальной (девятитактной) f-moll'ной темой экспозиции и следующей за ней (восьмитактной) As-dur'ной темой* (такты 68—76 и 77—84; в I главе мы уже обозначили совокупность этих тем как главную партию или «главную группу») *является в основном развитием аналогичного отношения между «первым» и «вторым» элементом пролога*, в частности между его начальными двутактами, или (точнее) между его третьим двутактом (f) и четвертым двутактом (As).

Действительно, более низкому, матовому регистру начала f-moll'ной темы противопоставляется высокий светлый регистр As-dur'ной темы. Наличию пауз и вообще ясно выраженной раздельной структуре f-moll'ной темы противопоставляется более слитный, непрерывный характер движения As-dur'ной. Наконец, ясно выраженной и вполне определенной линеарной направленности f-moll'ной темы (нисходящее движение внутри каждого отрезка при общем восходящем движении от отрезка к отрезку) противопоставляется «парящий» мелодический рисунок и извилистая линия As-dur'ной темы, содержащая более равномерно распределенные подъемы и спуски. Ко всему этому присоединяется и ладовый контраст минора и мажора.

Нетрудно показать, что f-moll'ная тема действительно тесно связана с основными мелодическими ячейками первого двутакта фантазии, а As-dur'ная вытекает из развития «второго элемента» пролога.

В самом деле, в f-moll'ной теме играет очень большую роль *ритмически-равномерно нисходящий тетрахорд*, данный два раза четвертями (такты 69—70 и 70—71) и столько же раз восьмыми (такты 72 и 73). На связь этого нисходящего движения (и аналогичного движения ряда других тем) с ходом баса первого двутакта фантазии обращает внимание Лейхтентритт в своем, уже упомянутом нами, анализе. Оказывается, однако, что интересующая нас зависимость между f-moll'ной темой и начальным двутактом пролога этим отнюдь не исчерпывается.

Действительно, с конца 73 такта в f-moll'ной теме приобретает большую роль *нисходящая короткая затактованная секунда*, непосредственно за которой следует скачок вниз (секста, квинта, такты 75—76), идущий от сильного времени к слабому. В 75—76 тактах этот элемент вычленяется и приобретает самостоятельное значение. В нем нетрудно узнать соответствующую ячейку первого двутакта пролога. Эта ячейка появляется также и в дальнейшем развитии экспозиции (например в тактах 102—103):



Наконец, f-moll'ная тема начинается, как и вся фантазия, нисходящей чистой квартой, первый звук которой ритмически значительнее второго.

В приводимом прим. 7 нами отмечены в f-moll'ной теме перечисленные в предыдущей главе элементы a, b, с начального двутакта пролога, а также ячейка пролога, состоящая из соединения элементов b и a (см. также прим. 3 на стр. 40):



Связь As-dur'ной темы со «вторым элементом» пролога более очевидна. Лейхтентритт приводит следующее сопоставление:



Мы исследуем эту связь подробнее. Прежде всего, начальную фразу As-dur'ной темы нам кажется естественным сравнивать не только со вторым двутактом пролога, как это делает Лейхтентритт, но и особенно с четвертым двутактом (As-dur'ным):



Действительно, и в As-dur'ном двутакте пролога и в As-dur'ной теме экспозиции мы имеем на третьей доле первого такта в качестве задержания звук f, которому предшествует и за которым следует звук es (уже рассмотренная характерная интонация—переход шестой ступени гаммы в пятую).

Вслед за этим в обоих случаях идет подъем, достигающий звука c, а затем спуск через b к as.

Нельзя, однако, не отметить, что в первом случае (в прологе) отсутствует столь характерный для начала As-dur'ной темы *хроматический ход* от c к es. В то же время подобный ход легко обнаружить в дальнейшем развитии «второго элемента» пролога (такты 21—36). Действительно в 27—28 и 35—36 тактах мы видим каденционную фразу, чрезвычайно близко напоминающую начало As-dur'ной темы экспозиции, на что Лейхтентритт, повидимому, не обратил внимания:



Здесь (помимо движения двойными нотами) в мелодии есть аналогичный хроматический ход от a к c (что в тональности F-dur соответствует ходу c—es тональности As-dur), далее такой же скачок на б. сексту вверх к терцовому звуку тонического трезвучия, с последующим поступенным спуском к основному тону. Соответствие можно отметить и в некоторых деталях: так, в обоих случаях перед скачком налицо форшлаг.

Одно из основных различий между рассматриваемыми оборотами заключается в отсутствии в мелодической линии F-dur'ной каденции характерной интонации, соответствующей ходу es—f—es As-dur'ной темы. Однако мы уже установили, что этот мелодический ход с соответствующим положением метрического акцента имеется в As-dur'ном двутакте пролога. Таким образом, мы приходим к выводу, что начальная фраза As-dur'ной темы экспозиции, как бы синтезирует основные моменты развития «второго элемента» пролога. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно проиграть подряд примеры 8—9—10.

Некоторые гармонические особенности As-dur'ной темы также связаны со «вторым элементом» (в широком смысле) пролога, именно с тактами 21—36. Действительно, в As-dur'ной теме (такты 79 и 83) мы видим, например, ту же изысканно звучащую элиптическую последовательность—разрешение доминанты не в тонику, а в доминанту от субдоминанты,—что и в 21 такте пролога, и некоторые другие хроматические гармонические последовательности.

Установленная нами несомненная связь между основными элементами пролога и f-moll'ной и As-dur'ной темами обычно не осознается при непосредственном восприятии произведения, так как элементы пролога подвергаются исключительно сильной трансформации и даются в совершенно новом виде и новом соотношении, вследствие чего их выразительный характер существенно изменяется. При этом, если процесс трансформации первого элемента пролога в f-moll'ную тему может быть прослежен во вступлении (затактовая нисходящая секунда и ее вычленение, ходы баса в тактах 60—64), то As-dur'ная тема подхватывает соответствующие элементы пролога *более непосредственно*, без промежуточных звеньев во вступлении, как бы «скачком».

Мы уже упомянули, что в f-moll'ной теме налицо нисходящее движение внутри каждого отрезка, при общем восходящем стремлении от отрезка к отрезку. Такая структура мелодической линии вообще часто встречается у романтиков. Обычно в этих случаях за достигаемой в результате подъема кульминацией следует падение, связанное с тем, что нисходящая тенденция уже заложена в *первичной* мелодической ячейке. Сказанным, между прочим, определяется также логика развития очень многих мелодий Чайковского.

В рассматриваемом случае необходимо обратить внимание на то, что отдельные отрезки мелодии все время укорачиваются во времени. Тема как бы задыхается, дробится все больше и больше, пока не сводится (такт 76) к синкопированному повторению одного звука. В замкнутых, более закругленных темах за таким дроблением следует «объединительная фраза» слитного характера, которая и дает в мелодиях рассматриваемой структуры спуск после общей кульминации и как бы завершает тему. *Здесь этой фразы и этого спуска нет.* Тема мелодически не замкнута в себе и непосредственно вливается в следующий As-dur'ный восьмитакт. Мелодическая линия этого последнего как бы вытекает из того c^3, в синкопированном повторении которого исчерпывает себя f-moll'ная тема.[1] В этом смысле As-dur'ная тема опять-таки приблизительно также вырастает из последнего момента f-moll'ной, как аккорды второго двутакта (второго «элемента») пролога из последнего басового звука первого двутакта.

Движение двойными нотами в As-dur'ной теме также кажется подготовленным аналогичным движением в f-moll'ной теме, начинающимся с середины 73 такта. Наконец, тональность As-dur подготовлена соответствующим отклонением в 70—71 тактах. Для первых пяти (и для девятого) тактов f-moll'ной темы характерно такое развитие мелодии, при котором ее звуки не совпадают ни с сильными, ни с относительно сильными долями такта. Это синкопическое движение придает с одной стороны большое напряжение мелодической линии, а с другой, как бы подчеркивает ее полную независимость от «отбивания метра» и сообщает ей особый «индивидуальный» оттенок. При этом звуки мелодии, как правило, не совпадают во времени также со звуками триольной фигурации среднего голоса и басовыми звуками. Эта фигурация, в свою очередь, носит беспокойный, волнующийся характер. Она начинается типичными острыми интонациями c—des и des—c и затем выделяет «мнимые голоса» (тенор и альт), которые, как и бас, движутся все время вверх, подчеркивая восходящее движение темы от отрезка к отрезку.

Все перечисленные факторы позволяют, говоря о выразительном значении f-moll'ной темы, характеризовать ее как незамкнутую в себе, волнующуюся, напряженно-устремленную задыхающуюся, «томящуюся», «жаждущую».

Необходимо в то же время указать на различие между началом и концом темы: когда после речитативно-декламационного и несколько импровизационного (по характеру изложения) вступления начинается *широкая мелодическая кантилена*, содержащая в первых двух мотивах *долгие ноты* (половина, четверть, слигованная с восьмой) *и ритмически-равномерное движение* (нисходящий тетрахорд), преобладающим оказывается (в силу контраста с предшествующим материалом) впечатление связного рассказа-повествования, и тема носит скорее *эпический* характер. Однако в следующих тактах благодаря укорочению отрезков, вычленению и т. п. на первый план выдвигаются *взволнованно-лирические* элементы темы, как бы представляющие самый «сюжет» рассказа.

Контрастирующую As-dur'ную тему было бы ошибочно назвать «спокойной»: она также носит «волнующийся» характер. Но она более замкнута в себе, не ищет какой-то «цели», не стремится перейти во что-то «иное». Это есть лирически-взволнованный, но «светлый», «женственный» и более *самодовлеющий* образ. Действительно, As-dur'ный восьмитакт состоит из двух сходных четырехтактов и мог бы представлять собой обычный замкнутый и закругленный *период*. Только неожиданное разрешение его последней доминанты не в тонику, а в уменьшенный септаккорд к доминанте дает начало новому тематическому образованию.

О большей, по сравнению с f-moll'ной темой, уравновешенности мелодической линии («парящее движение») уже было сказано. Гармоническое развитие протекает таким образом, что (в каждом из двух четырехтактов) в первом такте смена гармонии происходит раз в *полтакта*, во втором и третьем такте—каждые четверть такта, а в последнем снова каждые *полтакта*, что создает гармонически-уравновешенные построения. Наконец, *сама звучность* As-dur'ной темы носит равномерный и притом особый «самодовлеющий» характер. Исключительный, специфически фортепианный эффект основан здесь на том обстоятельстве, что двойные ноты в правой руке почти совсем не даются как *параллельное* движение терциями или секстами, а представляют на протяжении каждого четырехтакта самые разнообразные интервалы от секунды до октавы включительно (большая секунда, увеличенная секунда, малая терция, б. терция, ч. кварта, ув. кварта, ч. квинта, ув. квинта, м. секста, б. секста, м. септима, б. септима, октава). Здесь мы имеем классическое выражение приема, имевшего очень большое значение для дальнейшего развития фортепианной техники.

В формальном отношении можно говорить об As-dur'ной теме как о моменте, исполняющем функции «*икта*» (в широком смысле слова) по отношению к f-moll'ной теме как «пред'икту». Последняя носит, помимо всего перечисленного, преимущественно *доминантовый* характер и как бы «стремится», тяготеет к As-dur'ной.

[1] Э. Курт отмечает, что в мелодике романтиков вообще часто встречается синкопированное повторение одного звука.

Из анализа схемы мы уже видели, что обе темы представляют собой главную партию рондо-сонаты или сонаты, написанную в *переменном* ладу f → As, которой затем противопоставляется побочная группа c → Es. По существу f-moll'ная и As-dur'ная темы—это два очень развитых контрастирующих элемента внутри главной партии. Отличие от обычной структуры главной партии заключается здесь, во-первых, в величине этих элементов (обычно они бывают двутактами, четырехтактами; здесь—восемь—девять тактов), а во-вторых в том обстоятельстве, что контрастное *соотношение не повторяется здесь внутри главной партии несколько раз* (как это имеет место обычно), *не развивается*, а дается один раз, как сопоставление двух более или менее самостоятельных образов.

Главная партия занимает, таким образом, 17 тактов: 9+8. Если же мы примем во внимание, что последний такт f-moll'ной темы, повторяющий октаву *c*, в то же время мелодически подготовляет As-dur'ную тему, являясь как бы «затактом» к ней, мы получим следующую, более точную формулу $\left(\frac{8+1}{9}+8\right)$, в которой последнему такту f-moll'ной темы придается также некоторое связующее «центральное» значение.

Поставим теперь ряд вопросов относительно *метода анализа мелодии* и в связи с этим остановимся более подробно на анализе мелодии As-dur'ной темы. Если мы рассмотрим тему в Ges-dur (в разработочной части она действительно дается в этой тональности) и, отвлекаясь от метроритмических соотношений, сравним первые шесть звуков мелодии с первыми шестью звуками мелодии этюда Шопена Ges-dur op. 25, № 9 мы получим полное тождество:

10 a



Если мы теперь рассмотрим тему в Des-dur (в репризе она действительно дается в этой тональности) и аналогичным образом сравним первые *десять* звуков мелодии (при этом два предпоследних звука тождественны и могут быть условно приняты за один) с первыми *девятью* звуками темы мазурки Шопена Des-dur op. 30, № 3 мы получим тот же результат:

10 b



Несмотря на то, что в этом последнем случае мы имеем совпадение мелодических линий на сравнительно большом протяжении (девять — десять звуков), различие метра, ритма, темпа и общего характера звучания делает это совпадение почти неуловимым при непосредственном восприятии; даже квалифицированный музыкант, слушая в концерте мазурку после фантазии, не обнаружит сходства соответствующих тем, если на это заранее не обращено его внимание. Естественно возникает вопрос о том, какое значение имеет мелодическая линия сама по себе, и в связи с этим, вопрос о том, какое значение имеют приведенные нами совпадения.

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо иметь в виду, что существуют мелодические обороты, типичные для данного автора, подобно тому как это может, напр., иметь место по отношению к гармоническим последовательностям. *Непосредственное* выразительное значение этих оборотов зависит каждый раз от сочетания с другими факторами формы, в особенности с наиболее элементарными (темп, метр, ритм, динамика в узком смысле). Но в то же время эти типичные обороты обычно связаны более глубоким образом с общими свойствами и закономерностями стиля, с принципами музыкального мышления композитора.

Проследим логику мелодического развития начальной двутактной фразы As-dur'ной темы. После синкопированного повторения звука «c» в последнем такте предшествующей темы мелодия начинается с этого же звука, превращаемого в тоническую *терцию*, т. е. в самый мелодически яркий звук мажорного трезвучия. Восходящее движение мелодии сразу же встречается с ладово-интонационным «препятствием» в виде нисходящего тяготения звука des в тоническую терцию. Это «препятствие», однако, легко преодолевается, так как ступенью выше des также находится ладово-устойчивый звук—тоническая квинта es. Одним из способов «плавного» преодоления нисходящего тяготения des является «переключение» этого тяготения на восходящее, достигаемое путем хроматического повышения des в d. Следующим аналогичным препятствием является нисходящее тяготение звука f в тоническую квинту es. Это тяготение является, как известно, *наиболее интенсивным* нисходящим тяготением мажорного лада. Ступенью выше f нет устойчивого звука. В данном случае кроме того f падает (в отличие от des) на относительно *сильную* долю такта, что увеличивает яркость его тяготения. Разрешение этого тяготения и связанный с этим мелодический «шаг назад» оказывается вполне естественным. В результате возникает шестизвучный мелодический оборот с типичной кульминацией на шестой ступени гаммы. Этот оборот может быть принят за основную мелодическую ячейку и секвенционным образом повторяться, что и происходит в этюде Ges-dur (см. прим. 10a). При построении же мелодической линии более широкого дыхания (фантазия, мазурка) переход пятой ступени гаммы в шестую и обратно дает естественную «раскачку» перед возможным восходящим скачком. Такой скачок часто дается, напр., на кварту вверх

и приводит к основному звуку тоники (см., напр., третий и седьмой такты пролога). В данном случае ходу es—f—es предшествует хроматическое восходящее движение от с к es, что вместе с «раскачкой» может служить импульсом для бóльшего скачка. Скачок дается здесь на сексту и приводит опять к тонической терции.[1] За скачком следует (как в фантазии, так и в мазурке) его «заполнение». Во время этого заполнения в теме фантазии учащаются смены гармонии, даются небольшие внутритональные отклонения, появляются триоли. Это общее оживление дает возможность продолжить инерцию нисходящего движения дальше, чем это требует одно лишь «заполнение скачка», и позволяет начать затем аналогичное построение октавой ниже. Вся четырехтактная мелодия начинается звуком c^3, кульминирует на c^4 и затем спускается к c^2.

Описывая естественную логику мелодического движения, мы, конечно, не предполагаем «предопределенности» данного мелодического последования, точно так же как описание естественной логики того или иного гармонического последования также не предполагает, что данное последование, данные разрешения аккордов и т. п. являются единственно возможными. В наши задачи входило прежде всего показать, что *линеарная и ладово-интонационная структуры мелодии здесь в значительной мере обусловливают друг друга.* Напр. ход es—f—es начальной фразы нельзя рассматривать *только* как подготовку последующего скачка: эта «раскачка» возникает здесь как *характерная интонация*, связанная с *типичным ладовым тяготением*, и в то же время обусловливает естественность дальнейшей *линеарной* структуры (скачок и заполнение).

Самый скачок дан здесь также как типичный ладовый ход, особенно часто встречающийся в мелодике романтиков, именно как скачок от пятой ступени гаммы вверх к третьей (напр. ноктюрн Шопена Es-dur op. 9 № 2 начинается таким скачком, за которым следует «заполняющее» движение, с задержанием сходным с аналогичным задержанием в рассматриваемой теме фантазии).

Само собой разумеется, что линеарная и ладово-интонационная структуры обусловливают друг друга лишь до известной степени, оставаясь в некоторой мере независимыми. В противном случае, напр., при *полной* зависимости линеарной структуры от ладовой, мелодический рисунок должен был бы свестись к воспроизведению схемы ладовых тяготений.

Выяснение соотношения между закономерностями линеарной и ладово-интонационной структуры существенно для характеристики мелодического стиля того или иного композитора. Так, напр., у Листа закономерности интонационной структуры в общем явно доминируют над рисунком, над линеарными закономерностями. С другой стороны у Шенберга и других атоналистов мелодия сводится

[1] Мы употребляем здесь термин «тоническая терция» и т. п. исключительно для обозначения *определенных звуков лада*, отвлекаясь от гармонии в каждый отдельный момент. В данном случае, напр., тоническая терция дана как задержание доминантовой квинты.

к линеарному движению или рисунку, реализованному вне всякой связи с какими бы то ни было ладовыми интонациями. У Шопена, как и у Чайковского, мы видим известное равновесие и значительную взаимную обусловленность этих двух сторон мелодики.[1]

Перед тем как вернуться к анализируемой нами теме фантазии, необходимо бегло затронуть вопрос об отличиях между мелодикой романтиков и мелодикой венских классиков. Темы венских классиков гораздо чаще придерживаются звуков аккорда (напр. построены на трезвучии), чем темы романтиков. Однако всевозможные ладо-гармонические *тяготения* звуков мелодии к *соседним тонам* оказываются более интенсивными именно у романтиков. В конечном счете это приводит, как показал Курт, к большей «линеарности» мелодики романтиков по сравнению с мелодикой классиков. В вагнеровском «Тристане» (см. напр. вступление) мы встречаем сравнительно очень мало мелодических шагов на терцию, кварту, квинту, т. е. на гармонические интервалы «средней величины». Преобладает, с одной стороны, движение по тонам и полутонам, с другой стороны, *большие* скачки (секста, особенно септима). В As-dur'ной теме фантазии мы имеем более или менее сходное положение. Она *пронизана* ладо-гармоническими тяготениями, в ней преобладает поступенное движение, которому противопоставляется большой скачок. Ее сравнительная ритмическая равномерность, несовпадение кульминации (с) с метрически сильным моментом и общее «парящее» движение также характерны для очень многих мелодий романтиков. *Специфической* же шопеновской чертой является здесь *линеарное богатство* (подъемы и спуски, скачки и поступенное движение, диатоника и хроматика) As-dur'ной темы, *находящееся в связи и во взаимообусловленности с естественной интонационной структурой*. Это сообщает оживленной мелодии гибкость и «упругость». Музыкальный образ в целом приобретает особую *конкретность и жизненность*.[2] Эти черты характерны также и для энергичной мелодии мазурки Des-dur, хотя она по своей непосредственной выразительности существенно отличается от лирической темы фантазии.

С другой стороны та характеристика As-dur'ной темы, которая была дана в основном тексте («парящее движение двойными нотами в высоком регистре на триольном аккомпанементе», «светлый женственный образ»), могла бы относиться, напр., также к аналогичным образам Листа и поэтому, хотя и определяет отношение этой темы к другим темам фантазии и выясняет роль этой темы в данном произведении, но еще не раскрывает специфичности именно *шопеновского* «женственного образа». Для этого необходим данный здесь более детальный анализ мелодики.

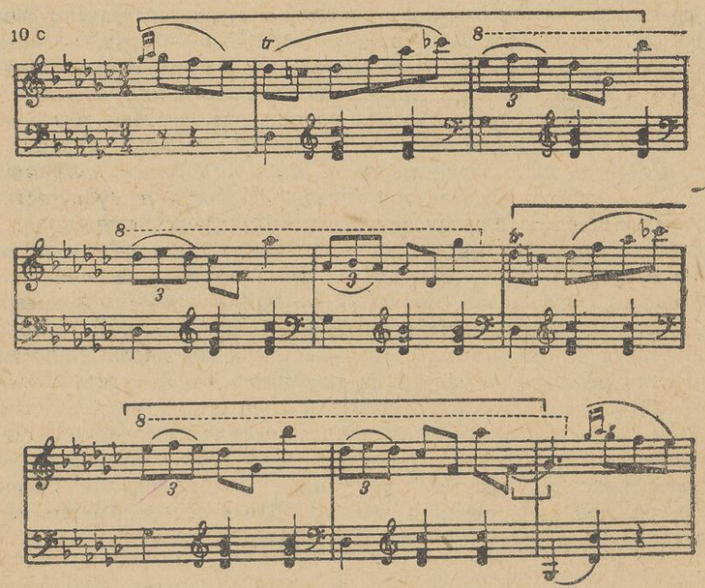
[1] Из различных теоретических концепций концепция Курта полнее всего анализирует линеарную структуру мелодии, а концепция Яворского — интонационную. Обе теории односторонни.

[2] Отметим, что, напр., «парящее движение» не превращается у Шопена в *абстрактную* «общую форму движения», а является конкретной и весьма выразительной *мелодической линией*.

Выяснение некоторых вопросов метода анализа мелодии требует освещения также вопроса о связи линеарного строения темы с той стороной ее структуры, которая определяется мелодико-ритмической сходностью и несходностью входящих в тему мотивов и фраз.[1] Это в свою очередь позволит получить более полное представление о структуре и выразительном значении разобранной As-dur'ной темы.

Наряду с описанным в § 1 главы II настоящей работы типом построения, при котором за двумя небольшими сходными элементами следует больший, не распадающийся на два сходных (напр. 1+1+2), существует «обращенный» тип, при котором за целой фразой следуют два сходных мотива (2+1+1). Этот последний тип, дающий дробление, отличается, при прочих равных условиях, меньшей мелодической цельностью и завершенностью. В случае, если по такому типу построено начальное предложение периода, ответное предложение обычно избегает сходности мотивов во второй своей половине путем изменения последнего мотива, благодаря чему он сливается с предпоследним в единую фразу. Такова структура очень многих простых периодов (см. начальный восьмитакт вальса Шопена ор. 70, № 1):

10 c

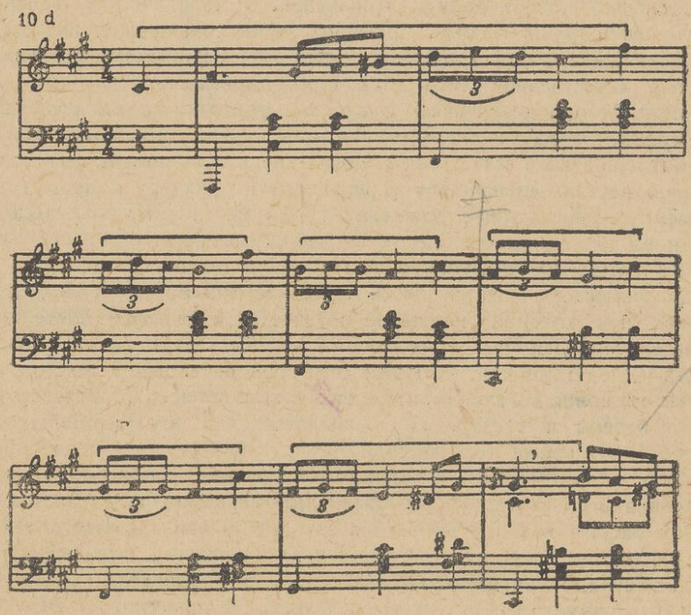


При построении темы (или ее основного ядра) по типу 2+1+1 дробление очень часто связано с «вычленением» одного из мотивов (чаще второго) первой фразы. *Мелодическая вершина* обычно оказывается при этом в *первой* половине построения, а вторая половина (дробление) как бы питается энергией этой вершины и дает постепенный спад (см. первый четырехтакт примера 10c). Наоборот, при построении темы (или ее основного ядра) по типу 1+1+2, мелодическая вершина в подавляющем большинстве случаев находится во второй половине.

[1] См. «Основной принцип».

У Шопена встречается иногда более сложная структура, при которой за построением типа 2+1+1 непосредственно следует построение типа 1+1+2 (см. начальный восьмитакт мазурки Шопена ор. 59, № 3):

10 d



Кл. 44.

Эта структура отличается динамичностью и непрерывностью развития и вместе с тем изяществом и завершенностью. За менее мелодически-устойчивым построением (2+1+1) следует более устойчивое (1+1+2), и оба построения объединяются в замкнутое и симметричное целое (2+1+1+1+1+2). Непрерывность развития основана здесь на том, что первая половина второго построения «подхватывает» (в смысле структуры, а иногда и материала) вторую половину первого построения (как бы «цепляясь» за нее и продолжая ее) и приводит затем к «объединению» и замыканию. При этом общее нисходящее движение второй половины первого построения продолжается и во втором построении.

В приведенном восьмитакте из мазурки описанная структура, благодаря расчлененности построения, вполне ясна. As-dur'ная тема фантазии отличается несравненно большей слитностью и непрерывностью движения и поэтому трудно расчленима. Тем не менее в основе каждого из ее сходных четырехтактных построений *лежит этот же принцип структуры:* $1+{}^1/_2+{}^1/_2+{}^1/_2+{}^1/_2+1$. Действительно легко убедиться, что второй и третий такты темы *состоят*, а первый и четвертый *не состоят* из двух *сходных* полутактов.

Теперь логика развития четырехтактной мелодии становится еще более ясной. Благодаря вызванному начальным восходящим хроматическим движением и «раскачкой» es-f-es *большому скачку* (естественно требующему «заполнения»), мелодическая вершина оказалась в *первом* такте. Последующее нисходящее (начиная от g) движение, как бы питающееся энергией этой вершины и предыдущего скачка, естественно связывается с *дроблением*, основанным на вычленении и подчеркивании последней *интонации нисходящего задержания* начальной фразы (b—as). Сходность полутактовых субмотивов делает естественным появление в этот момент секвенции. Второй двутакт «цепляется» за возникшую структуру и продолжает секвентное нисходящее движение сходными полутактами (основными на тех же интонациях нисходящих задержаний), после чего дается ожидаемое закругление.

Особенностью является здесь такая непрерывность общего движения, при которой дробление появляется и исчезает постепенно и незаметно. Любопытно проследить как это связано с закономерностью смен гармонии. Мы уже отмечали в основном тексте, что смены гармонии во втором и третьих тактах происходят вдвое чаще, чем в первом и четвертом. Оказывается, что это гармоническое «дробление» также появляется и исчезает без резкого подчеркивания, т. е. постепенно и незаметно: в начале дробления (первая половина второго такта) две различные гармонии *еще* даются на одном басу, а в конце дробления (вторая половина третьего такта) два последних трезвучия (IV ступени и II ступени) *уже* сливаются в одну субдоминантовую гармонию. Все это определяет исключительную симметрию структуры и (наряду с динамичностью) плавность развития. Описанные формальные особенности легко связываются, конечно, с выразительным характером темы.

Мы приходим в конце-концов к выводу, что рисунок (линия) темы находится в связи и взаимообусловленности не только с ее ладово-интонационным и гармоническим строением, но и с ее *структурой* в указанном выше смысле.

На этом примере мы демонстрируем метод анализа мелодии, учитывающий ее различные стороны и элементы в их взаимообусловленности и в их объединении в высоко-совершенное художественно целое. Не имея возможности останавливаться столь же подробно на анализе других мелодических построений фантазии, мы сочли необходимым, хотя бы один раз углубиться здесь в этот вопрос в виду особой важности проблемы анализа мелодии. Подробнее эта проблема освещается в подготовляемой нами специальной работе, являющейся в этом отношении продолжением «Основного принципа».

2. Развитие от главной партии к собственно-побочной партии

Главная партия закончилась неожиданно оборвавшей ее вторгающейся прерванной каденцией особой формы: переходом доминантаккорда в уменьшенный септаккорд к доминанте, с которого начинается восьмитактное модулирующее построение. Такой прием иногда встречается у Шопена в аналогичных моментах и в других произведениях. Так, например, в конце главной — начале связующей партии сонаты h-moll (см. прим. 11) мы видим ту же каденцию, связанную со «сломом» мелодической линии и началом новой фигурации:

11



В фантазии уменьшенный септаккорд как самостоятельная гармония (к тому же подчеркнутый посредством sf) появляется в этот момент впервые. Мелодическая кантилена исчезает. Появляется быстрая бурная фигурация в правой руке, охватывающая большой диапазон и ритмически связанная (триольное движение) с более оживленными тактами вступления.

В то же время уменьшенный септаккорд вместе с его разрешением образует новый резко акцентированный, однотактовый аккордовый мотив:[1]

12



[1] Запомним для дальнейшего анализа некоторые его признаки: *два* аккорда; оба ритмически значительны; первый на сильной доле, второй на более слабой; за вторым аккордом следует пауза; движение верхнего голоса нисходящее.

Следующий такт повторяет тоном выше то же самое, после чего следует закругляющий двутакт, построенный на F-dur'ной гармонии (такты 85—88). Далее идет аналогичный четырехтакт (такты 89—92), но опять-таки тоном выше, заканчивающийся соответственно на G-dur'ной гармонии. F-dur'ная и G-dur'ная гармонии, заканчивающие сходные четырехтакты, оказываются, с точки зрения дальнейшего развития, мажорной субдоминантой и доминантой следующего затем c-moll (такт 93), который является, таким образом, тональным «выводом» из рассматриваемого восьмитакта. Этот восьмитакт, исполняющий здесь функции связующей части, представляет в то же время тематическое образование самостоятельного выразительного значения.

Четырехкратное появление острого мотива с уменьшенным септаккордом, резкие хроматические сдвиги, приводящие к тоновым секвенциям, общая тональная неустойчивость и, наконец, бурная зигзагообразная фигурация с очень быстрыми падениями и подъемами, изобилующая остро-тяготеющими задержаниями,—все это является контрастом к главной партии, в особенности к ее второму элементу (As-dur'ной теме).

Здесь уместно отметить одну техническую деталь: второй четырехтакт не является *точным* воспроизведением первого тоном выше. Мы видим, что такты 89—90 вполне соответствуют тактам 85—86, но что такты 91—92 не вполне соответствуют тактам 87—88. Самым существенным отличием является замена в 91 такте нисходящих полутоновых задержаний 87 такта восходящими и другое расположение нисходящего мажорного трезвучия в 92 такте по сравнению с 88 тактом.

Если мы сравним теперь такты 88 и 92 с аналогичными тактами 175 и 179, а также 255 и 259, мы увидим в пассажах правой руки использование всех различных положений нисходящего мажорного трезвучия, причем с первого же взгляда как-будто усмотрим в их чередовании правильную закономерность. В самом деле, в экспозиции (такты 88 и 92) нисходящее трезвучие начинается первый раз с основного тона, второй раз с квинтового. В разработочной части (такты 175 и 179)—первый раз с терцового тона, второй раз с основного. В репризе — первый раз с квинтового тона, второй раз—с терцового. Всего трезвучие дано шесть раз, по два раза в каждом положении: основной тон, квинтовый, терцовый, основной тон, квинтовый, терцовый.

Было бы, однако, ошибочно думать, что такого рода разнообразие могло входить в замысел Шопена. Действительное объяснение этого соотношения может быть только следующее: в намерение Шопена входило максимальное увеличение восходящего *скачка* между началом нисходящего трезвучия и *предшествующим* звуком (этот скачок колеблется между октавой и двумя октавами) *и максимально высокое начало* нисходящего трезвучия. Звук f^4 был

пределом его фортепиано. Поэтому в тех случаях, когда трезвучие содержит этот звук (F-dur, Des-dur, B-dur) оно всегда с него начинается, естественно оказываясь в разном положении в различных тональностях. Если же трезвучие звука f не содержит (G, Es, C), оно начинается с максимально высоких звуков (d^4, es^4, e^4). Именно этим пределом шопеновского фортепиано объясняется также необходимость изменения фигурации в 91 такте по сравнению с 87 (к этому вопросу мы вернемся в гл. IV, § 3). Можно утверждать, что, если бы мы почему-либо не знали предела шопеновского фортепиано, одного лишь настоящего анализа было бы достаточно для его установления.

Следующий c-moll'ный четырехтакт начинается фразой драматического характера, отчасти связанной по своей выразительности с предшествующим восьмитактом (бурный, энергичный, характер; хроматизм) и как бы вырастающей из него, и в то же время дает в новой и притом более сжатой, чем в главной партии, форме основное контрастное соотношение фантазии: ясно выраженной *нисходящей* фразе (октавы) противопоставляется в более высоком регистре «парящее» движение двойными нотами (терции, кварты, квинты, секунда), носящее более мягкий характер (такты 93—96). По своему значению это движение двойными нотами как бы соответствует «второму» (As-dur'ному) элементу фантазии. В то же время мелодико-ритмическая фигура развивает *вторую часть f-moll'ной темы*, именно ту часть, где появляется движение двойными нотами, *подготовляющее двойные ноты* As-dur'ного *восьмитакта*.

Фигурация в левой руке также вполне соответствует фигурации соответствующего момента f-moll'ной темы. Таким образом, несмотря на то, что с рассматриваемого четырехтакта начинается новое и значительное развитие, он все же носит производный характер: после бурного модулирующего восьмитакта дается в сжатой форме основной контраст, как-будто для того чтобы, найдя точку опоры, подвергнуть затем этот контраст или один из его элементов дальнейшему развитию. Последнее будет итти в основном в направлении «второго» («светлого») элемента, пока не приведет к качественно новому образу.

Действительно, следующий четырехтакт (такты 97—100) переносит то же соотношение в параллельный мажор.[1] Если во втором четырехтакте пролога в параллельный мажор переносился только второй элемент, а первый оставался неизменно в f-moll, то здесь в Es-dur переносится и первый элемент, который сразу изменяет свою окраску на более

[1] Точного соответствия при этом, конечно, нет. Различия предлагаем проследить и объяснить самому читателю.

светлую. Кроме того, его мелодическая линия перемещается по сравнению с c-moll'ным четырехтактом не на терцию, а на *дециму* вверх и оказывается тем самым в том же светлом регистре, что и «второй элемент».

Переход от c-moll'ного четырехтакта к аналогичному Es-dur'ному гармонически оформлен так же, как переход от f-moll'ной темы к As-dur'ной: за доминантой минора следует непосредственно тоника параллельного мажора. Этот прием получил у романтиков особое колористическое значение: во-первых, минор и мажор сопоставляются здесь *непосредственно*, во-вторых, возникает сопоставление двух мажорных аккордов на расстоянии большой терции (см., напр., такты 76—77).

Сопоставление тональностей c—Es, являющихся доминантами по отношению к f — As, а также аналогия в переходе между этими тональностями, дает основание считать c-moll'ную тему началом так называемой «побочной группы» экспозиции. Так мы и сделали при *предварительном* рассмотрении схемы экспозиции в I главе. В настоящий момент необходимо, однако, внести некоторые уточнения.

В классических экспозициях после главной партии и небольшой связующей части иногда дается в тональности побочной партии «промежуточная» тема, отличающаяся от главной по своему характеру, но в то же время близко напоминающая какой-либо ее элемент. Вслед за этим идет в той же тональности «собственно» побочная партия. При этом «промежуточная» тема иногда может рассматриваться как начало «побочной группы», но часто рассматривается как самостоятельное тематическое построение внутри связующей части. В качестве примера можно привести экспозицию c-moll'ной фортепианной сонаты Моцарта. Главная партия занимает 18 тактов. Такты 19—22 образуют небольшую связующую часть, модулирующую в Es-dur. С 23-го такта в этой тональности начинается новая, самостоятельная тема, которую, если не знать дальнейшего развития, легко принять за типичную побочную партию (мелодическая фигура первого такта этой темы вытекает из второго элемента главной партии). «Собственно побочная» партия начинается, однако, лишь с 36-го такта и, таким образом, «промежуточная» тема включается в широко понимаемую, связующую часть:



Само собой разумеется, что не может быть полной аналогии между подобным приемами у классиков и в фантазии Шопена: в этой последней со вступлением c-moll'ной темы начинается новая и значительная линия развития. Однако с известной точки зрения эта тема все же продолжает выполнять некоторые функции, которые в классических экспозициях выполняет связующая часть. Действительно, в классических экспозициях связующая часть обычно развивает и преобразовывает элементы главной партии до тех пор, пока не происходит «скачок», появление нового качества. Этим качественно новым образом у классиков оказывается побочная партия, в дальнейшем развитии которой часто опять-таки происходит накопление новых свойств, приводящее в свою очередь к соответствующему «взрыву», или «сдвигу», внутри побочной партии.

В разбираемом же произведении модулирующий восьмитакт, непосредственно следующий за главной партией, не построен на ее материале. Вследствие этого развитие и преобразование элементов главной партии начинается лишь с c-moll'ной темы, подхватывающей в новой форме основной контраст главной партии и, как мы уже отметили, еще *очень близкой к главной партии по структуре своего второго элемента*. В этом смысле c-moll'ная тема еще продолжает выполнять некоторые функции классической связующей части, а «*собственно* побочная» партия следует дальше (с такта 109) после соответствующего развития. В то же время именно благодаря наличию перед c-moll—Es-dur'ной темой модулирующего восьмитакта, построенного на особом материале, ее появление воспринимается в первый момент как нечто новое, т. е. как начало побочной группы. К этому вопросу мы еще вернемся.

За c-moll—Es-dur'ным восьмитактом следует восьмитактное построение, содержащее модулирующую секвенцию, изобилующую смелыми хроматическими последовательностями (такты 101—108). Этот восьмитакт является дальнейшим развитием второго, «светлого» элемента предыдущей темы, причем первый элемент как-будто исчезает. Значение рассматриваемого восьмитакта для всей экспозиции очень велико. Содержащееся в нем нарастание существенно преобразовывает «второй элемент», придавая ему более активный характер. При этом наряду с острыми гармоническими оборотами и общей восходящей устремленностью секвенции, в этом преобразовании играет очень большую роль то обстоятельство, что, начиная с рассматриваемого восьмитакта, *исчезает прежняя триольная фигурация в левой руке и устанавливается маршеобразное сопровождение, аналогичное сопровождению 21—36 тактов пролога*. Этот восьмитакт является последней подготовкой «скачка»—нового тема-

тического образования (такты 109—126), представляющего кульминацию побочной группы и всей экспозиции. Эту последнюю тему мы будем называть «собственно побочной» партией. К ее рассмотрению мы и переходим.

3. Собственно-побочная партия (такты 109—126)

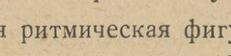
Как и в предыдущих темах, здесь налицо сопоставление двух контрастирующих элементов: первого — в котором особую роль играет *мелодическая энергия*, в данном случае энергия быстрого мелодического взлета октавами, и второго—для которого характерно *аккордовое строение* (см. такты 109—117). Энергичное движение октавами, восьмыми нотами, появляющееся после построения, в котором развивался только «второй элемент» при отсутствии первого (такты 101—108), производит впечатление продолжения и развития аналогичного энергичного движения октавами восьмыми в тактах 93—94 и 97—98 («первый элемент»). Однако теперь этот элемент, как и все контрастное сопоставление, выступает уже в совершенно новом, преображенном виде.

Прежде всего, мы имеем *предельное сжатие* во времени основного сопоставления: в главной партии мы имели контрастное соотношение *двух больших построений* (8—9 тактов), в c-moll'ной теме (такты 93—96) контрастировали *две двухтактные фразы*, здесь же сопоставляются два контрастирующих *однотактных мотива*.

Далее, если проследить развитие в экспозиции «первого элемента», можно констатировать, что он вступает каждый раз в более светлом регистре (ср. такты 69, 93, 97), значительно изменяя при этом свой выразительный характер. В 109 такте он теряет, наконец, даже свою нисходящую направленность, т. е., пожалуй, свой основной признак, и становится светлым фанфарообразным взлетом, построенным на звуках мажорного трезвучия и вспомогательных к ним. Наконец, «второй элемент» (аккорды, отвечающие октавному взлету) также не имеет по своей выразительности ничего общего с первоначальным «мягким» вторым элементом. Этот последний постепенно развивался от подготовки внутри f-moll'ной темы (такты 74—76) и изысканной As-dur'ной темы, через ритмически более простой и четкий второй элемент c-moll—Es-dur'ной темы (такты 95—96, 99—100) и дальнейшее его преобразование в сторону активизации в тактах 101—108, к компактному аккордовому элементу триумфального марша в 110—111 тактах, с характерным пунктирным ритмом. Этот как бы внезапно прорывающийся маршеобразный характер рассматриваемой побочной партии, хотя и является, как показывает анализ, тщательно подготовленным результатом

предшествующего развития, но в то же время представляет нечто качественно новое и резко отличное от первой половины экспозиции.

Покажем теперь, что развитие внутри побочной партии также идет в основном в сторону второго (аккордового) элемента, который в конце-концов подчинит себе и сведет на нет первый элемент. В тактах 109—112 основное контрастное сопоставление дается два раза. При этом в первом мотиве при повторении изменяется лишь последний звук: вместо es в верхнем голосе дается g. В некоторых изданиях в басу в этот момент вместо октавы Es дается октава B (квартсекстаккорд Es-dur), что вполне логично.[1] Второй мотив изменяется более существенно, сохраняя, однако, свою метроритмическую структуру. За рассмотренным четырехтактом следует его повторение, причем первое появление второго мотива (6-й такт периода) ритмически варьируется.[2]

Затем первый элемент как-будто исчезает и начинается развитие второго элемента: последний мотив восьмитакта вычленяется и повторяется еще два раза, что расширяет восьмитакт до десятитакта. В момент ожидаемого заключительного аккорда каденции этого десятитакта происходит сдвиг к доминантовой гармонии от параллельного минора, что обусловливает дальнейшее расширение каденции еще на восемь тактов. На всем протяжении этого расширения господствуют полнозвучные, компактные аккорды forte. Октавных взлетов нет. Тем не менее первый элемент не исчезает сразу: несмотря на отсутствие «октавных взлетов», их характерная ритмическая фигура  появляется еще два раза (такты 120—121 и 122—123). Однако эта фигура уже оказывается всецело подчиненной второму, аккордовому элементу. Мелодически и линеарно она совершенно сведена на-нет и представляет собой семикратное повторение на одной педали гармонии, взятой в виде выдержанного аккорда в предыдущем такте. В последних же тактах периода уже нет и этой ритмической фигуры: изложение идет аккордами

---

[1] В рукописи Шопена дана октава Es, а не B исключительно из-за пределов шопеновского ф-п. (самый низкий звук—«до» контроктавы). В аналогичном месте в репризе, данном на кварту выше, мы имеем у Шопена квартсекстаккорд. Мы видим, таким образом, что в данном случае Шопену пришлось в экспозиции исказить свой гармонический замысел (трезвучие вместо квартсекстаккорда). Этот момент проходит незаметно благодаря быстрому темпу и благодаря тому, что квартсекстаккорд дается тут же на второй четверти такта.

[2] Интересно отметить применение посреди построения очень простой гармонической структуры *мелодического мажора* (такты 110—114). Если мы заменим его натуральным, т. е. заменим в 110 и 114 тактах звуки des и ces звуками d и c, мы получим тривиальный штампованный оборот, типичный для дореволюционных военных маршей.

равной длительности, занимающими по полтакта. Эта расширенная каденция является кульминационным моментом в развитии в экспозиции «второго» светлого, аккордового элемента, который приобретает здесь торжествующий, героический характер. В то же время здесь особенно ясно, каким образом гармония подчиняет себе и как бы поглощает мелодическую линию и ритмическую фигуру, лишая их характерных черт (пример перехода линеарной и ритмической «энергии» в гармоническую).

В связи с последним обстоятельством необходим более детальный гармонический анализ второй половины периода. После десяти тактов Es-dur'а происходит внезапный модуляционный сдвиг к c-moll (такт 119). Начиная с Моцарта и Бетховена, такие сдвиги, за которыми следует известный перелом в движении, кульминация и окончание периода, очень часто встречаются во второй половине побочных партий сонатных экспозиций. Такая структура характерна для побочных партий многих романтиков и более поздних авторов, что в данном случае является лишним признаком, указывающим, что рассматриваемый период соответствует по своей внутренней структуре побочной партии.[1] Упомянутый сдвиг дан как непосредственный переход доминантсептаккорда Es-dur в доминантквинтсекстаккорд c-moll, причем в басу звук b хроматически повышается в h. Этот квинтсекстаккорд мог бы быть принят и за доминанту C-dur'а (тоника за ним не следует). Путем аналогичного приема звук g квинтсекстаккорда (на сей раз в верхнем голосе) хроматически повышается в gis и, одновременно с этим, доминантквинтсекстаккорд c-moll (или C-dur) непосредственно переходит в доминанттерцквартаккорд a-moll (или A-dur). Далее аналогично этот терцквартаккорд переходит в секундаккорд fis-moll, причем звук e должен быть повышен в eis. Соответствующий аккорд дан на сильной доле 124-го такта с энгармонической заменой звуков cis, eis, gis звуками des, f, as. Совершенно очевидно, что повторение этого приема еще раз приводит к доминанте исходной тональности Es-dur или es-moll. В данном случае это возвращение действительно дается, но несколько иным путем: секундаккорд 124 такта написан и трактуется как аккорд с увеличенной секстой (ум. терцией) в тональности f-moll, тоника которой в свою очередь рассматривается лишь как II ступень Es-dur'ной каденции.

[1] Подробнее о роли и значении упомянутых «сдвигов» в побочных партиях—в очерке, посвященном особенностям сонатных экспозиций. Отметим здесь лишь, что побочная партия, если она лишена такого «сдвига» или «перелома», оказывается очень замкнутой и самодовлеющей. Обычно у классиков сдвиг в побочной партии имеет большое (хотя очень различное по характеру) значение для содержания произведения. Возможны самые различные типы таких сдвигов.

Таким образом, мы имеем внутри расширенной Es-dur'ной каденции (такты 119—126) почти полностью проведенную цепь циклических отклонений по малым терциям вниз Es — c—a—fis (ges) – Es, причем промежуточные тональности представлены только своими доминантами, вследствие чего они могут рассматриваться и как мажорные и как минорные. Как известно, *циклические модуляции* (в данном случае мы имели лишь особую цепь доминант *внутри одной расширенной каденции*) играют большую роль в творчестве более поздних романтиков (Лист, Вагнер). Функциональное значение таких модуляционных последовательностей отступает на задний план по сравнению с их колористической ролью. В V главе мы коснемся различий в значении таких последовательностей у Шопена и упомянутых авторов, сейчас же выясним более подробно, на чем основан красочный эффект только что разобранного отрезка.

Э. Курт связывает такого рода эффекты с хроматизмом. Хроматическое изменение звука обостряет его тяготение (или создает новое вводное тяготение) и эта *интенсификация тяготения* и дает, в сущности, усиление «красочности». При этом интенсификация восходящего тяготения (хроматическое повышение) дает *при прочих равных условиях* эффект в известном смысле противоположный эффекту интенсификации нисходящего тяготения (хроматическое понижение). *Отношение* между этими противоположными явлениями приблизительно соответствует по своему значению в музыке романтиков *отношению* между светлой и темной краской, точнее между «просветлением» и «наложением тени», что, конечно, вовсе не означает, что применение упомянутых красочных приемов в музыке всегда имеет зрительно-изобразительное значение. Из изложенного видно, что согласно концепции Курта (которую вообще говоря следует применять с большой осторожностью) сопоставление двух мажорных или двух минорных трезвучий или тональностей на большую терцию вверх дает «просветление», вниз — «наложение тени». На малую терцию—наоборот.[1] В разбираемой последовательности мы видели исключительно *хроматические повышения, создававшие каждый раз новые вводные тоны* (h—к c, gis к a), т. е. по Курту ясно выраженное «просветление». В данном случае это вполне соответствует непосредственному впечатлению.

Обратим внимание на то обстоятельство, что смелые красочные хроматические сдвиги применяются здесь Шопеном

[1] Например при сопоставлении C и E имеем хроматическое повышение g — Gis. При сопоставлении c и e — es — e. При сопоставлении C и As, наоборот, хроматическое понижение e — es. То же при сопоставлении C и Es. При сопоставлении C и A (вниз на м. терцию) мы имеем хроматическое повышение c — cis.

в моменты особого развития «второго элемента», например в секвенции 101—106 такта, двутактные звенья которой ведут от Es-dur через F-dur к G-dur («просветление»).

Впервые такой красочный сдвиг появляется еще в 16—18 тактах пролога (Es-dur или Fes-dur посреди f-moll), что также было связано с особым развитием «второго элемента» (crescendo, приближение к кульминации периода).

Наконец, отметим (к этому мы еще вернемся в главе V), что красочные эффекты, связанные с *быстрой* последовательностью просветлений (как бы почти мгновенная яркая вспышка) вообще нередки у Шопена. Ограничимся одним примером из прелюдии, где, как и в разобранном выше случае, в расширенной каденции Es-dur'ного периода дается отклонение через доминантовую гармонию c-moll'я в A-dur, после чего, однако, Es-dur восстанавливается путем «наложения тени» (переход звука e в звук es):



В заключение одно замечание о структуре рассмотренной собственно-побочной партии в целом. Ясно, что этот восемнадцатитактный период расчленяется по формуле $10+8$. Однако внутри десятитакта мы имели обычный восьмитакт $(4+4)$ и двутактное расширение, полученное путем двукратного повторения последнего мотива. Таким образом, десятитакт расчленяется по формуле $8+2$, а весь период $\underbrace{8+2}_{10}+8$.

«Центральный» двутакт, который повторяет «второй элемент», является в известном смысле переходом от первого тонально-устойчивого восьмитакта, где дано четырехкратное сопоставление двух контрастирующих мотивов, к тонально неустойчивому (цепь отклонений в начале) второму восьмитакту, представляющему развитие преимущественно второго (аккордового) элемента. Верхний голос этого переходного двутакта придерживается почти все время одного звука g, с которого затем начинается следующий восьмитакт. Почти полное соответствие с метротектонической структурой главной партии бросается в глаза. Там мы имели $\underbrace{8+1}_{9}+8$, причем центральный однотакт входил в состав первого девятитакта, но в то же время выполнял переходную функцию. Мелодически он также сводился к повторению одного звука (c), с которого затем начиналось дальнейшее движение. При этом звук «c» играл по отношению к тональностям f и As ту же роль, что звук «g» по отношению к c и Es. В первом случае после этого звука следовал переход из минора в параллельный мажор, во втором—сдвиг из мажора к параллельному минору. Такого рода соответствия между структурой различных тем, находящихся на больших расстояниях, обычно не осознаются композиторами, но тем не менее являются объективными фактами, мимо которых не может пройти теоретик. В данном случае это замечательное соответствие еще раз указывает, что именно рассматриваемый восемнадцатитакт противопоставляется главной партии, как основная контрастирующая побочная партия и (употребляя термин теории метротектонизма) как бы «отражает» ее. После метротектонического анализа всей экспозиции в целом, который мы дадим в конце следующего параграфа, это соответствие станет еще более ясным.

По непосредственному впечатлению рассмотренный восемнадцатитактный период звучит скорее как заключительная партия. Здесь нет характерной для побочных партий (в частности для побочных партий сонат Шопена) кантилены. Это обстоятельство является, однако, в данном случае вполне естественным, поскольку главная партия носила лирический характер и контрастирующий образ может поэтому носить противоположный энергичный маршеобразный характер. Вообще побочные партии, построенные на повторении коротких мотивов или представляющие одну расширенную каденцию, встречаются нередко. Для заключительной же партии, подводящей итог всей экспозиции и обычно уже не содержащей ярких контрастов и большого развития, здесь было бы, наоборот, крайне нехарактерно отмеченное нами сопоставление двух контрастирующих элементов с последующим их интенсивным развитием, борьбой и «поглощением» одного элемента другим. Кроме того, легко показать, что действительная заключительная партия, выполняющая соответствующие функции, следует дальше (такты 127—142). Наконец, перед

рассмотренным восемнадцатитактом мы имели модулирующее построение, приведшее к небольшому органному пункту на *доминанте* Es-dur'a (такты 106—108), что является типичной подготовкой собственно побочной партии. Таким образом по целому ряду существенных формальных признаков разобранный период, замкнутый и в основном тонально устойчивый, соответствует больше, чем какая-либо другая тема, обычной побочной партии. Необходимо в то же время иметь в виду, что тот комплекс признаков, который определяет в классической экспозиции понятие побочной партии, может распасться, и что тогда с точки зрения различных отдельных формальных признаков границы побочной партии возможно определять по-разному. В данном случае мы видели, что с известной точки зрения начало побочной партии можно считать и от c-moll'ной темы. Поэтому самый вопрос о том, какую тему следует считать побочной партией, может оказаться при поверхностной его постановке попыткой «втиснуть» данное произведение в чуждую ему классическую схему. Однако при более глубоком понимании сонатной схемы, как выражения определенных принципов формообразования, поставленный вопрос сохраняет свой смысл и значение. Если определять побочную партию не на основе какого-либо внешнего признака, *а считать началом побочной партии момент «скачка», момент появления качественно нового образа в результате предшествующего развития основного контраста главной партии*, то в данном случае можно утверждать, что *по роли в развитии, по функциям в отношении целого* собственно-побочной партией является рассмотренный восемнадцатитактный период, хотя по некоторым внешним признакам (в частности по характеру звучания) он не похож на обычные побочные партии. Наоборот, если считать начало собственно-побочной партии от c-moll'ной темы, придется сделать существенную оговорку, что то развитие элементов главной партии, которое дается обычно *перед* побочной партией (в связующей) и которое определяет ее появление, дано здесь *внутри побочной партии*, и что поэтому качественно новый образ возникает лишь в дальнейшем развитии. Весь вопрос сводится к тому, что считать решающим при определении побочной партии. Мы считаем решающим ее *функцию по отношению к целому, ее роль в развитии*, т. е. именно появление качественно нового образа, в данном случае полное преобразование основного контраста главной партии.

Та особенность строения экспозиции, с которой мы сталкиваемся в данном случае, встречается в той или иной форме и у венских классиков. Так, в сонате D-dur Бетховена op. 10, № 3 после главной партии появляется новая тема в h-moll. Ее можно считать началом побочной группы в широком смысле слова, но собственно-побочной партией признать нельзя: это типичная «промежуточная тема», включаемая в широко понимаемую связующую часть. Собственно-побочная партия дается дальше в тональности A-dur, но приобретает некоторые черты заключительной: она вступает после

полной совершенной каденции в A-dur и начинается короткими мотивами. Тем не менее другие признаки ясно указывают, что это все же побочная, а не заключительная партия. В известной мере аналогичное положение мы имеем в фантазии: особая непрерывность развития достигается тем, что начало побочной группы в широком смысле—c-moll'ная тема—*еще* не является подлинной побочной партией, так как продолжает развивать элементы главной партии и при этом еще очень близка к ней, а начало собственно-побочной партии *уже* воспринимается не столько как начало, сколько как кульминация и завершение. Последнее обстоятельство означает по существу лишь, что собственно-побочная партия является *результатом предшествующей линии развития*. Это характерно и для классической побочной партии, причем иногда ее вступление также совпадает с кульминацией экспозиции или репризы (напр. Бетховен, соната d-moll op. 31, № 2).

4. Заключительная партия и экспозиция в целом

В конце собственно-побочной партии дается первая полная и совершенная каденция во всей экспозиции. В этот момент завершается линия развития, приведшая в побочной партии к торжеству «второго элемента» и происходит, как покажет анализ, особое объединение обоих элементов, что имело место и в заключительных тактах пролога.

Рассматриваемое построение представляет собой шестнадцатитактный период, состоящий из двух почти тождественных предложений (второе повторяет первое октавой выше), что вообще очень типично для заключительных партий. Формально мы имеем здесь «укрепление достигнутой Es-dur'ной тональности»: сравнительно равномерное движение, происходящее как бы по инерции после резкого «толчка» в конце побочной партии (сдвиг и вторгающаяся каденция).

В классической экспозиции (Моцарт, Бетховен) заключительная партия часто подводит итог экспозиции, как бы «обобщая» предшествующее развитие. Будучи обычно самостоятельным и достаточно ярким (Бетховен) тематическим образованием, она в большинстве случаев все же построена на подчеркивании тех или иных характерных элементов (интонации, ритмические обороты, отрезки мелодической линии) главной или побочной партии. Приводя эти элементы как бы к «одному знаменателю» и представляя собой «экстракт» наиболее существенного и характерного, заключительная партия часто дает эти элементы в более простом, «формулообразном», даже несколько схематическом виде. Это связано также с ритмической и каденционной повторностью. В качестве характерного примера приведем уже упоминавшуюся нами фортепианную сонату Моцарта c-moll.

Ее заключительная партия основана на выделении и подчеркивании восходящих полутоновых задержаний, которые появлялись в моменты окончания первой и третьей двутактной фразы побочной партии (см. прим. 15, сравни прим. 13):



Второй восьмитакт этой заключительной партии, казалось бы, варьирует по своему началу первый. В то же время он связан со вторым элементом *главной партии* (см. прим. 16, сравни прим. 13):



В этом смысле элементы главной партии и побочной партии действительно приводятся к «одному знаменателю» — они даются на некоторой общей основе.[1]

У Шопена заключительные партии также обычно связаны с главной и побочной. Так, например, в сонате h-moll заключительная партия построена на повторении ритмической фигуры , на которой было основано развитие главной партии. С побочной же партией заключительная связана тональностью, характером сопровождения, а также мелодической фигурой своего 3—4 такта:



[1] Этот прием особенно характерен для Бетховена.



В качестве общей закономерности можно отметить, что, поскольку в тональном отношении заключительная партия всегда связана с побочной, в мелодико-ритмическом отношении она чаще связывается в большей мере с главной партией и обычно контрастирует с побочной.

Мы покажем сейчас, что заключительная партия фантазии контрастирует как с побочной, так и с главной партией, и в то же время тесно связана и с той и с другой, причем, конечно, формы связи и контрастирования отличны от классических.

Связь заключительной партии с побочной очевидна. Она написана в той же тональности и носит столь же ясно выраженный маршеобразный характер. Аккордовое строение также является одним из объединяющих моментов. В то же время резкий контраст ощущается не менее определенно. Во-первых, происходит падение из светлого регистра в матовый.[1] Во-вторых, несмотря на аккордовый характер изложения, оно не является «полнозвучным»: аккорды берутся piano и staccato, выделяется лишь верхний голос. Общий характер звучности—приглушенный, завуалированный. Если для гармонического полнозвучия побочной партии характерны не очень частые смены гармонии (а в момент модуляционного сдвига даже редкие: в тактах 119—123 каждая гармония занимает по $1^1/_2$ такта), то в заключительной партии смены гармонии как правило происходят на каждой четверти.

Наконец, самый гармонический язык заключительной партии резко контрастирует с языком побочной.

Там мы имели в первой половине *мелодический мажор*, а во второй—расширенную каденцию с обилием хроматических последовательностей, содержащих в зародыше циклическую модуляционную цепь. Здесь мы не имеем на протяжении 16 тактов не только ни одного отклонения (это вообще естественно для заключительной партии), но даже *ни одного звука* (вспомогательного или проходящего), *чуждого натуральному* Es-dur'у.

[1] Второе предложение заключительной партии переносится на октаву вверх, что является как бы заполнением мелодического и регистрового скачка последнего такта побочной партии (такт 125).

Господствует особая «романтическая» чистая диатоника, редко встречающаяся у классиков. Действительно, здесь даны достаточно смелые, острые и своеобразные гармонии. Так, на последней четверти первого такта заключительной партии (такт 127) и аналогично в 3-м (129), 9-м (135) и 11-м (137) тактах дается *квинтсекстаккорд большого* септаккорда четвертой ступени. С другой стороны на протяжении периода шесть раз употребляется *трезвучие и секстаккорд* III *ступени* (такты 132—133 и 140—141; в заключительной партии такты 6—7 и 14—15). Вообще частое употребление побочных ступеней (III, VI), строгая аккордовая фактура и плавность голосоведения придают построению местами некоторый «хоральный» оттенок, который вступает в особое «пикантное» сочетание с быстрым маршеобразным движением, приглушенной звучностью и остротой синкопического движения верхнего голоса (последнее пронизывает всю мелодию заключительной партии, см. такты 1, 3, 6, 7, 8). К выразительному значению этой темы мы вернемся ниже. Сейчас же выясним ее связь с «первым элементом» главной партии. С самого начала очевидно, что помимо матового регистра, с первыми тактами f-moll'ной темы главной партии эту тему роднит ясно выраженное равномерное поступенное нисходящее движение, которое дано как в верхнем голосе, так и в басу. Однако связь здесь гораздо более определенная: заключительная партия может рассматриваться просто как *свободная вариация f-moll'ной темы*. В самом деле, в обеих темах вторым мотивом является *ритмически равномерный нисходящий тетрахорд*. На сильной доле следующего за этим тетрахордом такта мы видим в обоих случаях *восьмушку в виде задержания*. Вслед за этим *в обоих случаях снова повторяется нисходящий тетрахорд*. В обеих темах большую роль играет синкопическое движение. Что же касается начального мотива, то, поскольку побочная партия кончилась *вторгающейся каденцией* в первый такт заключительной партии, *нисходящая чистая кварта*, образуемая последним звуком мелодии побочной партии (es) со следующим звуком (относящимся уже *только* к заключительной партии), ощущается достаточно ясно:



Приведенный нотный пример наглядно демонстрирует связь обеих тем.

Указанное здесь соответствие между главной и заключительной партией при всей его бесспорности не осознается, однако, большинством исполнителей. Это происходит вследствие того, *что самый характер изложения* изменяет здесь тему почти до неузнаваемости. Это изложение представляет полный контраст по сравнению с изложением f-moll'ной темы главной партии. Там мы имеем очень большую дифференциацию голосов: мелодия, беспокойная фигурация среднего голоса, содержащая мнимые голоса, и бас были даны весьма различно. Здесь мы имеем более однородную аккордовую структуру, причем мелодия (столь «индивидуализированная» в f-moll'ной теме) почти что низводится здесь до роли верхнего голоса аккорда. Если равномерный нисходящий тетрахорд в f-moll'ной теме был дан так, что его звуки не совпадали ни с сильными, ни даже со второй и четвертой долями такта, и он был, таким образом, совершенно «независим» от «отбивания метра», то здесь звуки этого тетрахорда наоборот совпадают с четырьмя долями маршеобразного размера. И если в мелодии заключительной партии имеются синкопы, придающие ей остроту, то синкопические акценты все же совпадают (за исключением 3-го такта) хотя бы со второй и четвертой долей такта и, тем самым, с *аккордами*, данными также и на этих долях.

В f-moll'ной теме мы имели элементы хроматизма (напр. характерная уменьшенная кварта в 3-м такте темы), здесь — чистая диатоника. В целом — там предельно индивидуализированное изложение «субъективной», «томящейся» лирической темы, здесь — использование исторически окристаллизовавшейся музыкальной формы, связанной с *коллективным* шествием, маршем. Если вспомнить теперь ряд перечисленных выше признаков этого марша—приглушенную звучность, как бы отодвигающую его «в даль» по сравнению с предшествующим материалом, его чисто диатонический характер с элементами хоральности и в то же время его остроту и пикантность, быть может, окажется естественным связывать его с воспоминаниями о тех величественных аристократических шествиях далекого исторического прошлого, картины которых мы узнаем во многих полонезах Шопена. К этому маршу мы еще вернемся при анализе репризы.

Бросим теперь взгляд на экспозицию в целом. Начало f-moll'ной темы подчеркивает момент *рассказа-повествования*. Ее продолжение и As-dur'ная тема указывают на лирический сюжет, лежащий в основе рассказа. Затем развитие драматизируется (модулирующий восьмитакт и c-moll'ная тема). Лирический момент, постепенно изменяясь, включается в более общий «поток» событий (такты 101—108), наконец, вытес-

няется триумфальным маршем собственно-побочной партии, чтобы затем, пройдя через драматическую цепь событий всей экспозиции, снова появиться в совершенно преображенном виде в мелодии заключительной партии, но на этот раз уже на фоне далекого исторического шествия и как бы подчиняясь его логике. Здесь характерно сочетание эпического, лирического и драматического элементов и воспоминаний об историческом прошлом. Это и сближает рассматриваемое произведение с *балладой* — формой, особенно культивировавшейся поэтами-романтиками, а в музыке нашедшей свое наиболее совершенное воплощение у Шопена.

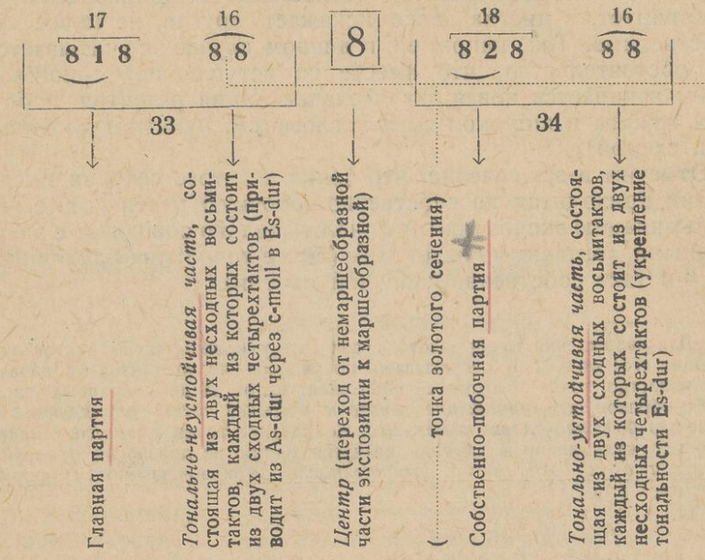
Мы уже упоминали об известной аналогии в тематическом развитии пролога и экспозиции. В главной партии экспозиции дается контрастное сопоставление двух элементов, вытекающих из соответствующих элементов пролога; затем эти элементы подвергаются развитию (гораздо более сложному, чем в прологе), которое в основном направлено, как в прологе, в сторону «второго элемента» и приводит к его господству в конце побочной партии, после чего следует, как и в прологе, внезапное короткое возвращение к «первому элементу», данному в особом сочетании со вторым. Однако роль пролога для экспозиции этим не исчерпывается. Мы видели, что развитие экспозиции постепенно привело от тем кантиленного характера к побочной и заключительной партиям маршеобразного типа. Если мы теперь вспомним, что после маршеобразного пролога следовал внезапной переход к метрически чрезвычайно свободному вступлению, из которого затем выкристаллизовалась метрически более определенная (хотя отнюдь не маршеобразная) первая тема экспозиции, то мы сможем понять все метрическое развитие, приводящее к маршеобразным темам экспозиции, как своего рода постепенное «заполнение скачка», имевшего место при переходе от пролога к вступлению.

В V главе мы еще раз вернемся к роли пролога и вступления для произведения в целом.

В самой структуре экспозиции легко обнаружить простое метрическое соотношение, если отделить маршеобразную часть от немаршеобразной. Тогда в центре экспозиции окажется то восьмитактное построение (такты 101—108), которое подготовляло «скачок» к собственно-побочной партии и в котором в правой руке *еще* продолжалось развитие предшествовавшей мелодической фигуры, а в левой *уже* появилось маршеобразное сопровождение. До этого построения в экспозиции 33 такта (немаршеобразная часть), после—34 такта (маршеобразная часть); лишний такт возникает из-за отражения семнадцатитактной главной партии в восемнадцатитактную собственно-побочную.

Метротектоническая схема экспозиции такова:[1]

Схема V



Из этой схемы помимо «отражения по контрасту» главной партии в собственно-побочную[2] можно усмотреть также отражение тонально неустойчивой группы построений широко понимаемой связующей части в тонально устойчивую заключительную партию. Такое соотношение, т. е. отражение неустойчивого «хода» или «середины» в устойчивую коду или заключение, типично для многих метротектонических схем.

Само собой разумеется, что подобная схема, указывающая на стройность формы с известной точки зрения, не может

[1] Задача дать метротектонический анализ именно экспозиции фантазии кажется вполне естественной, так как экспозиция не содержит никаких перемен темпа и метра и представляет собой непрерывное развитие группы тем, связанных между собой большим внутренним единством. При этом в большинстве случаев (а начиная с побочной группы, т. е. с c-moll'ной темы, без исключений) каждое построение «вторгается» в следующее (т. е. заключительный аккорд каденции «квадратного» построения падает на сильную долю первого такта следующего «квадратного» построения), что создает метрическую непрерывность, характерную для наиболее динамических построений классиков, особенно Бетховена (по терминологии Катуара— «трохей второго рода»).

[2] При этом f-moll'ная тема «отражается» в первую половину собственно-побочной партии, центральный однотакт — в центральный двутакт (повторение одного звука), а светлая As-dur'ная тема — во вторую половину побочной партии, представляющую высшую точку развития второго, «светлого» элемента фантазии.

не быть в той или иной мере односторонней, так как она в каждом отдельном случае основывается на учете некоторых определенных формальных соотношений в произведении и игнорирует, а иногда даже искажает другие, не менее существенные. Так, например, в данном случае не учитывается то обстоятельство, что вместе со вступлением c-moll'ной темы начинается новая значительная линия развития побочной группы в широком смысле слова (см. пунктирную линию под схемой).

Отметим в заключение, что точка золотого сечения экспозиции приходится на собственно-побочную партию (т. е. на кульминацию экспозиции) и приблизительно совпадает с энергичными «октавными взлетами» (более точно: она приходится на 6-й такт собственно-побочной партии).[1]

[1] Для нахождения точки золотого сечения умножаем число тактов экспозиции (75) на 0.62 и отсчитываем полученное число тактов от начала. Как известно, точка золотого сечения делит целое на две неравных части таким образом, что *отношение целого к большей части равняется отношению большей части к меньшей*. Совпадение точки золотого сечения с общей кульминацией обычно является одним из признаков *динамичности и в то же время завершенности* (уравновешенности) формы в целом.

Глава IV

„Разработочная часть", реприза и кода

1. „Разработочная часть" до центрального эпизода

Заключительная партия, завершающая цепь развития экспозиции, заканчивается вторгающейся прерванной каденцией особого вида. Начинается двенадцатитактное вступительное построение внутри разработки или (если рассматривать схему как рондо-сонату) связующая часть ко второму проведению главной партии. По своему выразительному характеру и по материалу эта часть связана со вступлением, а также с модулирующим восьмитактом, связывающим главную и побочную группы экспозиции. На роль прорывающейся в этот момент вычлененной затактовой секунды, непосредственно связанной с 50—51 тактами фантазии, мы уже указывали при анализе вступления.

После марша заключительной партии здесь происходит как бы некая катастрофа: воспоминания об исторических шествиях внезапно сменяются взволнованными тревожными комментариями и восклицаниями рассказчика, вновь возвращающегося к драматической судьбе своих героев. Основные лирические темы появляются непосредственно после этого построения. Такой прием начала разработки посредством «взрыва» или «прорыва», т. е. с неустойчивого созвучия, взятого ff после предшествующего piano, получил впоследствии свое наиболее яркое выражение в 1-й части VI симфонии Чайковского. В фантазии подобные взрывы встречаются несколько раз.

Проанализируем более подробно гармоническую структуру рассматриваемого отрезка.

Первые четыре такта (такты 143—146) выдерживают одну и ту же гармонию: «увеличенный квинтсекстаккорд», взятый, однако, не как квинтсекстаккорд, а в основном положении (т. е. не с увеличенной секстой, а с уменьшенной терцией).

В этом положении этот аккорд (как самостоятельная гармония) реже употребляется классиками и звучит острее: в басу оказывается вводный тон к доминанте, не входящий в звукоряд данной тональности; кроме того, весь аккорд оказывается энгармонически равным *доминантсекундаккорду*, а не септаккорду. Мы покажем сейчас, что этот аккорд не только *энгармонически равен* секундаккорду E-dur (или Fes-dur), но действительно *может* рассматриваться в данном случае *как такой секундаккорд* и тем самым содержит намек на отклонение в тональности II♭ ступени Es-dur'a. [1]

В самом деле, особую прерванную каденцию, заключающую экспозицию, можно рассматривать *двояко*: согласно одной трактовке за доминантой Es-dur'a следует одна из форм двойной доминанты, именно вводный уменьшенный септаккорд к доминанте, с пониженной терцией (аккорд приходится рассматривать в гармоническом мажоре: пониженная терция аккорда есть пониженная VI ступень Es-dur'a). Согласно другой трактовке эту каденцию следует считать обычным переходом доминанты в трезвучие шестой пониженной ступени (так наз. «ложная каденция»), с той лишь разницей, что к трезвучию шестой пониженной ступени прибавляется септима. Действительно, как известно, трезвучие шестой ступени минора и шестой пониженной ступени мажора может являться доминантой ко второй пониженной ступени, которая за этим трезвучием часто следует. В данном случае эта доминанта элиптически дана *сразу* как доминантсекундаккорд. Таким образом, согласно первой трактовке в басу находится *основной тон* аккорда с уменьшенной терцией, который (аккорд) *лишь энгармонически* равен доминантсекундаккорду тональности второй пониженной ступени; согласно же второй трактовке в басу находится *септима* аккорда шестой пониженной ступени, который оказывается *действительным доминантсекундаккордом* Fes-dur'a или E-dur'a. Очевидно, что выбор той или иной трактовки зависит прежде всего от дальнейшего движения: если за рассматриваемым аккордом следует каденционный квартсекстаккорд или доминанта, или, наконец, другая форма двойной доминанты с последующим переходом в простую доминанту, мы имеем первый случай. Если же рассматриваемый аккорд разрешается во II♭ ступень—мы имеем второй случай. Кроме того имеет значение та или иная мелодическая фигурация.

Покажем на примерах из Шопена, что действительно возможны оба случая. Подобные прерванные каденции имеются в конце ноктюрнов H-dur (op. 32) и c-moll:

[1] Орфография этого аккорда различна в разных изданиях. У Клиндворта—ув. 5/6 аккорд Es-dur'a, у Шольца и у Фридмана—секундаккорд E-dur'a. В оригинале—вторая орфография.



В последнем случае очевидно, что интересующий нас аккорд является доминантсекундаккордом ко II♭ ступени. В первом же случае, несмотря на орфографию Шопена (в басу f вместо eis), соответствующий аккорд нельзя рассматривать таким же образом: дальнейшее движение (переход в квартсекстаккорд h-moll) показывает, что мы имеем дело с вводным уменьшенным септаккордом к доминанте с пониженной терцией. Кроме того, наличие в мелодии как в восходящем, так и в нисходящем движении неаккордового звука *cis* (а не c) также не позволяет рассматривать гармонию как доминантсекундаккорд ко II♭ ступени (т. е. как секундаккорд C-dur'a). [1]

Специфической особенностью анализируемого отрезка фантазии является следующее сочетание обстоятельств: *по своей связи с последующим, гармония 143—146 тактов несомненно является вводным уменьшенным септаккордом с пониженной терцией к доминанте* Es-dur. Действительно, эта гармония переходит затем в обыкновенный уменьшенный септаккорд к доминанте. В аналогичном месте коды (такты 310—319) за этим дается каденционный квартсекстаккорд. Кроме того, в самый момент вступления аккорда (т. е. *по связи с предыдущим*) при прочих равных условиях все же несколько естественнее (по крайней мере в мажорной тональности) предположить в басу четвертую повышенную ступень звукоряда (т. е. вводный тон к доминанте), чем пятую пониженную. *Однако мелодическая фигурация рассматриваемого четырехтакта указывает, что аккорд трактуется как секундаккорд ко II пониженной ступени от* Es-dur'a (т. е. как секундаккорд Fes или E-dur'a). В самом деле, на протяжении четырех тактов даются в различных голосах все звуки диатонической E-dur'ной гаммы и не затрагивается ни один звук, чуждый этой гамме. Если бы аккорд трактовался только как двойная доминанта Es-dur'a, то в качестве

[1] Возможны, конечно, случаи *переосмысления* аккорда во время звучания (т. е. обычная смена функции при модуляции). Так в прим. 21 из Шуберта интересующий нас аккорд, отмеченный звездочкой, несомненно является по своей связи с предыдущим вводным к доминанте (или альтерированной субдоминантой), но тут же принимается за доминантсекундаккорд ко II♭ ступени:

21



верхнего воспомогательного к es (dis) брался бы звук f, а не fes (e), точно так же как в примере из H-dur'ного ноктюрна (прим. 19) мы видели cis, а не c. [1] Таким образом мы воспринимаем здесь не только *энгармоническое равенство* созвучия секундаккорду E-dur'a, но и более явный намек на *действительное* отклонение в эту тональность, которое, однако, не завершается. [2] В результате этого на протяжении анализируемого четырехтакта возникает *особая функциональная двузначность*, несколько отличная по своей природе от обычной перемены функции во время модуляции, так как ни модуляции, ни настоящего отклонения здесь (как и в аналогичном месте коды) нет. Эта двузначность с одной стороны обогащает гармонический комплекс и делает его более острым, с другой же стороны — придает ему более самодовлеющий характер, так как его тяготение становится менее определенным. [3]

Дальнейший гармонический план особых комментариев не требует. Вводный уменьшенный септаккорд тональности B-dur или b-moll непосредственно переходит в доминантсептаккорд Des-dur; на нем делается остановка («октавные восклицания» на звуке as в тактах 153—154), после чего дается доминанта c-moll, открывающая новое построение (проведение главной партии). Последний переход можно трактовать, либо просто приравнивая V ступень Des-dur'a (октавы as) VI ступени c-moll'я, либо несколько более сложно: поскольку непосредственно перед октавами as звучал полный *доминантсептаккорд*, эти октавы можно считать «представителями» именно септаккорда, а не трезвучия; тогда доминантсептаккорд Des-dur следует энгармонически приравнять увеличенному квинтсекстаккорду c-moll (ges-fis), который (5/6 аккорд) строится также на VI ступени и разрешается в квартсекстаккорд или доминанту.

В этом случае получим следующую гармоническую схему всего двенадцатитакта:

Схема VI



[1] В случае замены в фигуре правой руки звука fes (e) звуком f возник бы (в такте 143 и след.) целотонный оборот, связанный именно со структурой альтерированной двойной доминанты и характерный для нее.

[2] Лейхтентритт даже без всяких оговорок рассматривает этот четырехтакт как написанный в E-dur, что конечно ошибочно.

[3] Аналогичное положение имеет место в последних тактах вступления (такты 64—67): господствует увеличенный квинтсекстаккорд f-moll'я, но наличие в гамме верхнего голоса звука «es», а не «g» позволяет временно рассматривать этот аккорд как доминанту Ges-dur'a.

Вслед за рассмотренным разделом идет проведение главной партии в других тональностях (такты 155—171), о чем уже была речь в параграфе 1 гл. I. Внутреннему тональному видоизменению подвергается при этом лишь первая девятитактная тема, которая, начинаясь в c-moll, дает в своем третьем такте отклонение не в параллельный мажор Es-dur, но в es-moll (в мелодии ces вместо c), а затем уже остается в этой тональности, не возвращаясь назад в c-moll (в связи с этим октавный скачок между двумя отрезками мелодической линии заменяется в 158 такте скачком на дециму).

Как мы уже отмечали, проведение главной партии в тональностях es-moll—Ges-dur является началом второй терцовой цепи. За главной партией следует, как и в экспозиции, тонально неустойчивое восьмитактное построение, состоящее из двух сходных четырехтактов, второй из которых повторяет первый тоном выше (такты 172—179). Если сравнить этот восьмитакт с соответствующим восьмитактом экспозиции, бросается в глаза некоторое *замедление гармонического развития:* здесь в каждом четырехтакте второй такт *буквально* повторяет первый, тогда как в экспозиции эти повторения давались *также тоном выше*. При переходе к следующему построению (такт 180) замедление развития выступает еще более отчетливо — здесь нет смены гармонии. Es-dur'ная гармония 178—179 тактов продолжает звучать в первых тактах следующего построения, тогда как в соответствующем месте экспозиции вступала новая, яркая тема со сменой гармонии.

Со 180 такта начинается отдел, построенный на фигурационном материале вступления и приводящий к «центральному эпизоду» H-dur. Мы уже отмечали (см. главу I, параграф 2), что в тональном отношении этот отдел не дает ничего нового: он повторяет пройденный в конце экспозиции и начале разработки отрезок терцовой цепи Es-es-Ges. Замедление развития и постепенное успокоение выражаются в этом отделе как в *редких сменах гармоний*, так и в том, что эти гармонии являются *тоническими трезвучиями* соответствующих тональностей (4 такта Es-dur, 4 такта es-moll, 11 тактов Ges-dur). Легко показать, что в целом рассматриваемое построение является той характерной для многих романтических разработок частью, в которой дается (или подготовляется) как бы «уход от жизненных бурь». Проанализируем подробнее начальный (Es-dur'ный) четырехтакт этой части. Основной фигурационный мотив вступления сопоставляется с мотивом «вычлененной затактовой секунды», являющимся здесь в сущности тем же фигурационным мотивом *с измененным затактом* (начальный звук обоих мотивов — «b», предпоследний и последний — «c» и «b»). При этом дается обычное регистровое сопоставление. Затактовая секунда дана на выдержанном

тоническом мажорном трезвучии, представляет собой устойчивую интонацию и носит спокойный характер эхообразного ответа на первый мотив. Ее выразительное значение не имеет почти ничего общего с острым характером той же вычлененной секунды во вступительном построении к разработке. Второй двутакт является видоизмененным повторением первого. При этом второй мотив дается еще на октаву выше, чем в первый раз, являясь, таким образом, эхом и по отношению к непосредственно предшествующему мотиву и по отношению ко второму мотиву первого двутакта. Кроме того, в обоих мотивах неустойчивый звук «c» заменяется устойчивым «es», что придает им более спокойный и «широкий» характер. Не имея в виду приписывать Шопену какой бы то ни было программный замысел, мы все же можем констатировать, что разобранный отрывок *в известных отношениях исполняет функции идеализованных пасторальных* эпизодов романтиков (типа Листа; конечно, не пасторали стиля рококо). Это утверждение может быть обосновано, помимо только что сделанных указаний на спокойный мажорный статический характер, особую роль эхо и т. п., также при помощи более подробного анализа основного мотива этого отрывка и при помощи сравнений с соответствующими моментами *программных* произведений той же эпохи.

Интересующий нас мотив из десяти звуков (такты 180—181) использует *только звуки диатонической* Es-dur'ной гаммы. При этом используются *не все* звуки: отсутствует вводный тон d, т. е. наиболее остро тяготеющий звук. Возникающая вследствие этого гексатоника является значительным приближением к пентатонике. В самом деле, для последней характерно отсутствие полутоновых тяготений. Но наиболее острое из них уже исключено в приведенной гексатонике. В этом звукоряде (т. е. в диатоническом мажоре без вводного тона) изложено, например, начальное мелодическое построение Пасторальной симфонии Бетховена: [1]



[1] Пример спокойной темы Шопена, построенной на гексатонике, представляет также тема Fis-dur'ного экспромта. Было бы однако ошибочно думать, что гексатоника *сама по себе* уже *определяет* спокойный характер темы или что она применяется только в такого рода темах. Большую роль играет ритмика, мелодический рисунок и т. п. Так, например, на гексатонике с обычной кульминацией на VI ступени мажорного звукоряда построены темы C-dur'ной и D-dur'ной фуг из I тома «Wohltemperiertes Klavier» Баха, характер которых резко отличен от характера рассматриваемых здесь построений.

Пасторальные темы позднейших композиторов (Лист, Вагнер, Григ), как носящие более статический, безмятежный характер, придерживаются обычно пентатоники. При этом в основу звукоряда кладется *мажорное тоническое трезвучие*, а наиболее ярким интонационным сопряжением оказывается связь квинты этого трезвучия со звуком, лежащим тоном выше (т. е. пятая и шестая ступень мажорной гаммы). Этот последний звук, тяготеющий вниз, дается в большинстве случаев как вспомогательный и, обычно, представляет собой кульминацию основной мелодической ячейки темы. См., например, следующую тему Грига и начальную фразу Allegretto pastorale из «Прелюдов» Листа:



Если теперь проиграть (предварительно перетранспонировав в одну тональность и перенеся в одну октаву) подряд, например, тему Бетховена, Листа и Шопена, то родство всех трех тем (в частности родство *любой пары* из этих тем: Бетховен — Лист, Лист — Шопен, Бетховен — Шопен) станет очевидным:



Сюда же можно было бы присоединить и григовскую тему, родственную листовской и шопеновской, (например обведенная пунктиром часть листовской темы тождественна соответствующей части григовской (см. прим. 26 на стр. 100).

Рассматриваемый отрывок фантазии Шопена в большой степени соответствует листовскому пасторальному эпизоду из «Прелюдов» также и по своему положению в произведении. Действительно, листовский эпизод появляется, как у Шопена, во второй половине разработки и является, согласно программе, затишьем и уходом от жизненных бурь на лоно природы. Кроме того, если классики обычно избегают в разработке тональностей, игравших большую роль в экспозиции, то для подобного статического эпизода у Шопена и Листа характерно вступление именно в той тональности, *которая господствовала во второй половине экспозиции:* у Листа это E-dur; у Шопена Es-dur, т. е. тональность побочной и заключительной партий экспозиции. Соответствие между рассматриваемыми отрывками простирается и на роль самих тем в произведении: как у Шопена, так и у Листа рассматриваемые эпизоды построены не на новых темах, но представляют собой преобразование одной из прежних тем, которая благодаря определенному изложению и «окружению» обнаруживает новые свойства.

Само собой разумеется, что между рассматриваемыми примерами имеются и весьма существенные отличия. У Шопена, повторяем, нет программного замысла, и рассмотренный четырехтакт не является столь же «пасторальным», как темы Листа, Грига или Бетховена (особенно благодаря началу в более низком регистре), но лишь напоминает эти последние. Кроме того, если у Листа пасторальная часть «Прелюдов» является «центральным эпизодом» в разработке, то у Шопена рассматриваемый отрывок является относительно гораздо менее значительным и *представляет лишь небольшую, переходную часть импровизационного характера к действительному центральному эпизоду* в H-dur. Нам важно было лишь отметить, при помощи приведенных сравнений, роль этого отрывка у Шопена как постепенного успокоения, которое по исполняемым функциям в известных отношениях соответствует пасторальному эпизоду Листа.

За Es-dur'ным четырехтактом (т. 180—183) следует аналогичный es-moll'ный, причем возникающее сопоставление одноименных тональностей имеет, конечно, большое колористическое значение.

Далее следует Ges-dur'ный отрезок, построенный на непрерывной восходящей фигурации, аналогичной такой же фигурации в конце вступления (такты 60—63). Там, однако, басовый голос приобрел в этот момент тематическое значение, что дало начало новой линии развития, приведшей к экспо-

зиции. Здесь же левая рука берет лишь арпеджированный аккорд (Ges-dur'ное трезвучие в широком расположении), который переносится из низкого регистра в средний, по мере перехода фигурации правой руки из среднего регистра в верхний. В тактах 194—196 фигурация достигает предельной высоты, становится совершенно прозрачной и замирает. Октавы 197—198 такта, данные pp и половинными нотами (а не ff и четвертными, как прежде) окончательно останавливают движение. После глубокой цезуры (фермата) следует H-dur'ный эпизод, к анализу которого мы и переходим.

2. „Центральный эпизод"

Рассматриваемое Lento sostenuto представляет собой самостоятельную часть, написанную в простой трехчастной форме 8 + 8 + 8. По своему характеру эта часть контрастирует не по отношению к какой-либо одной теме, но по отношению ко всему предшествующему развитию в целом. Резко меняется темп. Меняется метр (3/4 вместо 4/4). Исчезает фигурационное движение. Звучность приобретает органный, хоральный характер.

Аккордовую структуру с элементами хорального изложения мы уже наблюдали в заключительной партии экспозиции. Однако там эти элементы были вкраплены в быстрый марш с острыми синкопами, задержаниями и жесткими звучаниями (5/6 аккорд большого септаккорда IV ступени). Здесь на протяжении первых тактов господствуют, *медленно сменяясь*, главные мажорные трезвучия (тоническое и субдоминантовое) и доминантсептаккорд, которому на слабой доле такта предшествует септаккорд II ступени. Отсутствуют задержания. Нет синкоп и вообще острых метроритмических образований (см. первый четырехтакт Lento).

Если средний из трех восьмитактов этой части носит тонально неустойчивый характер и содержит значительное количество хроматических ходов, то в нем зато налицо *исключительно плавное голосоведение* (в частности поступенное нисходящее движение баса, занимающее пять тактов и простирающееся на полторы октавы), *совершенно равномерное ритмическое движение (четверти) и отсутствие задержаний во всех голосах.*[1] Последний восьмитакт представляет репризу первого с некоторыми изменениями.

Такое противопоставление хоральных «органных» эпизодов частям, содержащим бурную фигурацию и острые гармонии (особенно уменьшенные септаккорды) типично для музыкального языка целой эпохи, в частности для Парижской оперы 30—40-х годов XIX века. Шопен говорит в одном из своих писем о впечатлении, которое произвела на него в этом отношении опера «Роберт-Дьявол» Мейербера. «Это chef d'oluvre новой школы, где хоры чертей иллюстрируются трубами, где мертвые встают из гробов..... где, наконец, видна внутренность костела и весь костел на Рождество или светлую Пасху с монахами, со всей публикой на скамьях, с фимиамом, и что еще замечательнее—с органом, звук которого на сцене изумляет и чарует и почти покрывает весь оркестр. Нигде не смогут поставить ничего подобного, Мейербер обессмертил себя».[1]

С другой стороны постепенный переход от бурной фигурации начала разработки и тактов 172—179 через отрывок, приближающийся по характеру к пасторальному—к созерцательному и отчасти «молитвенному» H-dur'ному эпизоду, легко может быть поставлен в связь (опять-таки без попыток приписать Шопену программный замысел) с общими идеями романтизма: от «жизненных бурь» через успокоение (быть может на лоне природы)—к обращению к богу или к «внутреннему созерцанию».

Рассмотрим более подробно значение *самой тональности* H-dur (энгармонически равной Ces-dur) центрального эпизода. Прежде всего бросается в глаза *шестиполутоновое отношение* к основной тональности f-moll и к тональности F-dur 2-й части пролога. Этот тритон не имеет здесь, однако, резкого конфликтного значения, но лишь указывает на максимальную удаленность тональностей, на совершенно новую тональную сферу центрального эпизода, *на другую плоскость.*[2] Далее, нельзя не отметить, что эта тональность дается после тональности Ges-dur и является по отношению к ней *тональностью субдоминанты.* В то же время сама остановка в Ges-dur была по отношению к главной тональности остановкой в наиболее глубокой субдоминантовой области (II♭ ступень). Таким образом, H-dur (Ces) дан как *субдоминанта от субдоминанты.* Наконец, необходимо напомнить, что эта «вставка» H-dur'ного эпизода не нарушает общего модуляционного плана (две терцовые цепи). Мы уже отмечали, что октавы ges 197—198 тактов как бы подхватываются затем в 233—234 тактах. Таким образом с этой точки зрения реприза в тональности b-moll (такт 235) «могла бы» начаться непосредственно после остановки в Ges-dur (198 такт), что и указывает на «вставной» (в известных отношениях) харак-

[1] Конец этого восьмитакта по своему изложению напоминает хоральные окончания предложений заключительной партии экспозиции.

[1] Письмо к Войцеховскому от 12 декабря 1831 г. См. Письма Шопена в переводе Анны Гольденвейзер под ред. А. Б. Гольденвейзера, стр. 141.

[2] Пролог и центральный эпизод дают типичное для Шопена сопоставление похоронного марша и хорала (сравни ноктюрн ор. 48, № 1).

тер H-dur'ного эпизода и последующего связующего двенадцатитакта, построенного на органном пункте Ges. Мы попытаемся сейчас показать, что с некоторой более общей точки зрения весь H-dur'ный эпизод действительно дан как *очень большое отклонение в субдоминанту* в пределах Ges-dur. В самом деле, несмотря на ясно выраженную трехчастную схему в тональности H-dur и *спокойный характер* эпизода, здесь *избегаются полные совершенные заключения в этой тональности.* Первый восьмитакт заканчивается *несовершенной и женской* каденцией: на сильной доле такта дается *доминанта,* подчеркнутая к тому же наличием той же функции на последней восьмой предыдущего такта. Реприза же вообще заканчивается остановкой на доминанте. При этом в басу оказывается та самая октава Fis (ges), которая непосредственно предшествовала H-dur'ному эпизоду и которая остается в качестве органного пункта в дальнейшем построении. Наконец, в *мелодии* H-dur'ного эпизода звук fis также имеет центральное значение. Начинается мелодия с этого звука (установившегося еще в предыдущем такте: ges); первая фраза (двутакт) заканчивается на нем же. Первый восьмитакт также приводит к подчеркиванию fis (такт 205—206). В среднем восьмитакте на звуке fis дается кульминация мелодии (такт 212), а реприза начинается и кончается на fis. Мы считаем, таким образом, возможным условно говорить о как бы подразумеваемом и смутно ощущаемом органном пункте Fis (Ges) *на протяжении всего эпизода.* В этом случае мы получим следующую схему перехода из Ges-dur 188—198 тактов к b-moll 235-го такта:

Схема VII



В этой схеме Ges-dur'ный аккорд мог бы быть непосредственно принят за VI ступень b-moll, после чего к нему могла бы быть прибавлена увеличенная секста «e» для перехода к квартсекстаккорду b-moll'я. Однако перед этим дается как бы «проходящая» трактовка Ges-dur'ного аккорда как доминанты (V ступ.), к которой прибавляется не увеличенная секста «e», но септима «fes» (переход в Ces-dur=H-dur).

После сказанного легко видеть, что роль и значение H-dur'ного эпизода определяется двумя обстоятельствами. С одной стороны это метрически замкнутая (8 + 8+8) самостоятельная часть со своей особой внутренней структурой, контрастирующая по отношению ко всему предшествующему развитию и представляющая совершенно иной мир, другую плоскость. С другой же стороны, этот эпизод дан в известном отношении *очень неустойчиво,* как вставное субдоминантовое отклонение (плагальный оборот) между Ges-dur'ными октавами 197—198 и 233—234 тактов. «Новая плоскость» оказывается в этом смысле чем-то эфемерным, преходящим, лишенным прочного фундамента; это — «божественное видение» или обращение к потустороннему, нереальному миру. В этом одно из отличий этого «молитвенного эпизода» от многих «органных» эпизодов Листа (напр. первая побочная партия сонаты h-moll), носящих более торжественный, грандиозный и, вместе с тем, устойчивый характер.

H-dur'ный эпизод содержит несомненно и *лирический* элемент. Это в свою очередь связано с тем, что хоральный и органный характер эпизода сочетается с элементами *речитатива.* Действительно, первый восьмитакт, несмотря на то, что он содержит цельную мелодическую линию, очень легко подразделяется на восемь коротких выразительных мотивов. В 5—6-м, 21—22-м такте эпизода (см. такты 203—204, 219—220) появляются задержания, а в теноре в это время мелькают триоли, дающие посреди дуольного движения хорала известное оживление и связанные с характерным для лирического речитатива ощущением «душевного волнения». В H-dur'ном эпизоде имеется, таким образом, некоторое предвосхищение того соотношения между хоралом и речитативом, которое в более яркой форме дано в коде. В целом для рассмотренного «молитвенного эпизода» Шопена характерна (в отличие хотя бы от только что упомянутой первой побочной партии сонаты h-moll Листа с ее мерным сопровождением) большая конкретность, лиричность и индивидуальность.

После остановки на доминанте H-dur'ный эпизод фантазии внезапно обрывается уменьшенным септаккордом и беспокойной фигурацией, аналогичной началу разработки, причем уже отмеченное нами сходство с приемом начала разработки VI симфонии Чайковского здесь выступает еще ярче. Снова появляется «вычлененная секунда», данная на неустойчивой гармонии и вновь обретающая свой тревожный характер. Это построение непосредственно приводит к репризе.

Перед тем как перейти к анализу репризы, мы поставим вопрос о тематической связи H-dur'ного эпизода с предшествующим развитием.

Прежде всего очевидно, что, поскольку H-dur'ный эпизод выполняет функции самостоятельной, медленной части, эта тематическая связь может быть далеко не столь сильной как, например, связь между темами экспозиции и, в предельном случае, могла бы совершенно отсутствовать. Однако в данном случае некоторые указания на такую связь все же могут быть сделаны.

Так, например, Лейхтентритт в своем анализе фантазии пишет, что «по своей тематике интермеццо примыкает к подчеркнуто (auffallend) остро ритмизированным тактам 172, 173 и 176, 177, так что 199 такт появляется как продолжение 177 такта, прерванное свободной фантазией 178—198 тактов» (см. пример Лейхтентритта):



Это интересное указание не кажется нам бесспорным, однако имеет за себя ряд аргументов. В самом деле, острый мотив из двух аккордов, повторяющийся на небольшом протяжении *четыре раза*, не может исчезнуть из нашей памяти через несколько тактов. Первый же мотив H-dur'ного эпизода во многих отношениях ему родственен. В обоих случаях мы имеем: *1) два аккорда, 2) первый аккорд на сильной доле такта, второй — на слабой, 3) за вторым аккордом следует пауза, 4) верхний голос делает нисходящий ход (в первом случае децима, во втором случае терция)*. Совпадение всех этих моментов навряд ли является случайным. Существенные отличия в выразительном характере сравниваемых мотивов определяются наличием фигурации в первом случае и отсутствием ее во втором и наличием остро тяготеющего уменьшенного септаккорда и его разрешения в первом случае и устойчивого мажорного трезвучия без смены гармонии во втором. Нам кажется, что с точки зрения значения H-dur'ного эпизода вполне естественно, что он использует наиболее острый и неустойчивый момент предшествующего развития и как бы «успокаивает» его, «очищая» от всех бурных, остро тяготеющих и т. п. элементов.

Не отвергая, таким образом, несколько парадоксального замечания Лейхтентритта и даже пытаясь найти ему подтверждение и объяснение, мы в то же время со своей стороны укажем (опять-таки в порядке гипотезы, не претендующей на бесспорность) на непротиворечащую замечанию Лейхтентритта возможную связь первой фразы (двутакта) H-dur'ного эпизода также и с f-moll'ной темой главной партии и, следовательно, с заключительной партией экспозиции, начальные фразы которых даются в H-dur'е на одной тонической гармонии, без синкоп, т. е. опять-таки «успокаиваются» и «очищаются»:



Мы говорим здесь о *возможной* связи, а не о бесспорном факте, главным образом потому, что нисходящий тетрахорд не дан в H-dur'ной теме *ритмически равномерно*, что было характерно для всех его предыдущих появлений, а также потому, что начальная нисходящая кварта пролога и темы экспозиции заменена здесь малой терцией. Но с другой стороны, как мы уже указали, вполне естественно, что связь H-dur'ного эпизода с основными тематическими элементами фантазии является менее непосредственной и что эти элементы подвергаются здесь еще более свободной переработке, чем в предыдущем развитии.

3. Реприза

Повторение главной партии в «разработочной части» не привело в дальнейшем к развитию аналогичному экспозиции. Вместо *драматизации тем* последовало постепенное успокоение и перевод в иную плоскость. От следующей затем репризы и коды мы естественно ждем какого-то вывода из всего предшествующего развития. Реприза (такты 235—309) представляет, однако, лишь повторение (с незначительными изменениями) экспозиции в других тональностях. Главная партия оказывается в субдоминантовой тональности (b-moll → Des-dur), а побочная и заключительная группы в главной (f → As) и, таким образом, структура, данная в экспозиции, остается неизменной. В отношении модуляционного плана фантазии в целом мы показали, что реприза завершает

вторую терцовую цепь, замыкая в то же время весь терцовый круг.

Проблема репризы находила различное решение у разных композиторов. Зрелый Шопен обычно так или иначе *обходит* почти неизбежную переработку в сонатной репризе связующей или главной партии: иногда он начинает репризу непосредственно с побочной партии (напр. соната b-moll), иногда меняет в репризе главную и побочную партию местами, оставляя их в тех тональностях, в каких они были в экспозиции (баллада g-moll); в фантазии отсутствие изменений в структуре главной и связующей партии в репризе обеспечивается простой транспозицией главной партии в тональность субдоминанты.

Точная реприза кажется в разбираемом случае в значительной мере оправданной. Поскольку реприза завершает здесь определенный тональный терцовый круг, естественно, что она замыкает и тематический круг, повторяя в том же порядке образы экспозиции. При этом перенесение главной группы в субдоминантовые тональности в b-moll и Des-dur, не затронутые в предшествующем развитии, создает большое добавочное напряжение. Точное повторение возможно еще и потому, что экспозиция, содержащая большое разнообразие тем, не дается здесь перед разработочной частью *дважды*, как это обычно бывает в сонатах, и поэтому для усвоения слушателем богатой побочной и заключительной группы (неиспользованных в разработочной части) является оправданным их более или менее точное повторение в репризе, за которой следует лишь небольшая, но имеющая существенное значение кода. Тем не менее почти совершенно точное воспроизведение всего материала экспозиции, после того как главная партия была повторена также и в разработочной части, представляет в данном случае известную опасность. Действительно, помимо того, что благодаря соответствующему характеру начала экспозиции и наличию перед ней особого вступления, экспозиция в целом воспринимается как изложенная «от лица рассказчика» (что, конечно, не имеет решающего значения), она содержит длинный ряд настолько своеобразных, ярких и эмоционально насыщенных эпизодов, что *точное* воспроизведение такого ряда неизбежно приобретает некоторый элемент эстетической неправды.[1] Мы покажем, однако, что в разбираемом произведении, несмотря на казалось бы точное повторение, выразительный характер некоторых тем в репризе все же меняется.

Когда реприза представляет почти точное повторение экспозиции, лишь транспонированное в соответствующие тональности, ее анализ обычно опускается. В действительности же такой анализ почти всегда должен иметь существенное значение как с общей точки зрения, так и с точки зрения некоторых специальных проблем техникокомпозиционного порядка. В самом деле, перенесение темы на кварту или квинту вверх или вниз в большинстве случаев не может не отразиться на ее выразительном характере. С другой стороны, мало вероятен случай, чтобы большая по размерам экспозиция, или хотя бы ее побочная и заключительная группы могла бы быть *целиком* сдвинута на фортепиано в репризе на кварту вверх или целиком на квинту вниз. Легко убедиться, что обычно *некоторые построения* транспонируемой части экспозиции *переносятся в репризе на кварту вверх, некоторые же на квинту вниз.*

Действительно, если, например, построение носит в экспозиции в смысле регистра светлый характер, то, перенося его в репризе на кварту вверх, мы обычно подчеркиваем и усиливаем это его выразительное значение, тогда как, перенося его на квинту вниз, мы бы рисковали лишить его присущих ему специфических свойств. Точно так же построение, связанное по своему выразительному характеру с низким регистром, обычно естественнее перенести на квинту вниз, чем на кварту вверх. Однако нередко встречаются и обратные случаи, когда, например, «светлое» построение невозможно целиком сдвинуть еще на кварту вверх, хотя бы, например, из-за пределов фортепианной клавиатуры. Наконец, могут встретиться темы настолько «чувствительные» к регистру, что их перенесение на кварту вверх сделало бы их слишком «жидкими», а на квинту вниз—наоборот слишком «густыми». Все эти обстоятельства создают ряд технических трудностей, требующих для их преодоления особых приемов.

Проследим некоторые изменения в репризе по сравнению с экспозицией. Прежде всего вполне естественно, что беспокойная фигурация левой руки переносится в первой теме (b-moll) на квинту вниз, а не на кварту вверх по сравнению с экспозицией, где эта фигурация также давалась в «матовом» регистре. В то же время мелодическая линия первых тактов этой темы не могла бы быть перенесена на квинту вниз по сравнению с экспозицией, не изменяя резко своего характера.[1] Перенесение же ее на кварту вверх также дало бы неудовлетворительное звучание, хотя бы из-за неизбежно образующейся большой пустоты в среднем регистре. Поэтому мелодическая линия переносится *одновременно* и на кварту вверх и на квинту вниз, т. е. *излагается октавами*, оста-

[1] Эта точка зрения была высказана проф. М. Ф. Гнесиным во время обсуждения работы в декабре 1934 г.

[1] В разработочной части *первые три такта* этой темы перенесены на *кварту* вниз, но затем тема идет всего на *секунду* ниже, чем в экспозиции.

ваясь, таким образом, «в среднем» в том же регистре, что и в экспозиции. Этот прием очень часто применяется в репризах фортепианных сонат классиков и романтиков: мелодическая линия, изложенная в транспонируемой части экспозиции в одной октаве, дается в репризе одновременно в двух октавах (т. е. излагается октавами) с целью избежать «выбора» между перенесением мелодии на квинту вниз или на кварту вверх. И если это изложение октавами «усиливает выразительность» темы, что обычно соответствует общему художественному замыслу, то необходимо все же помнить, что предпринимается оно в большинстве случаев также и потому, что сохранить прежнюю «выразительность» (т. е. ту регистровую окраску, которую тема имела в экспозиции) все равно в этих случаях технически невозможно.[1]

Со второй половины b-moll'ной темы (такт 240) октава уже не всюду поддерживает верхний голос, а с 242 такта эта поддержка исчезает совсем. Во избежание пустоты в среднем регистре фигурация левой руки в тактах 240—243 изменяется по сравнению с соответствующими тактами экспозиции, становясь более «размашистой» (особенно в такте 243 по сравнению с тактом 76). Этот момент также является типичным. Действительно, если мелодия, излагающаяся в высоком регистре, очень часто естественнее переносится на кварту вверх, чем на квинту вниз, то одновременно с этим сопровождающий ее бас нередко переносится на квинту вниз, ибо от переноса на кварту вверх он мог бы потерять свои свойства как баса. В фортепианных сонатных репризах часто встречается поэтому увеличение «расстояния между руками» по сравнению с экспозицией. В случае же наличия в левой руке гармонической фигурации она, естественно, может охватить больший диапазон и стремится, таким образом, заполнить упомянутое расстояние.

Следующая за b-moll'ной темой светлая Des-dur'ная тема, изложенная в правой руке двойными нотами и повторяющаяся затем октавой ниже (4 + 4), естественно переносится по сравнению с As-dur'ной темой экспозиции на кварту вверх, а не на квинту вниз (басовое Des берется, однако, при этом, конечно, на *квинту вниз* по сравнению с As экспозиции, и фигурация левой руки немного видоизменяется). Это перенесение светлой темы на кварту вверх оказывается еще возможным, хотя оно уже упирается в «потолок» шопеновской клавиатуры—f^4. Исполнять начало этой темы здесь необходимо forte, а не как в экспозиции, ибо звучность в столь

[1] Повторяем, что настоящие и последующие соображения могут относиться только к *транспонируемым* частям экспозиции, т. е. в общем случае к побочной и заключительной партии, если они шли в экспозиции в доминантовой тональности.

высоком регистре уже слишком слаба и при исполнении piano тема совершенно утеряла бы свой характер. Понятно, что исполнение forte в более высоком и светлом регистре, при одновременном смещении первого басового звука на квинту вниз, изменяет выразительный характер темы по сравнению с экспозицией, что в данном случае по всей вероятности входило в замысел композитора.

Следующий за Des-dur'ной темой неустойчивый восьмитакт может быть перенесен лишь на *квинту вниз* по сравнению с экспозицией. Его начало с тревожными уменьшенными септаккордами и тоновыми сдвигами проиграло бы от перенесения в более светлый регистр (на кварту вверх). Кроме того, быстрые взлеты на трезвучии в третьем и седьмом тактах восьмитакта уже в экспозиции достигали верхнего предела клавиатуры и поэтому не могут переноситься еще выше. (Последний такт каждого из четырехтактных построений этого восьмитакта несколько изменен по сравнению с экспозицией, о чем уже была речь в параграфе 2 предыдущей главы).

В связи с этим возникает следующее обстоятельство: поскольку мелодическая линия Des-dur'ной темы дана на кварту *выше*, чем в экспозиции, а начало следующего восьмитакта — на квинту *ниже*,—между этими построениями должен образоваться *регистровый скачок*, которого не было в экспозиции.

Такое положение опять-таки очень типично для транспонируемых частей экспозиции в репризе и часто встречается даже внутри одной темы, отдельные построения или фразы которой даются в репризе в *разных октавах*, тогда как в экспозиции они давались в одной октаве.[1] Эти регистровые скачки с одной стороны *допустимы*, так как от репризы, повторяющей уже знакомую цепь тем, не требуется та степень закругленности и связности последования, как от экспозиции, с другой же стороны *уместны*, так как усиливают контрасты по сравнению с экспозицией. Изложение материала в репризе вообще часто носит более «разработочный» характер, чем в экспозиции.

В разбираемом случае положение осложняется тем, что между построением, перенесенным *вверх* по сравнению с экспозицией (тема Des-dur), и построением, перенесенным *вниз* (начало модулирующего восьмитакта), *не должно быть* остановки: одно построение *вторгается* в другое. Поэтому очевидно, что если бы последний такт Des-dur'ной темы (т. 251) был бы изложен в полном соответствии с аналогичным тактом экспозиции (т. 84), то фигурация следующего

[1] См., например, побочную партию первой части сонаты Бетховена ор. 49, № 2. В экспозиции оба предложения начинаются в D-dur'е в одной октаве, в репризе—в G-dur'е в разных октавах.

восьмитакта не могла бы начаться с fes[1], а должна была бы начаться с fes[2]. Таким образом, здесь необходимо изменение окончания Des-dur'ной темы, дабы она, начавшись квартой выше, закончилась все же квинтой ниже, чем As-dur'ная тема экспозиции:



Легко убедиться, что изменение последнего такта темы имеет здесь своей непосредственной причиной именно техническую необходимость начать следующее построение в другой октаве.

Однако это изменение сделано так, что окончание темы приобретает иной характер: последний такт по своей мелодической фигуре *повторяет* предпоследний, продолжая его нисходящую линию и, кроме того, сам распадается на два мелодически сходных полутакта. Здесь нет, таким образом, закругляющей и объединяющей фразы после дробления, как в экспозиции. Конец темы становится более напряженным и весь восьмитакт, оказывающийся построением *мелодически незамкнутым*,[1] с гораздо большей «силой», чем это имело место в экспозиции, вторгается в следующее построение. Общее воздействие этого момента, таким образом, усиливается по сравнению с экспозицией, в которой подобный конец темы звучал бы, наоборот, как неоправданная аффектация. Было бы, конечно, ошибочно полагать, что указанные соображения могли быть в данном случае для композитора побудительной причиной для осуществления описанного здесь изменении и что начало модулирующего восьмитакта в другой октаве есть лишь следствие этого изменения. Наоборот, подобные *небольшие* изменения при точном повторении темы, не носящие обычного вариационного характера (связанного, например, с заменой больших метрических стоимостей группой меньших), в большинстве случаев не входят в первоначальный замысел и возникают непосредственно в результате той или иной технической необходимости. Все искусство состоит здесь в том, чтобы осуществить эти *технически необходимые* изменения так, чтобы они либо *еще ярче* оттеняли общий художественный замысел, либо во всяком случае *не противоречили ему*.

Напомним еще два аналогичных примера из разбираемого произведения. В тактах 85—92 мы имели два сходных четырехтакта, второй из которых дан тоном выше первого. Оставить его без

[1] Подробнее см. «Основной принцип».

других изменений было невозможно из-за пределов клавиатуры. Пришлось изменить не только расположение нисходящего трезвучия в последнем такте второго четырехтакта, *но и фигурацию третьего такта*, заменив при этом нисходящие задержания восходящими.[1] В разработочной части в аналогичном восьмитакте этого последнего изменения во втором четырехтакте нет (оно не необходимо из-за более низкого регистра). В репризе оно снова появляется по аналогии с экспозицией. В результате подобного изменения лишь подчеркивается *сопоставление* в экспозиции F-dur'ного и G-dur'ного трезвучия, как мажорной *субдоминанты и доминанты* последующего c-moll, а в репризе соответственно B-dur'ного и C-dur'ного трезвучия, как субдоминанты и доминанты последующего f-moll; в самом деле, субдоминанте ставятся в соответствие нисходящие задержания («бемоли»), доминанте — восходящие задержания («диезы»).

Мы уже упоминали, что рассмотренный восьмитакт дан в разработочной части (такты 172—179) несколько «беднее», чем в экспозиции: помимо отсутствия во втором четырехтакте только что указанного изменения по сравнению с первым, здесь дан «беднее» и каждый четырехтакт в отдельности: каждый из них начинается двумя *тождественными* тактами, тогда как в экспозиции здесь имел место сдвиг на тон вверх. Очевидно, что изменение связано с необходимостью провести в дальнейшем соответствующий модуляционный план (Es—es—ges и т. д.), т. е. «притти» в 180 такте в тональность Es-dur. В то же время возникающее в связи с этим изменением «обеднение» 172 — 179 тактов по сравнению с соответствующими тактами экспозиции *не противоречит* общему замыслу: здесь постепенно подготовляется часть, характеризующаяся *замедлением развития* (в частности *более редкими сменами гармонии*) и приводящая затем к полной остановке движения в тактах 197—198.

Подобные примеры можно, конечно, привести из произведений любого крупного композитора. Мы сочли возможным сравнительно подробно остановиться на этих вопросах отчасти потому, что они могут представить интерес для обучающегося композиции, отчасти же для того, чтобы предостеречь анализирующего от попыток выведения отдельных изменений при повторении того или иного раздела, исходя *всегда непосредственно* из художественного замысла, минуя композиционно-технические обстоятельства.

Во второй части репризы наиболее существенным образом изменяет свой характер заключительная партия. Она переносится на кварту вверх и исполняется sempre f. Если бы композитор желал воспроизвести прежнюю матовую завуалированную звучность этой темы, он мог бы перенести ее

[1] То что прежняя фигурация здесь никак не «проходила», предоставляем проверить читателю.

на квинту вниз или, по крайней мере, не давать второе предложение октавой выше первого. Очевидно, что изменение выразительного значения темы по сравнению с экспозицией входило здесь в замысел Шопена. Вообще говоря, изложение forte темы, данной ранее piano, почти никогда не является следствием одного лишь стремления к «разнообразию звучности» и обычно связано с художественным замыслом произведения. В данном случае мы имеем дело с изменением приблизительно в том же направлении, что и в Des-dur'ной теме репризы по сравнению с As-dur'ной темой экспозиции. Сдержанный заключительный марш экспозиции, как бы отодвинутый в даль исторических воспоминаний, здесь выступает на передний план. Ему придается исключительно большое значение: историческое прошлое как бы «актуализируется». Этот образ естественно поставить в связь с национально-патриотической идеей Шопена.

Различие между окончанием экспозиции и репризы заключается еще в том, что после экспозиции первый аккорд разработочной части дается как совершенно неожиданный взрыв, тогда как заключительная партия репризы своим crescendo *стремится* к подобному (уже ожидаемому нами) взрыву и тем самым *подготовляет* его. Здесь в противоположность экспозиции не должно быть эффекта неожиданности.

В целом реприза представляет по сравнению с экспозицией еще более энергичную и непрерывную линию. События экспозиции, данные в более яркой форме, быстро и стремительно проходят еще раз, чтобы с огромной силой вторгнуться в коду, в которой ожидается окончательный вывод.

4. Кода

Заключительная партия репризы заканчивается так же, как и экспозиция. Но то построение, которое соответствует началу разработки (вступительному построению: см. такт 310 и далее) или связующей части ко второму проведению главной партии, относится здесь уже к коде, являясь внутри нее вступительным построением.

Момент перехода от репризы к коде усилен по сравнению с моментом перехода от экспозиции к разработке. Первый аккорд коды (он же — последний аккорд репризы) охватывает бо́льший диапазон: бас сдвинут на квинту вниз, а остальные голоса на кварту вверх по сравнению с первым аккордом разработки. Кроме того, регистровый скачок между аккордом и началом последующей фигурации также увеличен на октаву.

Кода классического произведения следует в подавляющем большинстве случаев после полной каденции в главной тональности, которой заканчивается реприза, и представляет собой ряд построений, приводящих к той же каденции и затем к ее многократному повторению и укреплению.

В данном случае кода не следует после *полной* каденции, а является сама как бы одним большим расширением этой заключительной каденции репризы. В самом деле, после особого рода прерванной каденции, которой заканчивается заключительная партия репризы, в течение десяти тактов (т. 310—319) сменяются *гармонии группы двойной доминанты* (те же, что и в начале разработки: уменьшенный септаккорд к доминанте с пониженной терцией и тот же аккорд без понижения терции), которые затем переходят *в каденсовый квартсекстаккорд и доминанту* (несколько тактов Adagio), за которыми в свою очередь следует тоническое трезвучие (Allegro assai), господствующее в течение девяти тактов.

В то же время эта кода также подразделяется на части, как и очень многие небольшие коды классических сонат и рондо-сонат. Мы имеем здесь *вступительное построение*, аналогичное вступительному построению к разработке, далее *основную мысль коды* (Kodagedanke, по терминологии, принятой немецкими музыковедами), построенную, как это очень часто бывает у классиков, на материале «центрального эпизода» (эпизод в рондо, эпизод внутри разработки, трио сложной трехчастной схемы), который до коды нигде не повторяется и, наконец, «заключительную формулу» (Schlussformel). Любопытно, что в данном случае эти три раздела в точности соответствуют трем перечисленным моментам расширенной каденции: *двойная доминанта, каденсовый квартсекстаккорд* с последующей доминантой и *тоника*.

Проанализируем теперь материал коды подробнее. Первые шесть тактов коды построены так же, как начало разработки, и носят такой же взволнованный характер «прорыва» неустойчивых элементов. Затем следует четырехтакт (т. 316—319), построенный на быстром и непрерывном нисходящем движении. В структурном и тематическом отношении это движение соответствует четырехтактной нисходящей гамме, непосредственно предшествовавшей экспозиции фантазии (конец вступления, такты 64—67).

Рассматриваемые такты (316—319) являются с одной стороны концентрированным выражением общего нисходящего характера многих тем произведения, с другой же стороны таким же выражением остро неустойчивых, хроматических, беспокойных, «адских» элементов фантазии: на *уменьшенном септаккорде к доминанте*, взятом ff, быстро проходит хроматическая нисходящая гамма, причем в левой руке к ней присоединяется такая же гамма, идущая параллельно на большую сексту ниже. Налицо, кроме того, еще один голос

(верхний), двигающийся вниз исключительно посредством шагов на тритон (as^3—d^3—as^2—d^2 и т. д.). Все это движение приостанавливается лишь в низком регистре, после чего вступает единственная «сила», действительно могущая противостоять этому потоку: величественная тема хорала, устанавливающая чистый диатонический As-dur. Здесь эта тема дана фортиссимо, на каденционном квартсекстаккорде, в который разрешается неустойчивость двойной доминанты. В отличие от H-dur'ного эпизода эта тема носит здесь по своему положению и связи с предыдущим более устойчивый, определенный, достаточно «реальный» характер и в то же время сводится к одной лишь начальной фразе, приобретающей как бы значение властного призыва.

В больших произведениях классиков подобная реминисценция материала центрального эпизода дается обычно в виде более длительного и более законченного построения. Здесь же эта краткость, соединенная с особым подчеркиванием *значительности* излагаемого, превращает подобную фразу в своеобразный лейтмотив. Аналогичный прием применяется Шопеном и в fis-moll'ном полонезе, где начальная фраза мягкой, «светлой» центральной части (мазурки) появляется фортиссимо в конце полонеза:



В подобных очень ярких «напоминаниях» темы без изложения сколько-нибудь законченного построения, быть может, следует видеть зародыши некоторых принципов позднейших стилей, пользующихся приемами символизма.

Двухтактная величественная хоральная фраза Adagio переходит в свободный речитатив, происходящий в конечном счете из мелодических оборотов вступления, но данный в совершенно особой форме: пианиссимо, одноголосно, без всякого сопровождения. Он состоит из трех мотивов. Два первых, отделенные друг от друга паузой, начинаются восходящим движением по звукам кадансового квартсекстаккорда, но заканчиваются нисходящими задержаниями.

Третий поднимается выше, — до вводного тона, g^2, на котором дается кульминация речитатива,[1] и затем спускается к es^2 через f^2. Этот одноголосный речитатив является ответом на величественные аккорды хорала и, вместе с тем, как бы *подчиняется* логике хоральной фразы: последние три звука речитатива (g—f—es)—не что иное, как слабое эхообразное воспроизведение октавой выше последних трех звуков хоральной фразы.

В то же время речитатив является естественным продолжением этой фразы на той же гармонической основе, продолжением, в котором хоральная тема сходит на-нет, исчерпывая себя.

С другой стороны, после резкого и острого звучания уменьшенного септаккорда с хроматическим «вихрем» и после полнозвучных «органных» аккордов, этот речитатив, освобожденный от всякого гармонического сопровождения и от строгого метрического остова (он исполняется ad libitum, содержит ферматы в трех местах и кроме того ritardando[2]), т. е. освобожденный от известных элементов «осязательности» и «материальности» может иметь значение «очищения» от всего «земного», достигаемого в результате воздействия хоральной темы.

После доминантсептаккорда в сравнительно низком регистре начинается непрерывное фигурационное движение на тонической гармонии, постепенно «возносящееся» в самый высокий регистр и там замирающее.[3] Это построение аналогично разделу, непосредственно предшествовавшему H-dur'ному эпизоду. Там, однако, успокоение и замирание движения в высоком регистре *предшествовало* появлению органной темы, здесь оно, наоборот, скорее является *следствием* появления этой темы. В то же время налицо и другое существенное различие. При замирании движения перед H-dur'ным эпизодом левая рука брала на сильных долях

[1] Как уже упомянуто, речитатив происходит в конечном счете из начальных оборотов вступления, построенных на гексатонике, *не содержащей вводного тона*. Кульминация на остро тяготеющем, но не получающем обычного разрешения вводном тоне представляет в подобных случаях как бы предельное раскрытие выразительных возможностей лирической темы. Приведем аналогичный оборот из коды 2-й части V симфонии Бетховена, где фраза, появлявшаяся ранее без кульминации на вводном тоне, получает такую кульминацию:



[2] В этом отношении речитатив родственен импровизационному началу вступления с его ферматами.

[3] В этом движении неразрешенное g^2 речитатива получает свое разрешение в as^2.

широкие арпеджированные аккорды в сравнительно светлом регистре, в результате чего звучание в целом носило исключительно прозрачный характер. Здесь же левая рука дает фигурацию в низком регистре, придерживающуюся все время четырех звуков (As—Es—as—es) и не переносящуюся вверх по мере восходящего движения правой руки. Когда в результате этого средний регистр остается незаполненным, возникает особый звуковой эффект, при котором piano левой руки воспринимается как своеобразный еле слышный таинственный подземный гул.

Ни одна из тем экспозиции не появляется в коде. Дается лишь материал вступления и хоральная фраза. Последняя имеет главное значение: непосредственно перед ней фигурационный материал вступления носит максимально неустойчивый характер, а после нее и короткого речитатива этот же материал «успокаивается», «очищается», дается на тоническом трезвучии и превращается в застывшую «гармонию-тембр», как бы вырастающую из этой еще продолжающей звучать в нашем сознании хоральной фразы. Хроматике, предшествовавшей хоральной фразе, здесь противопоставляется чистая диатоника.

Не возвращается также в коде материал пролога, в то время как для медленных самостоятельных вступлений романтиков вообще характерно хотя бы краткое напоминание в коде. Отсутствие такого возвращения придает здесь форме в целом более «открытый», менее замкнутый характер. В этом же направлении действует несовпадение тональности окончания с тональностью начала произведения и упомянутая нами в первой главе «терцовая спираль», также указывающая на незамкнутость формы и возможность дальнейшего продолжения. Если бы произведение закончилось замирающей фигурацией в высоком регистре, ощущение этой незамкнутости вероятно было бы столь же сильным, как и ощущение общей стройности и художественной завершенности произведения. Конец можно было бы сравнить с застывшим «божественным видением», устремленным к бесконечности. Однако фантазия на этом не заканчивается: после такта пауз следуют два заключительных аккорда, имеющих очень большое значение. Употребляя термин Римана, эти аккорды можно обозначить, по аналогии с часто встречающимися *вступительными* аккордами (к которым и относится термин Римана), как «занавес». Этим, конечно, не исчерпывается их роль. По своему положению и значению эти аккорды соответствуют неоднократно встречавшимся в фантазии «октавным восклицаниям» (заметим, что верхний голос действительно делает шаг на октаву) и могут быть сравниваемыми с заключительным восклицанием «рассказчика», выводящего слушателей из того оцепенения, в котором они застыли в

конце рассказа. Обратим внимание на то, что «октавные восклицания», содержавшиеся во вступительном построении внутри разработки, оказались в аналогичном вступительном построении внутри коды «вытесненными» другими элементами. В подобных случаях, как упомянуто в главе II, § 3, вытесненный тематический элемент обычно прорывается впоследствии. Заключительные аккорды и являются прорывом этого элемента. В еще большей мере они соответствуют по своему положению октавам 198—199 тактов, данным после аналогичной замирающей фигурации. Естественно, что и в конце фантазии после этой фигурации ожидаются те же октавы или «замещающий» их элемент. Аккордовое изложение целыми нотами придает этому элементу большой вес и завершающую силу. Если вспомнить теперь общий характер произведения с его некоторым колебанием между мажором и минором, роль для всего произведения хорального H-dur'ного эпизода с его «субдоминантовым» оттенком, а также то обстоятельство, что с одной стороны субдоминанта не затрагивалась на протяжении всей коды (она заменялась двойной доминантой), а с другой стороны на протяжении всей второй и третьей части коды господствовал чистый *натуральный* мажор, станет ясным то особое выразительное значение, которое приобретает здесь *плагальная* каденция, данная в *гармоническом* мажоре.

Глава V

Выводы и дополнения

1. Некоторые выводы о структуре и содержании фантазии

Говоря о структуре фантазии в целом, необходимо прежде всего еще раз остановиться на той роли, которую играет во всем произведении материал вступления.

Этот материал дается *в трех различных основных формах*, причем в каждой из этих форм он дается на протяжении произведения *по три раза*.

Под первой формой мы имеем в виду свободное построение импровизационного типа, заканчивающееся непрерывной фигурацией триолями, постепенно поднимающейся в верхний регистр. Приблизительно в таком виде этот материал дан: 1) в самом вступлении, 2) в части, предшествующей H-dur'ному эпизоду (такты 180—198), 3) в конце коды. Мы уже отмечали, что при этом каждый раз имеются существенные особенности.

Под «второй формой» мы понимаем построение, характеризующееся острым звучанием (аккорд с уменьшенной терцией, ум. септаккорд) и подчеркиванием вычлененной затактовой секунды в левой руке. В таком виде материал вступления дан: 1) непосредственно после экспозиции (т. 143—154), 2) после H-dur'ного эпизода (т. 223—234), 3) после репризы (т. 310—315). Зародыш этой формы содержится в самом вступлении (т. 50—52).

И, наконец, третьим построением, триольная фигурация которого в конечном счете связана со вступлением (хотя и не столь непосредственно, как в первых двух случаях), является модулирующий восьмитакт, следующий за каждым проведением главной партии (в экспозиции, в разработке, в репризе) и характеризующийся острым «мотивом двух аккордов» (такты 85—92, 172—179, 252—259).

Во всем этом распределении видна большая стройность. «Октавные восклицания», данные впервые во вступлении, появляются в фантазии пять раз. Первый раз во вступлении, затем перед проведением главной партии в разработке, третий («центральный») раз в момент полной остановки движения перед H-dur'ным эпизодом. Четвертый раз эти октавы появляются перед главной партией репризы и пятый раз они, естественно, ожидаются, в соответствующий момент коды (по аналогии с началом разработки). Их появление, однако, оттягивается, и они даются в конце-концов, как мы уже упоминали, в виде двух заключительных аккордов фантазии.

Наконец, как мы видели, четырехтактная нисходящая гамма через всю клавиатуру (т. е. от f^4 до C_1), предшествующая экспозиции и данная на острой альтерированной гармонии, также не «пропадает»: аналогичное ей движение появляется в коде.

Мы видим, таким образом, что материал вступления используется очень широко и разнообразно. Достаточно указать, что на основе одной и той же фигурации и того же вычленения затактовой нисходящей секунды строятся такие различные по выразительному значению моменты, как неустойчивое и бурное начало разработки и статический эпизод, перед H-dur'ной частью, выполняющий функции, соответствующие функциям «пасторальных» эпизодов.

Выразительное значение «трех октав» в тактах 153—154 (ff) и в тактах 197—198 (pp) также весьма различно.

В первой главе мы упоминали как о том, что вступление предвосхищает модуляционный план всего дальнейшего развития, так и о том, что на материале вступления построены, помимо коды, все без исключения *связующие части* (если рассматривать схему как рондо-сонату). Этот материал приобретает большее значение, чем любая отдельно взятая тема экспозиции и исполняет по отношению ко всей форме далеко не только связующие, «цементирующие» функции.

Вступление дает, помимо всего прочего, ту оживленную триольную фигурацию, которая сохраняется и в некоторых темах экспозиции. В то же время ряд других тем совсем или почти совсем лишен триольного движения. Оказывается, что *сопоставление и взаимопроникновение двух основных видов ритмического движения—дуольного* (иногда заменяемого пунктирным ритмом) *и триольного — играет очень большую роль во всем произведении и тесно связано с его драматическим характером.*[1] Во всем прологе за исключением одного лишь десятого такта нет триолей. Вступление противопостав-

[1] На это весьма существенное обстоятельство обратил наше внимание народный артист республики проф. А. Б. Гольденвейзер.

ляет прологу триольную фигурацию, но дуольное движение (точнее, пунктирный ритм), связанное с мотивом вычлененной секунды, неожиданно прорывается в средних голосах 50—52 такта. В f-moll'ной теме экспозиции главный мелодический голос, лишенный триолей, дается на фоне взволнованного триольного сопровождения. В As-dur'ной теме триольная фигура появляется несколько раз также и в верхнем голосе. Следующий восьмитакт сплошь построен на триольной фигурации. Затем триольное движение постепенно идет на убыль. Такты 93—100 еще построены на триольном сопровождении, но в главном мелодическом голосе господствует дуольное движение восьмыми, а триоль появляется всего два раза. С такта 101 триольное движение исчезает совсем. В собственно-побочной партии триольная фигурка (аналогичная последней триоли 10 такта пролога) появляется всего один раз (т. 114). Заключительная партия совсем лишена триольного движения. Последнее прорывается, однако, с большой силой тут же после окончания экспозиции и дается одновременно с пунктирным мотивом вычлененной секунды. В дальнейшем, в H-dur'ном эпизоде опять господствует дуольное движение и триоли, как упомянуто, лишь изредка мелькают в теноре (т. 203, 219, 220). Наконец, в коде опять сталкиваются оба вида движения: дается триольная фигурация вместе с мотивом вычлененной секунды, затем хоральная тема, лишенная триолей и снова триольная фигурация, заканчивающая произведение.

Попытаемся теперь окончательно решить вопрос о роли вступления и пролога для структуры фантазии. Необходимо еще раз подчеркнуть, что аналогия с изложением «от лица рассказчика» имела для нас в этом отношении лишь вспомогательное значение. Смысл ее заключается не в том, чтобы приписать Шопену программный замысел (с этой точки зрения наша аналогия является до известной степени произвольной), но в том, чтобы показать, что *функции* пролога и вступления по отношению к целому сходны с *функциями* соответствующих вступлений в литературно-поэтических произведениях, в частности в балладах. Если мы еще раз обратимся к экспозиции фантазии, то с первого взгляда увидим ряд тем, каждая из которых *излагается* и затем уступает место другой теме, построенной на новом материале. Обстоятельного развития каждой темы в отдельности нет. В то же время анализ показал, что через всю экспозицию проходит развитие одного основного контраста, который постепенно преобразовывается по принципам, во многом сходным с принципами экспозиций венских классиков. Однако нетрудно убедиться, что эта общая логика стремительной последовательности весьма ярких и разнообразных тем была бы неуловима, если бы основной контраст

и общее направление его тематического и тонального развития не содержались в прологе и вступлении. Без этих последних очень многое в экспозиции было бы непонятным: требовалось бы более медленное следование тем и более обстоятельное развитие каждой из них. Таким образом наличие пролога и вступления дает возможность более устремленно излагать основное содержание экспозиции и сконцентрировать значительное драматическое развитие на сравнительно небольшом протяжении. Легко показать, что экспозиция фантазии, содержащая длинный ряд различных тем, не превосходит по величине многих экспозиций первых частей сонат Бетховена, тематически несравненно более однородных.[1]

Приблизительно такова же роль вступления во многих литературно-поэтических произведениях романтиков, особенно балладах. Вступление дает возможность ввести читателя сразу в самый центр действия и в дальнейшем ускорять естественное внутреннее развитие этого действия путем тех или иных ассоциаций со вступлением, в частности путем привлечения образа рассказчика. В этом смысле стремительная последовательность тем экспозиции фантазии действительно аналогична быстрому и концентрированному развитию действия в балладах поэтов-романтиков и существенно отличается от классического построения экспозиции, несмотря на установленную нами сходность основных принципов развития начального контраста.

На отличиях между структурой экспозиции у венских классиков и в фантазии Шопена следует остановиться несколько подробнее. Необходимо показать, что на особенности формы романтиков распространяется то положение, которое давно установлено в отношении их гармонического языка: по сравнению со стилем классиков отдельные части и элементы музыкального целого приобретают у романтиков более самостоятельное выразительное значение, в то время как их логическая функциональная связь с целым в конечном счете ослабевает. В области гармонии это, как известно, означает усиление самостоятельного выразительного (часто красочного) значения отдельных созвучий по сравнению с их значением для общей функциональной логики гармонического движения. В области формы аналогичные явления могут быть легко прослежены. Отдельные мотивы концентрируют иногда в себе настолько большую выразительность, что как бы

[1] Экспозиция фантазии содержит 75 тактов (4/4), идущих в темпе сонатного Allegro. Укажем для сравнения, что экспозиция Патетической сонаты, темп которой приблизительно в полтора раза быстрее темпа фантазии, содержит 122 такта, экспозиция сонаты ор. 53 (4/4)—85 тактов, сонаты ор. 31, № 2—92 такта, сонаты ор. 57 (12/8)—65 сложных тактов.

«выпадают» из *темы как целого*.[1] С другой стороны логическое отношение отдельных *тем* к музыкальной форме в целом также иногда отступает на задний план по сравнению с их самодовлеющим выразительным значением. Эта самостоятельность отдельных элементов тесно связана с казалось бы противоположным явлением *непрерывности развития*. Например, если отдельные мотивы «выпадают» из темы, то структура этой последней лишается своей четкой оформленности и законченности и переход к следующей теме оказывается поэтому более неуловимым, непрерывным. Точно так же при значительной самостоятельности каждой из следующих друг за другом тем, вся тематическая *группа* (напр. экспозиция) окажется менее объединенной в одно целое и будет менее четко отделяться от соседней группы (напр., разработки), что дает непрерывность в последовании больших отделов формы. Таким образом самостоятельность более мелких элементов влечет за собой текучесть и непрерывность более крупных частей. Фантазия Шопена содержит пример экспозиции, которая состоит из ряда самостоятельных и ярких тематических образований, охарактеризованных Лейхтентриттом как «семь звуковых картин» (см. первую главу настоящей работы). В этой экспозиции нет построений, которые можно было бы рассматривать *только* как переходные, развивающие предыдущую или подготовляющие последующую мысль и лишенные характерного *самостоятельного* выразительного значения. Напротив, в экспозициях венских классиков обычно налицо построения (иногда целые темы), смысл которых заключается главным образом в их отношении к целому и *самостоятельная* структура и выразительность которых как бы отступает на второй план.

Специфическим для Шопена и выделяющим его среди других романтиков является здесь то, что отличающее Шопена от классиков *увеличение самостоятельного выразительного значения отдельных тем и построений еще не приводит к ослаблению связи между темами и их связи с целым*. К аналогичным выводам мы придем ниже (§ 4) в отношении гармонического языка Шопена. Пока напомним, что точно так же, как во вступлении, представляющем с первого взгляда импровизационное «нанизывание терций», содержится ясный и вполне определенный *функционально-направленный тональный план*, так и в экспозиции мы имеем не только ряд самостоятельных характерных образов, но очень последовательное интенсивное и устремленное тематическое развитие начального контраста, в основном следующее классическим принципам.

Отметим в заключение, что общие принципы мышления композитора и его приемы развития музыкального материала не могут быть рассматриваемы вне связи с особенностями отдельных элементов его музыкального языка. С этой точки зрения большое значение приобретает, например, частое применение в фантазии такой формы прерванной каденции, при которой доминантовая гармония переходит в уменьшенный септаккорд (обычный или с пониженной терцией) к доминанте. Эта последовательность впервые появилась, повидимому, *в оперном творчестве* и в XIX веке уже принадлежала к числу *обычных* оперных эффектов. В фантазии такая каденция дана при переходе от главной партии к связующей (в экспозиции, разработочной части и репризе), при переходе от экспозиции к разработке и от репризы к коде. Последняя доминантовая гармония H-dur'ного эпизода также внезапно обрывается уменьшенным септаккордом, хотя и не построенным, как в предыдущих случаях, на вводном тоне к доминанте. Неоднократное использование уменьшенного септаккорда в драматических моментах, в особенности же в *моментах внезапной смены образов* указывает, так же как и упомянутое нами в параграфе о центральном эпизоде противопоставление острым неустойчивым гармониям спокойной органной звучности хоральной темы, на влияние некоторых оперных приемов. Мы не можем подробно развить этих соображений, так как они связаны с еще не решенной важнейшей общей проблемой значения оперы для инструментальной музыки XIX века. Но во всяком случае необходимо отметить, что к описанному нами своеобразному переплетению в фантазии различных формальных схем и к сочетанию сонатно-симфонических и «балладных» принципов, повидимому, приходится присоединить еще и влияние *оперно-драматического* принципа развития.

Переходя теперь к характеристике содержания произведения отметим, что существенное значение имеет то обстоятельство, что во всей разработочной части, репризе и коде

[1] С этой точки зрения понятно, напр., тяготение позднего Бетховена *одновременно* к романтическим принципам формы и к полифоническому письму. Как известно, в полифонической музыке значение *темы* имеет не замкнутая мелодия большого протяжения, но именно короткий отрывок—мотив или фраза,—появляющийся в различных голосах. Естественно поэтому, что, когда главным носителем музыкальной выразительности снова становится короткая фраза, полифонические приемы развития приобретают большое значение. Интересным поимером является соната Бетховена ор. 111, по отношению к которой уже трудно говорить о теме в смысле среднего Бетховена и Моцарта. В этой сонате значение темы приобретает не первое предложение главной партии, но его небольшая и чрезвычайно выразительная начальная фраза, содержащая всего два мотива и обладающая всеми признаками темы фуги. Вся первая часть сонаты представляет своеобразное сочетание свойств стиля зрелого Бетховена с полифоническими и романтическими принципами формы. Характерное для романтиков увеличение выразительного значения отдельных мотивов привело к возрождению полифонических форм именно у позднего Бетховена, так как вступило в сочетание с рационалистическими чертами его творчества.

основной контраст экспозиции не находит своего разрешения. В разработочной части развитие постепенно замедляется, успокаивается и переводится затем в другую плоскость: дается H-dur'ный эпизод, материал которого оказывается потом в коде центральным моментом. В отличие от многих код (в частности бетховенских), в которые материал контрастирующего эпизода вводится лишь ради его последующего преодоления и окончательного торжества основной мысли, в коде фантазии ни речитатив, ни последующая триольная фигурация, ни тем более заключительная плагальная каденция не могут рассматриваться как преодоление или отрицание «эпизодической» хоральной фразы: они скорее вырастают из этой фразы, являются ее логическим продолжением и завершением и вместе с ней представляют конечный вывод.

Если попытаться поставить в связь идею, соответствующую описанному развитию, с мировоззрением романтиков, придется констатировать, что разрешение некоторого основного противоречия, основного контраста не «внутренним» путем, а путем его перевода в другую плоскость, чаще всего в плоскость религиозно-возвышенного и идеального, очень характерно для многих произведений романтиков. В этих произведениях разрешение вопроса невозможно в той плоскости, в какой он поставлен. Осуществление заветной мечты невозможно на земле, но лишь в ином, лучшем мире и в совершенно ином плане и т. п. Так иногда романтические герой и героиня, жаждущие земной любви и борющиеся за нее, не достигают ее на земле, а возносятся на небо и только там души их могут соединиться. Подобная общая идея противопоставления «человеческого» и «божественного», идея перевода «земного» в плоскость «небесного» налицо и в фантазии Шопена. Быть может, уже в прологе, где нисходящему тетрахорду, столь значительному в смысловом отношении, противопоставлялась фраза в светлом регистре, содержащая хоральный оттенок, отчасти предуказан общий характер этой идейной линии произведения.

Однако, как мы указывали во введении, такого рода общие характеристики должны быть признаны явно недостаточными. В данном случае необходимо подчеркнуть, что общеромантические идеи и образы (напр. комплекс: уход от жизненных бурь, успокоение, обращение к богу) даны в фантазии Шопена в форме, весьма отличной от формы выражения подобных идей во многих других произведениях романтиков. Например, если сравнить фантазию Шопена с целым рядом произведений Листа, то, независимо от наличия или отсутствия в последних программы, легко видеть, что основные идеи и образы и их сопоставления (напр. героическая личность и ее борьба с сомнением, бог, природа, бесконечность, любовь, смерть) даются Листом в гораздо

более рельфной и вместе с тем абстрактной (несмотря на красочность изложения) форме. Помимо того, что очень часто цельное музыкальное произведение Листа может рассматриваться как весьма последовательное развитие определенной «идеи-сюжета» (причем отдельным частям произведения соответствуют определенные этапы развития этой идеи), даже за отдельными небольшими мелодическими и гармоническими оборотами Листа до известной степени закрепляется определенное выразительно-смысловое значение, сохраняющееся и в других произведениях. Многие произведения Листа сравнительно легко поддаются разложению на небольшое количество простых и типичных мелодических «формул» с более или менее фиксированным выразительным значением.[1] Шопена, как известно, не интересовали общефилософские проблемы и он не клал их сознательно в основу своих произведений.[2] Упомянутая нами идея фантазии также не пронизывает все развитие произведения и не охватывает его художественный замысел и содержание. Она не дана в столь чистой и общей форме, как основные идеи в произведениях Листа, но выражена через совокупность большого числа конкретных и разнообразных музыкальных образов, дающих единую линию устремленного сонатно-балладного развития. Принципы этого развития и отдельные образы (напр. марш заключительной партии, связанный с национально-патриотической идеей Шопена) не менее типичны для Шопена и имеют не меньшее значение для содержания данного произведения, чем весьма общая романтическая идея перевода «земного» в плоскость «небесного».

То, что типичные романтические образы и идеи даются Шопеном не в их абстрактной форме, мы видели уже при анализе первого четырехтакта пролога: равномерно нисходящее движение баса того типа, который обычно служит у более поздних композиторов-романтиков выражением идеи мрачной необходимости, дано в прологе не в обнаженной форме, но в сочетании с характерными маршеобразными интонациями и с общим лирико-повествовательным тоном изложения. Этого рода наблюдения могут служить указанием на бóльший по сравнению с Листом реализм творчества Шопена и на его бóльшую связь с конкретными «бытующи-

[1] Так, например, мелодика известного Liebestraum'a № 3 легко разлагается на три таких элемента: повторение одного звука и две коротких формулы, встречающиеся у всех композиторов-романтиков и называемые Куртом «мотивом вопроса» и «мотивом вздоха». Несмотря на сказанное, творчество Листа достаточно далеко от позднейшего символизма, так как путем различных сочетаний типичных оборотов Лист стремится охватить *конкретное многообразие* описываемых явлений и чувств.

[2] Лейхтентритт даже пишет, что у Шопена «сказывается... недостаток широкого кругозора. Он, собственно, не был великим умом». Присоединиться к этой категорической характеристике, конечно, невозможно.

ми» формами музыкального изложения. Можно утверждать, что непрограммная фантазия Шопена содержит большее разнообразие конкретных музыкальных образов, объединенных более богатым «музыкальным сюжетом» или «музыкальной фабулой», чем многие программные произведения Листа.

Наконец, упомянем еще раз об особой роли лирического элемента в фантазии, характерной для творчества Шопена вообще. Не говоря уж об имеющей очень большое значение лирической главной партии, лирический оттенок мы констатировали и в частях, исполняющих по отношению к целому такие смысловые функции, которые у другого композитора могли бы и не быть связанными с этим оттенком (пролог, H-dur'ный эпизод).

Здесь было бы излишним возвращаться к выразительному значению отдельных тем и частей фантазии. Точно так же в согласии с точкой зрения, высказанной во введении, мы отказываемся от присочинения программы к непрограммному произведению, к чему неизбежно свелась бы попытка дать здесь такую «концепцию содержания» фантазии, которая излагала бы некую единую сюжетную линию и элементы которой находились бы в точном соответствии со всеми элементами подробно описанной нами формальной структуры и со всеми отдельными этапами и поворотами в развитии музыкальной мысли...

Наш анализ был бы, однако, неполным, если бы мы не осветили вопроса о том месте, которое занимает фантазия среди других произведений Шопена. Выводы, к которым мы здесь приходим, оказываются в известном отношении противоположными выводам, получаемым при сравнении фантазии с произведениями более поздних романтиков: при всех отличиях от последних *фантазия в бо́льшей мере предвосхищает черты музыкального языка Листа и Вагнера и вместе с тем в бо́льшей мере обобщает романтические идеи и средства музыкальной выразительности, чем другие крупные произведения Шопена*. Нетрудно убедиться, например, что в фантазии сравнительно много места занимают мелодические обороты, приближающиеся к листовским: декламационное начало вступления, «октавные восклицания», речитатив коды, отвечающий на полнозвучную хоральную фразу. В то же время очевидна также связь со стилем Вагнера. Лейхтентритт находит предвосхищение «тристановской музыки» в секвенции тактов 101—108 и «тристановское brio» в c-moll—Es-dur'ной теме (т. 93—100). Действительно, хроматически нисходящая c-moll'ная фраза, концентрирующая в себе очень большую силу выражения, приближается к коротким выразительным мелодико-интонационным формулам, характерным для Вагнера, и в связи с этим оказывается в *чисто мелодическом отношении* беднее других тем Шопена, например, беднее главной партии фантазии. Те же элементы «формулообразности» ощущаются в некоторой мере и в октавных взлетах собственно-побочной партии. Фигурационный материал вступления также представляет достаточно *общую* форму мелодического движения. Таким образом не во всех темах фантазии специфические черты именно шопеновской мелодики сказываются с одинаковой яркостью. Из тем экспозиции эти черты заметнее всего в главной и заключительной партии. Весьма характерен для мелодики Шопена пролог. Но уже с начала вступления преобладают общеромантические обороты в их более чистой форме.

После сказанного легко видеть, что, если анализ фантазии дает достаточный материал для выводов как об общеромантических, так и специфически шопеновских принципах формы и тематического развития, то для выводов о специфических особенностях шопеновской мелодики данные, которые могут быть получены на основе анализа этого произведения, не представляются вполне достаточными. То же самое в известной мере справедливо и по отношению к гармоническому языку фантазии. Правда, в дальнейшем мы делаем на основе анализа фантазии некоторые выводы об особенностях гармонического языка Шопена, однако в этих выводах речь идет в большей мере об особенностях, связанных с тем *этапом общеевропейской эволюции гармонического языка романтиков*, который представляет гармония Шопена, чем о специфически шопеновских, только ему присущих чертах, определяемых конкретными национальными, социальными и индивидуальными особенностями. Для суждения об этих специфических чертах анализ фантазии опять-таки недостаточен. В фантазии на протяжении довольно больших отрезков господствуют общеромантические гармонические приемы в их более или менее чистой форме. Так, едва ли можно указать другое произведение зрелого Шопена, в котором такую роль играли бы уменьшенные септаккорды, являющиеся с точки зрения тонкого гармонического языка Шопена слишком стандартным средством выражения драматических или «адских» элементов. Наряду с уменьшенными септаккордами большую роль в фантазии играют, как мы видели, аккорды с увеличенной секстой (или уменьшенной терцией) с их энгармоническим равенством доминантсепт-или секундаккорду. Впервые увеличенный квинтсекстаккорд появляется в прологе (такты 18, 27) и затем приобретает особое значение в последних тактах вступления (такты 64—66) в связи с «восклицательным» мотивом трех аккордов, предвосхищающим начало экспозиции. Наконец, типичные для романтиков гармонические *последовательности* также даются в фантазии в наиболее «очищенном» виде. Сюда относится, например, сопоставление мажора и одноименного минора, появ-

ляющееся перед H-dur'ным эпизодом (такты 180—187). Характерный для романтиков принцип терцовых сопоставлений тональностей пронизывает весь модуляционный план произведения, а во вступлении проведен в наиболее обнаженной форме (непосредственное сопоставление ряда тоник, находящихся в терцовом соотношении).

Все сказанное отнюдь не означает, что творческая индивидуальность Шопена не нашла в фантазии достаточно яркого выражения или что общеромантические приемы этого произведения не индивидуализированы. Мы лишь утверждаем, во-первых, что сила обобщения романтических черт и, в частности, сила предвосхищения некоторых свойств мелодики и гармонии более поздних композиторов в этом произведении очень велика, и во-вторых, что индивидуальные черты творчества Шопена в бóльшей мере проявились в этом произведении в *особом сочетании и взаимодействии ряда элементов, в принципах построения, развития и сопоставления музыкальных мыслей, в форме в целом*, чем в *отдельных элементах* музыкального языка. Характерные для Шопена особенности этих последних выражены, конечно, и в фантазии, но в несколько меньшей степени, чем в ряде других произведений.

В заключение упомянем, что, несмотря на частое исполнение в концертах, фантазия все же не пользуется среди широких кругов любителей музыки и части музыкантов такой же большой популярностью, как баллады, сонаты, скерцо Шопена. Главной причиной этого является *сложность структуры* фантазии: общая логика развития обычно не улавливается при первом прослушивании и вследствие этого большое разнообразие тем производит впечатление некоторой пестроты. Но другой причиной является то уже упомянутое обстоятельство, что специфические черты пользующейся особой популярностью *мелодики* Шопена не во всех темах фантазии выражены одинаково ярко и кое-где заслоняются чертами, предвосхищающими отличную от шопеновской мелодику более поздних стилей.

2. Выводы о принципах тематического развития у Шопена

В процессе анализа мы пытались показать то большое *единство*, которым связаны темы фантазии, несмотря на все их богатство и разнообразие. Сейчас мы попытаемся суммировать наши наблюдения и сформулировать специфические особенности тематического развития, характерные для стиля Шопена.

Прежде всего отметим, что, устанавливая родство тех или иных тем или тематических элементов, мы очень часто

ссылались на сходный *характер самого звучания*, а не только на мотивное подобие определенных мелодико-ритмических оборотов. Так, например, мы считали достаточным указать, что в тактах 93—94 и 109—110 налицо «энергичное движение октавами восьмыми нотами», для того чтобы считать второй оборот логическим развитием первого, несмотря на то, что изолированно взятые мелодические фигуры этих оборотов не имеют почти ничего общего. Точно так же, устанавливая некоторые другие соответствия, мы ссылались, например, на наличие в обоих случаях «движения двойными нотами восьмыми в светлом регистре» и т. п. Наконец, анализируя пролог, мы сочли даже возможным говорить о «регистровой репризе» или о «репризе по характеру звучания», в момент когда мотивно-тематическая реприза отнюдь не наступила. Мы видим, таким образом, что тот или иной *конкретный характер изложения* (регистр, «унисонное» или «аккордовое» изложение, наличие или отсутствие хроматики в мелодии и гармонии, слитность или большая расчлененность изложения, общая скорость звукового последования, «общая форма движения», характер сопровождения и т. д. и т. п.), т. е. *конкретный характер самого звучания в собственном смысле приобретает здесь более или менее самостоятельное формообразующее значение*. Разумеется, перечисленные элементы (напр. регистровые сопоставления) играют очень большую формообразующую роль и у классиков (Моцарт, Бетховен); однако там эта роль все же *менее самостоятельна*, так как сопоставлениям этих элементов сопутствуют соответствующие сопоставления строго определенных, резко отличных друг от друга и легко узнаваемых при их дальнейших преобразованиях *метроритмических оборотов*, что далеко не всегда имеет место в данном случае. Из этого основного факта, в значительной мере характерного для музыкального романтизма в целом, вытекает как следствие целый ряд частных стилевых особенностей и ряд новых формальных приемов, в разной степени используемых различными композиторами.

Перечислим те из них, которые нашли достаточно ясное выражение в разобранном произведении. Сюда относится, *во-первых*, прием особого варьирования темы посредством такого изменения характера ее изложения, при котором тема становится совершенно неузнаваемой, несмотря на почти полную неизменность ее общих мелодических контуров и мотивной структуры.

Так, мы показали, что тема заключительной партии экспозиции (Es-dur) несомненно является лишь свободной вариацией первой (f-moll) темы экспозиции, что становится *очевидным, коль скоро на это указано*, но что обычно отнюдь не осознается при *непосредственном* восприятии: можно множество раз слушать и проигрывать фантазию, «не замечая»

сходства заключительной партии с главной. Этот прием легко связывается с принципом *монотематизма*, нашедшим свое наиболее полное выражение в творчестве Листа. Нельзя не признать, как это ни парадоксально, что фантазия Шопена с ее богатством и разнообразием тем содержит очень яркое предвосхищение этого принципа, как и связанного с ним принципа сжатия циклического произведения в одночастное (листовские симфонические поэмы, соната h-moll). В то же время формальное единство, связывающее различные темы фантазии, напоминает аналогичное тематическое единство *поздних произведений Бетховена*:[1] сюда относится, например, особая роль в ряде тем *ритмически равномерного нисходящего тетрахорда* или роль *нисходящей затактовой секунды*. До некоторой степени сходное положение имеет место хотя бы, например, в сонате Бетховена ор. 81, в которой вступление, главная партия, связующая партия, побочная партия и заключительная партия построены на диатонической нисходящей последовательности из трех звуков:



Уточняя ранее полученный вывод, мы можем сказать, что *единство, связывающее различные темы фантазии, занимает в известных отношениях промежуточное положение между формальным единством позднего Бетховена и листовским принципом монотематизма.*

Во-вторых, следует указать на особую роль так называемых «общих форм движения» мелодии в данном произведении и

[1] На это обстоятельство указывает и Лейхтентритт в своих анализах произведений Шопена.

в произведениях романтиков вообще. Курт указывал, что бóльшая формообразующая роль этих *основных типов* мелодического движения (подъем, падение, «парящее» движение) по сравнению с ролью отдельных ясно очерченных *ритмических* мотивов [1] является моментом, формально сближающим поздних романтиков с Бахом и противопоставляющим их венским классикам. Не вдаваясь здесь в разбор концепции Курта, отметим лишь, что, если особая роль общих форм мелодического движения у романтиков вступила в процессе дальнейшего развития стиля в конфликт со стремлением романтиков к конкретной выразительности и яркой характеристичности музыкального языка и была, таким образом, связана с одним из внутренних противоречий музыкального романтизма, приведших к «распаду стиля», то у Шопена это противоречие существует лишь в зародыше и особое значение общих форм движения оказывается еще в известном смысле *следствием* большой формообразующей роли звучания в собственном смысле. Действительно, указание на «в общем нисходящий» или «в основном парящий» характер двух тем в *классическом* произведении является чересчур общим, а потому недостаточным для доказательства их родства: требуется найти родство в самых метрикоритмических фигурах, в интервалике и т. п. Но если самый характер звучания (регистр и т. п.) уже так или иначе связывает две темы (как это имеет место здесь), то наличие в этих темах сходных общих форм мелодико-линеарного движения часто является уже совершенно достаточным для восприятия и трактовки их как развития одного и того же музыкального «сюжета» или образа. Поэтому, если возможно к констатации, что в двух темах мы имеем «движение двойными нотами восьмыми в светлом регистре», прибавить вначале, напр., слово «парящее», то родство тем и их сходную в известном смысле роль можно считать установленными.

Таким образом сходство в *характере звучания* часто делает необязательным наличие ритмического подобия, а позволяет ограничиться родством общих линеарных форм, которые вследствие этого и приобретают особое значение, становясь в отдельных случаях, в сущности, одним из факторов, определяющих самый характер звучания. Поэтому хотя бы только один факт ясно выраженного *нисходящего движения ряда тематических элементов* фантазии и его противопоставление *парящему* движению ряда других элементов уже позволяет говорить об известном внутреннем единстве, связанном с основным замыслом произведения.

[1] Речь идет именно об уменьшении роли *ритма*. Характерные интонации и вообще *мелодические* обороты романтиков («мотив вопроса, мотив вздоха» и т. д.). Курт считает «общими формулами», как и аналогичные «общие» мотивы у Баха.

Изложенные соображения подводят нас вплотную к *третьей* существенной особенности тематического развития в данном произведении. Она связана с таким принципом родства двух тем, при котором решающее значение приобретает не то обстоятельство, что элементы одной темы в известном смысле родственны элементам другой, а то, что *соотношение* между элементами одной темы аналогично *соотношению* элементов внутри другой темы.

Так, мы неоднократно указывали, что в ряде тем имеется контрастное сопоставление первого элемента, даваемого в большинстве случаев в более низком регистре, и второго («аккордового»), даваемого обычно в более светлом регистре. *Непосредственное* родство соответствующих элементов разных тем (родство основных форм движения, даже регистровое родство) может быть при этом *само по себе* (взятое изолированно) *крайне незначительным*. Так, напр., трудно говорить о регистровом родстве начального двутакта пролога, начала f-moll'ной темы экспозиции и первого двутакта c-moll'ной темы экспозиции.

Точно так же трудно усмотреть непосредственное родство линеарных форм движения между упомянутым двутактом c-moll'ной темы, с его хроматически нисходящей мелодической линией и октавными взлетами собственно-побочной партии. Однако характер *сопоставления* первого элемента пролога со вторым аналогичен сопоставлению f-moll'ной и As-dur'ной тем экспозиции, аналогичен сопоставлению двутактов внутри c-moll'ной темы и т. д. Иногда, слыша подобное соответствие, мы можем воспринять музыкально-смысловое родство двух элементов при очень незначительной внешней формальной связи между ними. Чаще всего в таких случаях вторые элементы двух сравниваемых построений оказываются в более или менее непосредственной связи между собой, тогда как смысловое родство первых элементов вытекает из их одинакового отношения ко вторым элементам, сходность которых уже установлена (см. дальше, прим. 33).

Именно этот принцип *аналогии в отношениях* и заставляет нас воспринимать ряд весьма разнообразных тем экспозиции как развитие одного целого. Поскольку же развитие основного сопоставления проводится, как мы видели, в определенном направлении, дается при этом очень последовательно и приводит к весьма существенному преобразованию темы (собственно-побочная партия), мы получаем экспозицию, своеобразная логика развития которой не уступает классической.

Рассматриваемый принцип имеет большое значение при анализе самых различных произведений. В частности у венских классиков (особенно у Бетховена) обнаружение «аналогии в отношениях» часто позволяет установить единую

смысловую линию в развитии *циклического* произведения, т. е. раскрыть смысловые связи между частями с заведомо различной тематикой. Этот метод, при правильном его применении, обычно дает возможность ближе подойти к раскрытию содержания циклического произведения и связи между его частями, чем более внешние сравнения отдельных мотивов, интервалов и т. п.

Ограничимся одним примером из сонаты Бетховена ор. 10 № 1. Во второй части этой сонаты после кантиленного начального шестнадцатитактного периода внезапно прорывается основной контраст главной партии первой части. В прим. 33 сопоставлены начальный восьмитакт первой части и такты 17—20 второй части:



Формальная связь между восходящим ломаным трезвучием первой части и нисходящими разложенными аккордами второй части сама по себе слишком мала и обща, чтобы можно было говорить о каком-либо тематическом родстве. Но *характер сопоставления* с последующим мотивом из трех звуков, содержащим слабое окончание, а также *одинаковые соотношения даже внутри первого элемента* (сначала изолированный «удар», а затем быстрое движение по звукам разложенного аккорда, охватывающее большой диапазон), не оставляют никаких сомнений в том, что в 17 такте второй части подхватывается и затем развивается (конечно в новой форме) основная мысль первой части. Подробный анализ всей сонаты мог бы продемонстрировать это более убедительно.

Особенно большое значение имеет принцип аналогии в отношениях для стиля романтиков. Благодаря этому принципу один мотив или одна тема может по своему положению в произведении, своей роли и значению как бы функционально «замещать» другую, вовсе не являясь при этом

ее повторением. Так, например, мы показали, что по занимаемому положению и некоторым своим функциям два заключительных аккорда фантазии «замещают» мотив «октавных восклицаний» 197—198 тактов и 153—154 тактов (являясь как бы «средним» между ними), несмотря на то, что формальная связь здесь очень незначительна (два созвучия вместо трех; полнозвучные аккорды вместо октав; восходящее движение вместо нисходящего; наличие смены гармонии вместо отсутствия таковой). Если принцип особого варьирования темы путем изменения характера ее изложения и связанный с ним принцип монотематизма нашел, как упомянуто, свое наиболее полное выражение в творчестве Листа, то принцип «аналогии в отношениях» или принцип «замещения мотивов» весьма характерен, как это выяснил А. Лоренц, для Вагнера.[1] Нетрудно показать, что оба эти принципа очень легко связываются с общими программно-*сюжетными* тенденциями романтизма. Это обстоятельство заслуживает упоминания главным образом потому, что, если программно-*изобразительные* тенденции естественно всегда ставятся в связь с «колористическим значением гармонии у романтиков», то программно-*сюжетные*—далеко не всегда трактуются в достаточной связи с определенными формальными приемами.

В заключение нельзя не отметить, что упомянутые формальные принципы, несмотря на то, что они с известной точки зрения могут рассматриваться как следствия одной и той же причины, все же *противоречат* друг другу. Действительно принцип «аналогии в отношениях» предполагает наличие *различных* тем, а не монотематизм. Таким образом перед нами встает задача проследить, *каким образом эти противоречивые принципы сочетаются в разобранном произведении.*

Оказывается, что, помимо разнообразия в характере изложения, в целом ряде случаев *только основной начальный мотив или основная начальная фраза новой темы или новой части* имеет непосредственную формальную связь с одним из элементов предшествующего развития. Дальнейшее же развитие новой темы подчиняется своей особой внутренней логике и *мотивным единством* с предшествующими моментами уже не связано, будучи связано лишь «аналогией в отношениях», «характером звучания», «общими формами движения». В этом одна из особенностей развития данного произведения, характерная, впрочем, и для других крупных произведений Шопена. Напр., вторая часть пролога (такт 21) начинается мотивом, заимствованным из первого периода (т. 3); но к этому мотиву тут же присоединяется совершенно новый мотив (т. 22). Далее мы показали, что As-dur'ная тема экспозиции в очень многих отношениях соответствует «второму элементу» пролога и его развитию. Однако *непосредственную мелодико-интонационную связь* с элементами пролога мы установили лишь по отношению к начальной («заглавной») фразе (двутакту) As-dur'ной темы, тогда как продолжение этой темы подчинено уже своим внутренним закономерностям и *мотивным* единством с другими темами не связано. Наконец, по отношению к H-dur'ному эпизоду также была указана возможная мотивная связь лишь его *первого такта* (трактовка Лейхтентритта) или *первого двутакта* (наша трактовка) с элементами предшествующего развития, тогда как его дальнейшее движение от подобных связей свободно.

К такому принципу единства (наряду с ним мы, конечно, наблюдали и гораздо более тесные мотивные связи отдельных тем) иногда присоединяется еще особый прием непосредственного «внешнего» мотивного или чисто «звукового» связывания конца одного тематического образования с началом другого. Так, мы уже упоминали, что начало второго двутакта фантазии как бы «вырастает» из обертонов последнего звука первого двутакта. Точно так же было показано, как основной мотив вступления вырастает из «разложения» заключительных аккордов пролога. Далее было упомянуто, что первый мотив экспозиции предвосхищен в самом конце ведущего к ней вступления и что As-dur'ная тема экспозиции начинается с того же звука c^3, в синкопированном повторении которого «исчерпалась» непосредственно ей предшествующая f-moll'ная тема. Наконец, H-dur'ный эпизод начинается с того же fis^1, на котором остановилась предшествующая часть (ges^1). Значение этого «внешнего» приема, с помощью которого связываются различные темы, нельзя недооценивать.

Мы видим, таким образом, что единство целого достигается в данном произведении путем комбинирования различных приемов. К их числу относится, между прочим, и частое возвращение основной триольной фигурации вступления и связующих частей. С точки зрения *особого сочетания* ряда приемов, которые последующими композиторами применялись раздельно, наиболее интересна, конечно, связь главной партии с началом пролога. Внимательный анализ обнаружит здесь (особенно *в связи* f-moll'ной *темы с начальным двутактом пролога*) как классическое «вычленение» мотива затактовой секунды пролога с последующим нисходящим интервалом (см. прим. 6), так и преобразование мнимого голоса

[1] Alfred Lorenz. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, VI Bände. В этом четырехтомном труде, с которым нам удалось познакомиться лишь во время оформления настоящей работы, Лоренц вводит понятие «замещения мотивов» (Stellvertretung der Motive) по аналогии с известным из учения о гармонии «замещением функций» (Stellvertretung der harmonischen Funktionen) и придает ему смысл, близкий к смыслу изложенного нами понятия «аналогии в отношениях».

пролога (нисходящий тетрахорд) в реальный голос f-moll'ной темы, как листовский принцип трансформации темы путем изменения характера ее изложения, так и принцип «аналогии в отношениях» и принцип «внешней связи» через вступление, как бы «передающее» затактовую секунду пролога в экспозицию и в то же время подготовляющее в своем последнем восьмитакте основные мотивы f-moll'ной темы. Мы затруднились бы привести пример более тонкой, глубокой и в то же время богатой тематической связи между столь различными с первого взгляда тематическими образованиями.

3. Некоторые сравнения с сонатами Шопена и произведениями других композиторов

В настоящем параграфе мы прежде всего ставим вопрос о том, насколько полученные нами выводы характерны для других крупных произведений Шопена. Поскольку приведенные нами во введении соображения ряда теоретиков об «отсутствии единства» и «продуманной формы» в этих произведениях специально относились к сонатам Шопена и даже к их частям, мы считаем необходимым показать ошибочность этих взглядов также и на анализе (хотя бы беглом) именно этих его произведений.

Лейхтентритт пытался доказать наличие тематической связи между частями h-moll'ной и особенно b-moll'ной сонаты. Далеко не все его замечания кажутся нам бесспорными. Так, для доказательства родства и единства двух тем он иногда ограничивается демонстрацией *возможности* их контрапунктического соединения и сам сочиняет соответствующее построение,[1] повидимому забывая, что при достаточной композиторской технике можно соединить две любые темы. Иногда он вынужден для доказательства родства двух тем подвергнуть одну из них «видоизменению». Однако если самый метод доказательства Лейхтентритта часто является не вполне убедительным, то некоторые сделанные им наблюдения, напротив, безусловно правильны. Это касается главным образом связи между различными темами внутри первых частей сонат.

Оставаясь в рамках чисто формального анализа, мы изложим и значительно расширим и разовьем наблюдения Лейхтентритта относительно связи между темами первой части b-moll'ной сонаты, пользуясь при этом аргументацией отличной от аргументации Лейхтентритта.

Основными тематическими элементами четырехтактного вступления являются: 1) падение от сильного такта к слабому (сильные—нечетные такты, слабые — четные) на большой интервал и 2) идущее от сильного времени к слабому *нисходящее задержание* на доминантовой гармонии:

[1] См. упомянутую его работу, том II, стр. 249.

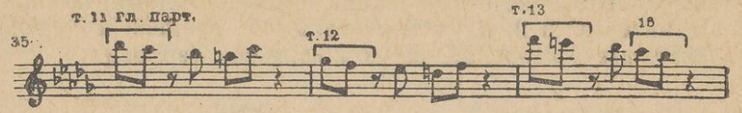


Главная партия начинается также с четырехтактного вступительного построения, после чего следуют два шестнадцатитактных предложения, в конце второго из которых дается переход в тональность побочной партии (Des-dur).

Оба тематических элемента вступления даны в преобразованном виде в главной партии и получают в ней свое развитие. Первый элемент (падение от сильной доли к слабой на большой интервал) достаточно ясно дан, напр., в 4 и 8 тактах первого предложения, а наиболее ярко в 15 и 16 тактах (см. прим. 34в):



Второй элемент (нисходящая секунда от сильного времени к слабому, данная как задержание на доминантовой гармонии) ясно выступает в 9—10—11—12 тактах первого предложения, но ярче всего дана в 13 такте, содержащем кульминацию предложения, за которой следует постепенный спуск. В этом такте нисходящая секунда от сильного времени к слабому дана два раза, причем второй раз с затактом (см. прим. 35 на стр. 140).



В основе главной партии лежит мотив, содержащий *пять звуков*, причем метрически сильным и относительно сильным являются первый и четвертый звуки, а слабыми — второй, третий и пятый. Такова структура как начального мотива главной партии, так и только что приведенного 13 такта.

Первые двенадцать тактов второго предложения главной партии аналогичны соответствующим тактам первого (только 12 такт переносится на кварту вверх — в тональность субдоминанты, после чего следует переход к тональности побочной партии). Однако в 13 такте уже не дается кульминация, и ожидаемый по аналогии с первым предложением мотив из двух нисходящих секунд (приведенный под № 35) не появляется. Его появление несколько оттягивается, дабы он мог «прорваться» через некоторое время с новой силой (прием уже известный нам из анализа фантазии). Вместо этого мотива в 13 такте второго предложения начинается новая фраза, характеризующаяся, между прочим, более широким мелодическим движением. Так, во втором голосе дается долгими (половинными) нотами на протяжении двух тактов нисходящий отрезок ges²—f²—es²—des², а в басу восходящий отрезок Es—F—Ges—G—As:



Вслед за этим «прорывается» ожидаемый пятизвучный мелодический оборот с двумя нисходящими задержаниями, однако уже в виде *двутактной фразы* (см. такты 15—16 в только что приведенном примере 36), непосредственно связанной с предыдущей. При этом первая секунда дана в двойном увеличении (четверти вместо восьмых), а вторая (секунда с затактом)—в четверном увеличении (половины). Это постепенное увеличение, подготовленное более широким движением последних тактов (13—14), подготовляет в свою

очередь движение побочной партии. Так, в ее третьем и четвертом тактах нисходящая секунда дана уже целыми нотами—как во вступлении:



При этом, так же как и во вступлении, мы имеем здесь дело с нисходящим задержанием квинты доминантсептаккорда. Внезапный ритмический «скачок» от медленной нисходящей секунды вступления к очень быстрым нисходящим секундам главной партии как бы подвергся таким образом (путем постепенного «увеличения» секунд главной партии) «постепенному заполнению».

Рассмотрим теперь основное четырехтактное мелодическое построение побочной партии, за которым следует его варьированное повторение. Мелодическая ячейка состоит опять-таки из *пяти звуков*. При этом, как и в основном мотиве главной партии, акцентированными являются первый и четвертый звуки, более слабыми — второй, третий и пятый. Совершенно очевидно, что это построение является четырехкратно увеличенной вариацией мотива главной партии, причем процесс этого постепенного увеличения мы только что проследили. Начальная малая терция этого построения (as—f) и последующая восходящая малая секунда (f—ges) вполне соответствуют аналогичному ходу первого мотива главной партии (des—b—c), а заключительная большая секунда f—es, к которой можно присоединить затактный звук ges вполне соответствует второй половине 13 такта главной партии (см. примеры 35, 37, 34а). При дальнейших повторениях этого построения оно приближается к мотиву главной партии также и в *ритмическом* отношении (а не только в метрическом и мелодическом). Так, при ближайшем повторении второй звук мелодии (f) уже оказывается перенесенным в первый такт, что соответствует ритмической структуре главной партии. При дальнейших повторениях четырехтакта (во втором предложении) его последний звук (es) также дается не в четвертом такте, а переносится в третий. Четвертый такт оказывается таким образом в верхнем голосе заполненным паузой, подобно тому как четвертая четверть мотива главной партии также дается в виде паузы (см. прим. 38 на стр. 142).



Первое предложение побочной партии занимает, также как и первое предложение главной партии, шестнадцать тактов. При этом в обеих партиях на сильной доле 13 такта находится кульминационный звук (f), за которым в обоих случаях следует постепенный гаммообразный спуск.

Второе предложение побочной партии, которое расширяется по сравнению с первым, содержит еще больше элементов родственных главной партии. Движение левой руки четвертями, незаметно вкрапленное еще в первое предложение (4 и 8 такты), идет с первого такта второго предложения непрерывными триолями. С пятого такта второго предложения появляются восьмые. С девятого такта движение левой руки восьмыми становится *непрерывным* (как в главной партии), а с 13 такта устанавливается уже *точно такая же фигура сопровождения как с 13 такта первого предложения главной партии.* Наконец 17 и 18 такты второго предложения побочной партии (см. прим. 39 и сравни с первым двутактом прим. 36) весьма родственны концу главной партии (такты 13—14 второго предложения). В мелодии мы имеем в завуалированном виде тот же ход ges—f—es—des, в басу в точности такой же ход, как в упомянутых тактах главной партии—Es—F—Ges—G—As:



Полагаем, что все изложенное дает полное основание утверждать, что *побочная партия, резко контрастирующая по отношению к главной, связана с последней очень глубоким тематическим родством* и в сущности представляет ее свободную вариацию. Как в аналогичных случаях в фантазии, эта тематическая связь *не осознается* при непосредственном восприятии, но становится более или менее очевидной и бесспорной после соответствующего анализа.

Нетрудно убедиться также, что *заключительная партия* построена на ритмически равномерном подчеркивании

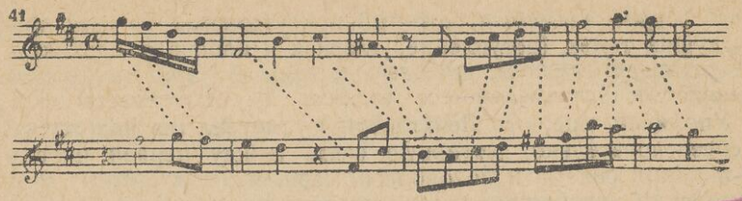
того *общего элемента*, который присутствовал во всех предыдущих темах (вступление, главная и побочная партия)—*нисходящей секунды, идущей от сильного времени к слабому.*

Упомянем еще, что Лейхтентритт усмотрел (на наш взгляд небезосновательно) мотивную связь между первой частью b-moll'ной сонаты и похоронным маршем. Лейхтентритт указывает на метроритмическое сходство первых тактов марша с мотивом главной партии. Действительно, применяя наш прием установления связи, мы должны будем констатировать, что ритмическая фигура каждого из первых двух тактов похоронного марша содержит, как и основной мотив главной партии, *пять* «ударов» (в последнем «ударе» принимают участие все голоса кроме верхнего) и что метрически сильным и относительно сильным являются *первый и четвертый* звуки. Так же как и главная партия первой части, похоронный марш начинается с двух *тождественных* тактов-мотивов, содержащих по *пятизвучной ритмической фигуре с одинаковым распределением метрических акцентов.* Добавим, что самый *звуковой состав* верхнего голоса первых четырех тактов похоронного марша также сходен со звуковым составом первых трех мотивов главной партии: мелодия построена в обоих случаях на трех звуках—b—c—des.

В заключение отметим, что упомянутый в предыдущем параграфе прием непосредственной «внешней» связи конца одной части с началом следующей также применяется в этой сонате: Лейхтентритт показал, что начало похоронного марша связано в регистровом отношении и некоторых других отношениях с концом скерцо:



Переходим теперь к еще более беглому анализу тематического единства первой части h-moll'ной сонаты. Родство начальных четырехтактов главной и побочной партии, которое Лейхтентритт, к сожалению, пытается доказать исключительно при помощи уже упомянутого нами неубедительного приема видоизменения и контрапунктического соединения этих тем, является неоспоримым фактом (см. прим. 41 на стр. 144).



Действительно, приходится, во-первых, констатировать почти тождественный диапазон тем. Далее, легко обнаружить сходные «общие формы мелодического движения» и сходный звуковой состав: в обеих темах мы имеем сначала спуск от fis² (или g²) к fis¹, далее подъем, дающий кульминацию на a² (или h²) и затем спуск к исходному звуку. В интонационной структуре тем также много общего: в начале обеих тем большое значение имеет интонация g² — fis², а в конце — задержание a²—g², данное оба раза на субдоминантовой гармонии.

В то же время легко убедиться, что начальный мотив побочной партии был подготовлен особой «промежуточной темой» (d-moll) связующей части. С другой стороны дальнейшее развитие чрезвычайно расширенной побочной партии[1] следует уже своей «внутренней» логике и непосредственной тематической связи с главной партией не имеет вплоть до обычного в побочных партиях «сдвига» (25—26 такт побочной партии), после которого происходит типичный и для классиков «прорыв» элементов главной темы (движение шестнадцатыми; см., напр., нисходящую фигуру 28 такта побочной партии). Во вступающей вскоре после этого заключительной партии дается особое сочетание элементов главной и побочной партии, о чем мы уже упоминали в параграфе 4 главы III.

Наконец отметим, что, так же как и в b-moll'ной сонате, конец второй части здесь тесно связан с началом третьей: третья часть начинается с той же октавы dis, на которой (es) закончилось скерцо. Прием «внешней связи» выступает здесь весьма отчетливо:



[1] Ее анализ, дающий интересные выводы о шопеновской вариационной технике, мы вынуждены здесь опустить.

Мы показали, что выводы, полученные на основе анализа фантазии, подтверждаются также анализом сонат Шопена. Поскольку настоящая работа опровергает, таким образом, некоторые установившиеся взгляды на особенности формальной структуры крупных произведений Шопена, естественно встает вопрос о том, в какой мере эти же взгляды об «отсутствии тематического единства» справедливы по отношению к крупным произведениям других романтиков.

С целью ответа на этот вопрос рассмотрим соотношение между главной и побочной партией в первой части одной из наиболее характерных симфоний раннего романтизма — h-moll'ной симфонии Шуберта. С первого взгляда эти контрастирующие темы не имеют ничего общего. В действительности дело обстоит иначе.

Первое предложение главной партии представляет *девятитакт*, последний такт которого повторяет мотив восьмого такта. Первое предложение побочной партии также является девятитактом, образованным посредством аналогичного расширения восьмитакта (повторение последнего мотива).

Уже это структурное соответствие—подобные *девятитакты* не так часто встречаются в произведениях этого стиля—заставляет искать связь между самой мелодикой первой и второй темы.

Рассмотрим основную фразу первой темы, образованную ее третьим, четвертым и пятым тактами (первый и второй такты темы *тождественны* третьему и четвертому), а также начальную фразу побочной партии:



Отметим три обстоятельства, определяющих *общность строения* этих фраз в целом: 1) обе фразы содержат по шесть звуков, 2) в обеих фразах ритмически значительными (более длительными) являются первый, второй и последний (шестой) звуки, а более краткими — третий, четвертый и пятый, 3) обе фразы одинаковым образом делятся на мотивы: каждая состоит из двух мотивов, причем первый мотив содержит в обоих случаях *два* звука, а второй—*четыре*.

Сравним теперь между собой соответствующие мотивы этих фраз, и также отметим по три основных факта, определяющих сходность их структуры: 1) В обоих двузвучных мотивах первый звук метрически сильнее второго (общая метрика: сильный и слабый такт в одном случае, сильная и слабая доля такта в другом). 2) В обоих случаях мы имеем *нисходящее* движение на *интервал средней величины* (квинта, кварта; *общность мелодического рисунка и интервалики*).

3) В обоих случаях мотив построен без смены гармонии на звуках тонического трезвучия, т. е. представляет собой по терминологии теории ладового ритма устойчивую одночастность (общность ладо-гармонической структуры).

Сравнивая теперь вторые мотивы, отметим: 1) наличие в обоих мотивах ходов исключительно по секундам (общность интервалики), 2) общую восходящую тенденцию обоих мотивов (общность мелодического рисунка: каждый мотив кончается выше, чем начинается), 3) наличие и значение в каждом из этих мотивов интонаций, связанных с переходом основного звука тоники к вводному тону и обратно (общность интонационной структуры).

Полагаем, что приведенных *девяти* констатаций достаточно, чтобы убедиться в невозможности здесь «случайного совпадения».

Таким образом и здесь вторая тема с ее ясно выраженным народным песенно-танцовальным характером является свободной вариацией основного элемента противоположной, более напряженной, субъективно-лирической первой темы.[1] Эта последняя подвергается при этом *гораздо* менее сложной трансформации, чем например первая тема в b-moll'ной или h-moll'ной сонате Шопена или некоторые темы фантазии. В дальнейшем развитии второй темы симфонии Шуберта происходит характерный для побочных партий «сдвиг», в момент которого элементы главной партии прорываются уже совершенно непосредственно и «драматизируют» развитие.

Выводом из сделанных наблюдений должно быть прежде всего опровержение наивного, но, к сожалению, еще очень распространенного взгляда, будто в «классической» сонатной схеме мы имеем соотношение тем, основанное «на единстве противоположностей», а в «романтической» только лишь «внешние красочные контрастные сопоставления», но не «единство».

В действительности же *наличие внутреннего единства в двух контрастирующих темах экспозиции характерно и для очень многих произведений романтиков.* С другой стороны в сонатных экспозициях Бетховена среднего периода *далеко не всегда* можно обнаружить сходные формальные элементы в главной и побочной партии при *непосредственном сравнении* их основных оборотов. Существенным является

[1] Здесь (как и в аналогичных случаях) мы не утверждаем, что именно вторая тема «выведена» композитором из первой и сочинена *после* нее. В рассматриваемой симфонии вторая тема, возможно, заимствована из народной песни, а первая либо вытекла из нее, либо была сочинена раньше и затем введена в симфонию как «подходящая» ко второй теме. Мы анализируем здесь *объективную логику развития законченного произведения*, но не процесс его сочинения.

лишь то обстоятельство, что побочная партия обычно вытекает как вывод из *развития и борьбы элементов* внутри главной и особенно внутри связующей партии, причем *результат* этого развития (побочная партия) часто вообще не может быть поставлен в *непосредственную* связь с исходным моментом (начальными оборотами главной партии), *а может быть понят лишь вместе со всем ведущим к нему развитием.*

Но именно это положение не имеет места в только что рассмотренном соотношении шубертовских тем. От главной партии к побочной нет *линии развития*: короткая четырехтактная связующая часть после замкнутой главной партии выполняет лишь «переходные» функции (модуляция) и этого развития не дает. Следовательно здесь можно говорить о вариационном сопоставлении и о «единстве противоположностей» вариационного типа. Более или менее аналогичное положение, характеризующее вариационный принцип развития у романтиков в его противопоставлении подлинно сонатному, действительно имеет место во многих экспозициях романтиков, в частности в сонатно-симфонических произведениях Листа.

Однако к крупным произведениям Шопена это положение неприменимо без весьма существенных оговорок. *Специфическим в этих произведениях является сочетание принципа сложной вариационной трансформации с непрерывным и интенсивным развитием.* Так, например, в b-moll'ной сонате мы наблюдали *самый процесс* (хотя бы сжатый во времени) вариационной трансформации первой темы во вторую путем постепенного «увеличения» основного мотива, которое было «предуказано» еще во вступлении. В фантазии эти специфические черты выражены, как мы показали, не менее ярко.

Таким образом принципы формы Шопена занимают особое место среди принципов других романтиков. Если, например, у Шопена много общего с Шуманом в смысле богатства и разнообразия сменяющих друг друга образов и в смысле остроты, напряженности и насыщенности музыкального языка, то Шопена отличает бóльшая непрерывность и логичность развития мысли по сравнению с афористичностью и некоторой «разорванностью» шумановского письма и более совершенная, чем у Шумана, структура целого. Точно так же, если Лист создал более широкие полотна и более грандиозные музыкальные концепции, чем Шопен, отличающиеся в то же время формальным единством и завершенностью, то его произведениям недостает того быстрого и интенсивного развития, которое в общем типично для творчества Шопена. Наконец, характерное для романтиков (особенно для Вагнера) стремление к «бесконечности» и в частности к «бес-

конечному развитию», хотя и ощущается, как мы показали, также и в фантазии Шопена, но никогда не приводит к длиннотам, многословию и расплывчатости, а сочетается с ясностью, сжатостью и завершенностью формы.

По поводу данного в этом параграфе и в других местах работы анализа *связи между различными темами* необходимы следующие методические замечания. Во-первых, анализирующий часто упускает из виду даже более или менее очевидные и существенные связи. Облегчить нахождение этих связей может знание некоторых *типичных* для данного стиля соотношений образов и их элементов (напр. знание обычного характера и типичных форм связи главной, побочной и заключительной партии классической сонаты и т. п.), т. е. в сущности знание того, *где и как именно обычно следует искать эти связи.*

Во-вторых, начинающий музыковед находит не менее часто тематические связи, наоборот, чересчур «легко». Если в начале произведения обнаружена «секунда», то все последующие поступенные движения рассматриваются как «развитие» (если нужно—«обращение») именно *этой* секунды. Анализ развития тематических элементов в связи с развитием и изменением их *смыслового и выразительного значения* предохранит также от этих ошибок. Технически же здесь необходимо научиться накоплять такое количество *существенных формальных признаков* общих двум оборотам, чтобы вероятность «случайного совпадения» становилась в каждом отдельном случае чрезвычайно малой. Так, говоря о «секунде», мы все время подчеркивали, что речь идет *о нисходящей* и притом *затактовой* секунде (фантазия) или о *нисходящей секунде, данной в виде задержания на доминантовой гармонии, т. е. идущей от сильного времени к слабому* (соната b-moll). Точно так же говоря, вслед за Лейхтенриттом, об общем нисходящем движении ряда тем фантазии, мы, в отличие от Лейхтентритта, подчеркивали наличие во всех случаях именно нисходящего *тетрахорда* и притом *ритмически-равномерного.* Наконец, желая выяснить связь между первым двутактом пролога и f-moll'ной темой, мы указывали одновременно и на мотив нисходящей чистой кварты и на мотив затактовой секунды и на ритмически равномерный нисходящий тетрахорд.

Как правило, можно указать, что, чем меньше звуков содержат сравниваемые обороты, тем относительно больше общих формальных признаков требуется для обоснования утверждения о наличии между ними реальной связи. Например, при установлении связи мотивов, состоящих из двух звуков или двух аккордов, необходимо сравнить их метрику, ритмику, интервалику. Если же сравниваются мелодические обороты, содержащие большое количество звуков, то обычно одной только сходности ритма (особенно при наличии в произведении разнообразных ритмических фигур) уже достаточно для констатации их формального и смыслового родства.

Само собой разумеется, что различный или противоположный выразительный характер двух тем еще не указывает на отсутствие между ними связи; поэтому всецело полагаться при отыскивании связи на одно только непосредственное восприятие невозможно. В то же время, найдя связь между двумя *различными по характеру* темами, следует тут же выяснить формальные признаки, определяющие это различие. В случае если тема подвергается сложной трансформации, необходимо проследить отдельные этапы этой трансформации.

4. Выводы об особенностях гармонического языка Шопена

В процессе анализа фантазии мы указали на ряд ладо-гармонических особенностей характерных для зрелого романтизма вообще: переменный лад, цепи терцовых сопоставлений, почти полностью проведенная цепь циклических отклонений, содержащаяся в скрытом виде в расширенной каденции собственно-побочной партии, красочная роль хроматики («просветление» в только что упомянутой каденции), особая функциональная двузначность отдельных аккордов (начало разработки), особое противопоставление хроматики и «чистой» диатоники и т. п. Можно было бы легко показать, например, что многие гармонические последовательности фантазии (напр. секвенция «центрального» восьмитакта экспозиции, каденция побочной партии и др.) предвосхищают основные «новаторские» гармонические приемы Вагнера. Точно так же можно указать и на предвосхищение более поздних—чисто импрессионистических приемов (конец фантазии, часть предшествующая H-dur'ному эпизоду). Однако сейчас нас интересует то, что характеризует гармонический язык Шопена в *отличие* от Вагнера, Листа и др.

С этой точки зрения характерные новые и смелые гармонические приемы Шопена можно схематически разделить на две большие группы.

К одной из них мы относим прежде всего те приемы, которые связаны с использованием чисто фортепианных эффектов: особое расположение аккордов по натуральному звукоряду, особое использование регистров (напр. «пустота» в среднем регистре в конце фантазии). Сюда же может быть отнесено колористическое использование органного пункта или соединение на одной педали двух простых функций, напр., тоники и доминанты (Berceuse). К этой же группе мы относим вообще все хотя бы и очень смелые и красочные гармонические приемы, которые *не связаны* с альтерированными созвучиями, с обострением тяготений, с усложнением и расширением тональных и модуляционных

связей. Мы имеем здесь в виду наряду с обычным сопоставлением мажора и одноименного минора (см., напр., фантазию, такты 180—187) даже, напр., такой прием, как ряд параллельных полных доминантсептаккордов с неизбежно возникающими параллельными квинтами:

Op. 30 N:4 (Мазурка)



Действительно, несмотря на всю новизну звучания (и несмотря на то, что при объяснении последовательности приходится ссылаться на *энгармоническое равенство* доминантсептаккорда увеличенному квинтсекстаккорду), здесь мы имеем последовательность *обычных* созвучий, взятых в порядке нисходящей хроматической гаммы, подобно тому, как это могло бы иметь место, напр., по отношению к параллельным секстаккордам. Красочное воздействие этой последовательности не связано таким образом *непосредственно* с обогащением тональных функций, обострением тяготений и т. п.

Эта большая группа приемов (которая, как видим, включает в себя ряд весьма различных оборотов) характеризуется тем, что имеет у Шопена обычно чисто колористическое и притом в основном статическое значение. Подобные приемы почти не появляются у Шопена в моменты интенсивного развития. В фантазии мы их наблюдали сравнительно немного.

К другой группе мы относим приемы, связанные с альтерационным усилением ладовых тяготений, с обогащением функций и, основанными на этом обогащении, внезапными энгармоническими модуляциями и т. п. Эти приемы мы наблюдали в фантазии неоднократно. Их колористическое значение также несомненно, однако оно еще не связано у Шопена со статикой, с разложением функции с замедлением развития; наоборот, эти приемы обычно появляются в моменты очень интенсивного развития и большого напряжения, в кульминационных точках.

Приведенное схематическое деление, разумеется, очень условно, однако по отношению к творчеству Шопена оно нам кажется все же — оправданным. Это вытекает из следующих соображений.

Как известно, гармонический стиль зрелого и позднего романтизма — «альтерационный стиль Тристана» (Курт) возник из стремления к усилению воздействия гармонии путем *обогащения и обострения* гармонических тяготений, а не их «разложения». С этим же связано и постепенное придание гармонии *ведущей* роли среди элементов музыкального целого.

Однако соответствующие гармонические приемы привели в конечном счете к противоположным (в смысле роли гармонических функций) результатам: остротяготеющие сложные альтерированные созвучия приобрели настолько сильное воздействие, что получили самодовлеющее значение, независимое от направления их тяготения, которое к тому же перестало быть вполне определенным из-за неизбежно возникающей функциональной многозначности аккордов. К этим же результатам привело, как известно, и расширение и обогащение тональности. С другой стороны классическая функциональная система была основана на определенных *закономерных связях* гармонии с другими элементами целого, особенно метроритмом. Постепенное выделение гармонии из этой связи также не могло не привести к разрушению функциональной логики классического стиля.

В результате длительного исторического процесса отдельные гармонические комплексы и их сопоставления приобрели в позднейших стилях значение чистой краски, утеряв прежнюю функциональную связь между собой. При этом, правда, возникли некоторые новые типичные ладо-гармонические закономерности (напр. новые лады), однако эти закономерности оказались по существу *проще и беднее* функциональной мажоро-минорной системы и к тому же использовались композиторами *более схематично*. Таким образом в конечном счете получилось снова известное *упрощение* гармонического языка. Действительно, нельзя отрицать, что гармония импрессионистов в очень многих отношениях проще вагнеровской.

В свете изложенных соображений становится ясным, что некоторые колористические, но в то же время «функционально простые» (т. е. не связанные с расширением тональности, обострением тяготений и т. п.) гармонические приемы Шопена могут предвосхищать отдельные характерные приемы импрессионизма как бы «через голову» сложных гармоний неоромантиков. В самом деле, приведенная в прим. 44 цепь параллельных доминантсептаккордов появляется в инструментальной музыке после Шопена в столь же чистом виде и приблизительно таком же значении (т. е. не, напр., в быстрых пассажах мелкими нотами) только у Грига, Дебюсси и Равеля. Почти то же самое можно сказать об особом наложении тоники и доминанты в Berceuse. В одном из

сравнительно ранних произведений Шопена (баллада g-moll) можно найти так называемую «гамму Римского-Корсакова» [1] или гамму «устоев дважды-цепного лада» (тон—полутон, тон—полутон и т. д.), проведенную на протяжении трех октав:



Ясно, однако, что эта гамма является здесь простой «раскраской» обыкновенного доминантсептаккорда и что ни о каких новых ладовых закономерностях здесь еще не может быть речи.

Переменный лад, основанный на колебании тонального центра между мажором и параллельным минором, также характерен для многих произведений импрессионистов и мог бы рассматриваться как предвосхищение их приемов. Однако, как мы показали, в фантазии Шопена имеет место не столько *колебание*, сколько более устремленное движение *от минора к мажору*, связанное с движением «вверх» по терцовому кругу.

Выяснив смысл деления характерных гармонических приемов Шопена на две группы (группу «простых» приемов, иногда предвосхищающих отдельные приемы импрессионизма «через голову» Листа и Вагнера, и группу, идущую в направлении «альтерационного стиля Тристана»), мы переходим к рассмотрению роли второй группы приемов, поскольку именно она более характерна для крупных произведений Шопена, в частности фантазии.

Говоря о второй половине собственно-побочной партии (гл. III, § 3), мы отмечали, что в ее расширенной каденции содержится почти полная цепь циклических отклонений по малым терциям (Es—C—A—fis (ges)—Es). Далее, мы указали, что на протяжении этих немногих тактов, идущих к тому же в очень быстром темпе, гармонический элемент «подчиняет» себе другие элементы, как бы «поглощая» их. Здесь очень характерно, что эта последовательность вкрапливается Шопеном *в заключительную каденцию периода, общий функциональный смысл которой остается (как и функциональная структура и значение всего периода) совершенно ясным.*

[1] Первое применение этой гаммы не принадлежит однако Римскому-Корсакову.

Красочный сдвиг и преобладающая роль гармонического элемента выступают в *кульминационный момент развития и*, как легко показать, имеют *динамическое* значение.

В самом деле, внезапный поворот к c-moll, более редкие смены гармонии и сведение мелодической линии к многократному повторению одного звука в прежнем «активном» метроритме создают в этот кульминационный момент сдерживающую напор «плотину», через которую затем «прорываются» заключительные аккорды Es-dur'ной каденции. Динамическое значение этого сравнительно короткого «сдвига» настолько велико, что, несмотря на то, что непосредственно перед ним Es-dur господствовал на протяжении ряда построений, после него оказывается возможным и необходимым «укреплять» достигнутый Es-dur на протяжении шестнадцатитактной заключительной партии, равномерное движение которой продолжается как бы по инерции после «взрывчатой» каденции, содержащей отклонения в далекие тональности. Мы видим таким образом, что здесь красочные отклонения внутри расширенной каденции и особое подчеркивание роли гармонии в этот момент (с подчинением ей других элементов) только *усиливают функционально-динамическое значение этой каденции*, а не противоречат ему.

Совершенно другое положение имеет место в настоящих циклических *модуляциях* Вагнера и Листа, которые даются обычно в ином контексте. Они не вкрапливаются в небольшую каденцию, имеют самостоятельное значение и действительно связаны с усилением колористического элемента *за счет* функционально-динамического. Внешним их отличием является, помимо обычного затрагивания тоники в каждом звене, бóльшая протяженность всего цикла и некоторая замедленность общего развития; они обычно не бывают стремительными и не концентрируются на очень небольших отрезках. Эти отличия имеют не только количественное значение. Дело здесь в том, что лишь при известной степени замедления общего (особенно метроритмического) развития оказывается возможным выделить отдельные гармонии и их последовательности из общей связи элементов и придать им самодовлеющее значение. В крупных же произведениях Шопена нельзя наблюдать такого выделения *на сколько-нибудь значительных по величине* отрезках.

Если мы рассмотрим другое гармонически насыщенное построение фантазии—именно центральный восьмитакт экспозиции, то сразу же заметим, что особая роль этого восьмитакта определяется отнюдь не только этой гармонической насыщенностью. Здесь (такты 101—108) мы имеем с одной стороны вычленение и самостоятельное развитие второго эле-

мента непосредственно предшествовавшего тематического образования, с другой же стороны появление в левой руке нового маршеобразного сопровождения. Эти моменты вместе с гармонической напряженностью и подготовляют, как мы показали, последующий скачок к собственно-побочной партии. При этом модулирующая секвенция восьмитакта построена таким образом, что первые три аккорда каждого ее звена предвосхищают в основных чертах ту гармоническую последовательность, которая в восьмикратном увеличении дана во вступительном построении внутри разработочной части (сравни приводимые схемы):

Схема VIII



В этом последнем построении мы подробно рассмотрели первую гармонию, занимающую четыре такта, и установили, что она дана в общем контексте, неизбежно придающем ей функциональную двузначность, а вместе с тем известную самостоятельную роль. Однако эта гармония все же совпадает здесь с появлением значительного мотива «вычлененной секунды» и представляет опять-таки лишь *один из моментов внутри расширенной каденции*, что становится особенно ясным в аналогичном месте коды.

Выводом из сделанных наблюдений должно явиться положение, что *гармонические приемы «второй группы», если и приводят в данном произведении к относительно самостоятельной роли гармонических комплексов на коротких отрезках, то все же еще не приводят к ослаблению функциональных связей и сохраняют наряду с колористическим также и функционально-динамическое значение.* Чисто же колористическое значение, связанное с моментами статики, могут приобретать только приемы другой группы. Это положение нам кажется в общем характерным для творчества Шопена в целом.

Полученные выводы легко поставить в связь с выводами предыдущих параграфов: подобно тому как предвосхищение Шопеном листовских принципов тематического развития (сложная вариационная трансформация тем) не приводит у Шопена к замедлению развития и общей статике, предвосхищение Шопеном сложных гармонических приемов Вагнера в общем также не приводит к гармонической статике, к обособлению гармонии и к ослаблению функциональных связей. В этом мы видим некоторые специфические особенности шопеновского музыкального языка, ясно выраженные в разобранном произведении. Эти особенности в свою очередь связаны с некоторыми более общими свойствами стиля. Так, напр., шопеновские гармонии в несравненно более редких случаях могут приобрести программно-*изобразительное* значение, чем это имеет место у Листа, Вагнера и даже Шуберта.

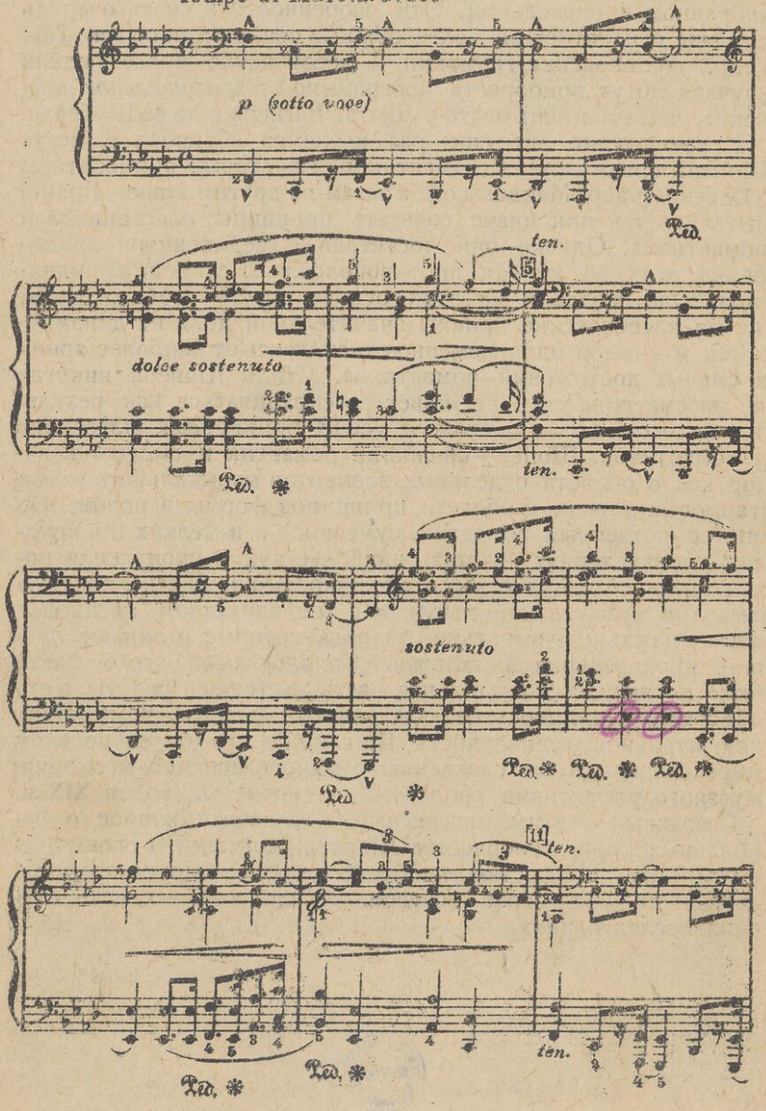
В заключение мы еще раз коснемся воспроса о месте Шопена среди других романтиков. Некоторые композиторы XIX века (напр. Мендельсон, а затем на другом этапе—Брамс) пытались так или иначе сочетать принципы классицизма и романтизма. Однако они достигали объединения и примирения этих во многом противоположных стилей и поднимались до создания на этой основе своего особого стиля, лишая классические приемы значительной доли их динамичности и силы и одновременно отказываясь от наиболее ярких и смелых достижений романтизма. Стиль Шопена никогда не рассматривался и не может рассматриваться как результат какого-либо *компромисса* между принципами классиков и романтиков. Шопен—ярчайший романтик и смелый новатор как в области отдельных элементов музыкального языка (гармония), так и в области принципов формы в целом. Но он—единственный романтик, сумевший и в мелких и в крупных произведениях сочетать наиболее яркие проявления романтического стиля с той динамичностью и интенсивностью развития музыкальной мысли и с тем единством, логикой и органичностью музыкальной формы, которые отличают лучшие произведения Бетховена. *Установлению* этого факта была посвящена значительная часть настоящей работы, а его объяснение пришлось бы, быть может, искать, помимо исключительной гениальности Шопена, в его более цельном миросозерцании, по сравнению с мировоззрением мелкобуржуазного романтизма тридцатых и сороковых годов XIX в.

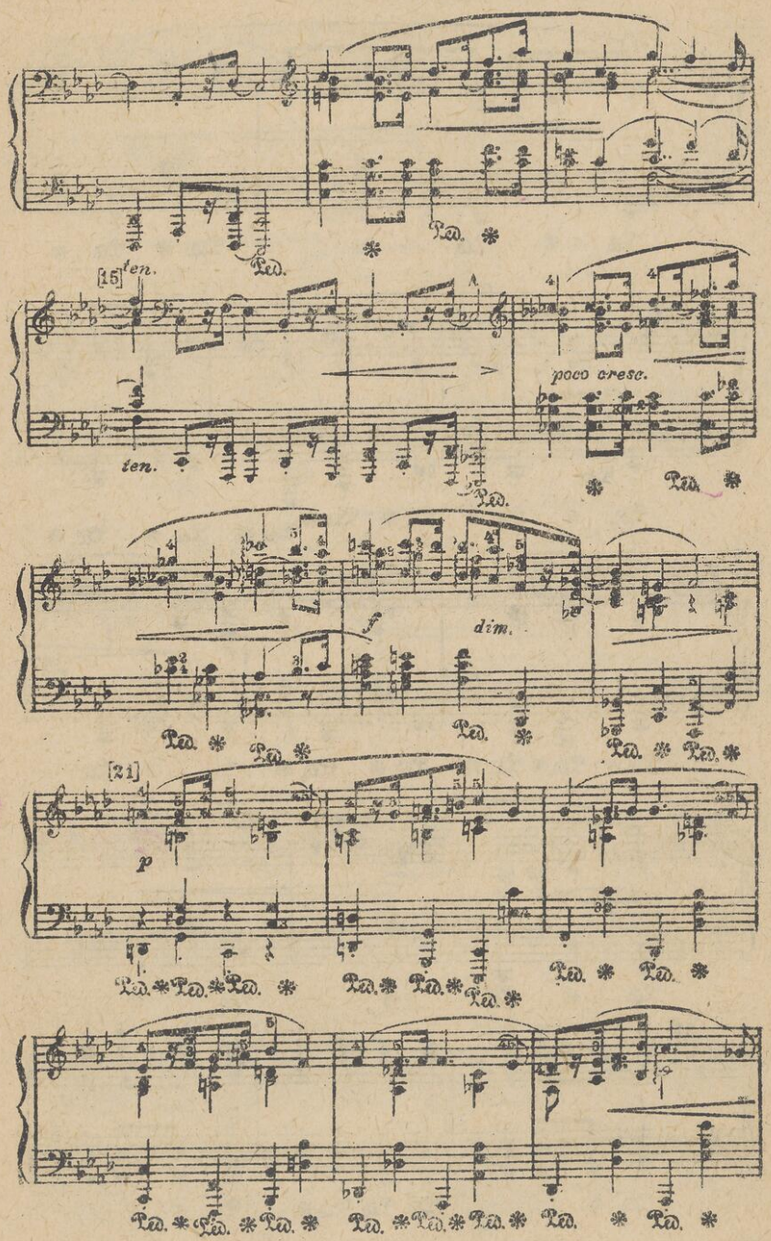
Связанный с этим интересный и сложный вопрос о социальных корнях творчества Шопена, могущий в свою очередь привести к постановке более широкого круга проблем, должен получить свое освещение в специальных исторических исследованиях.

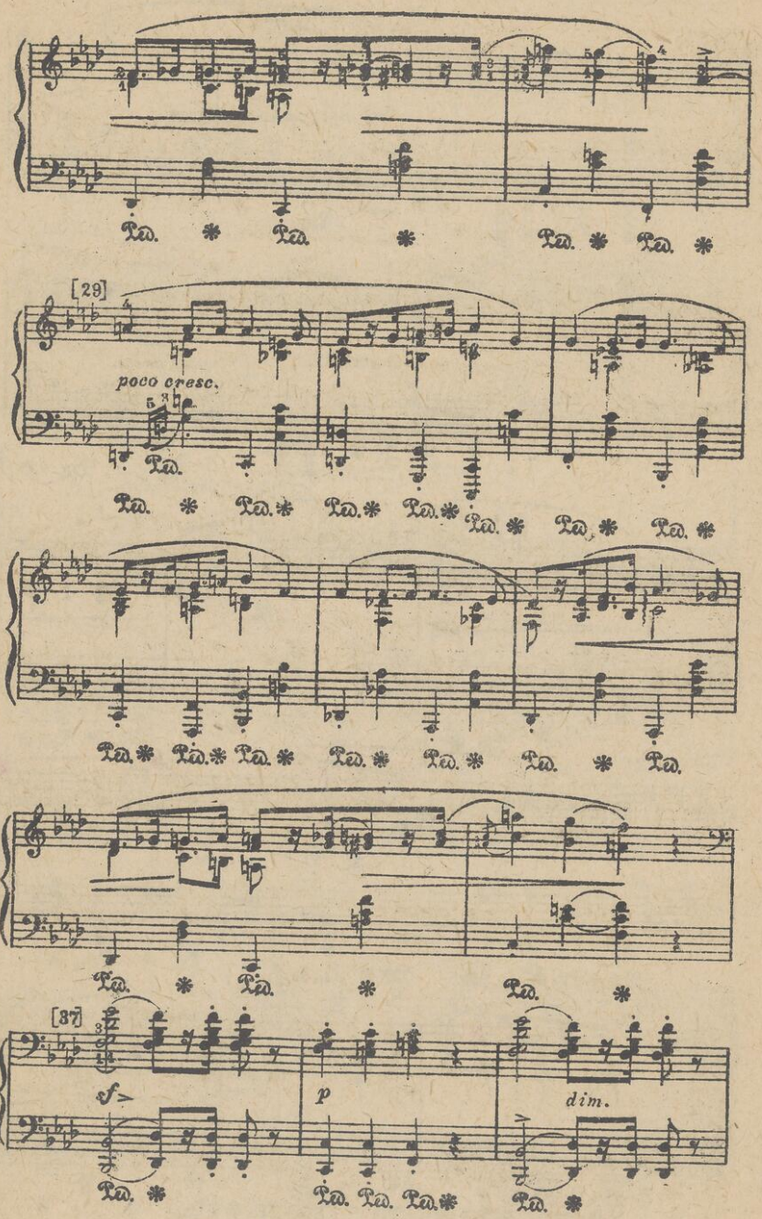
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

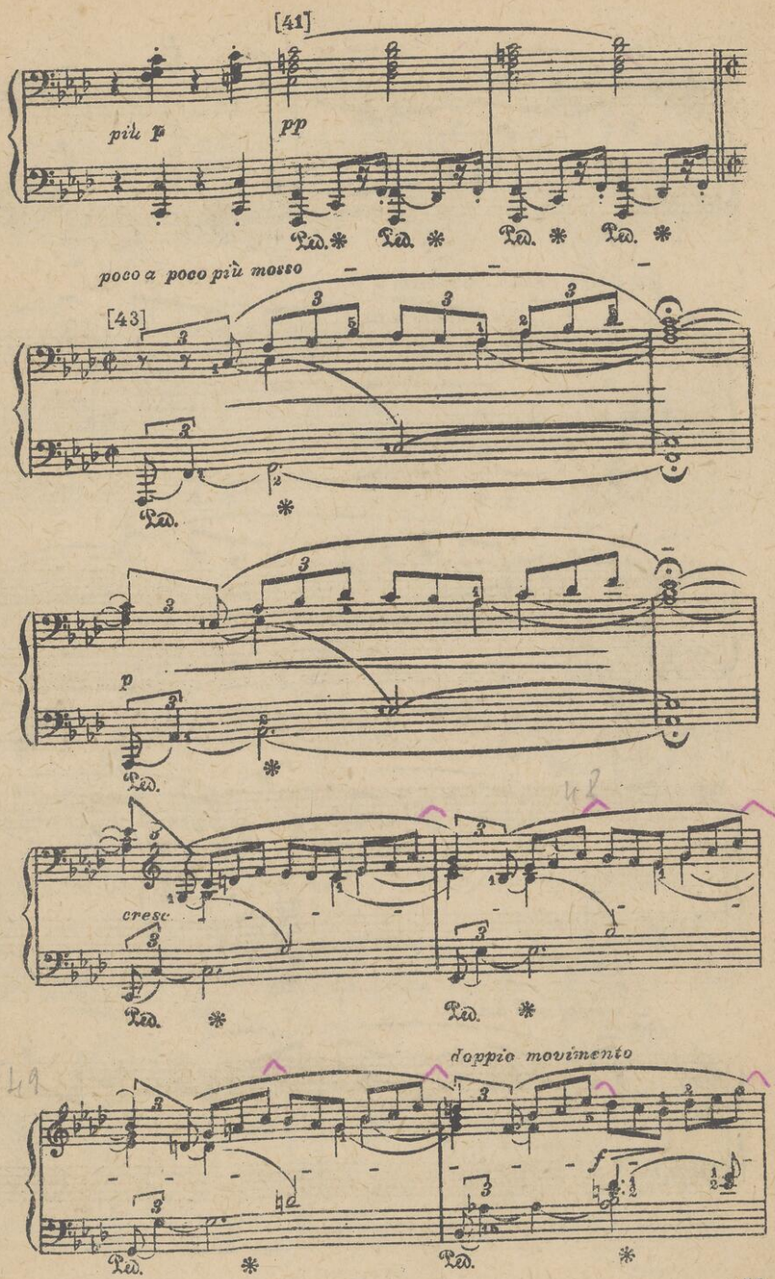
FANTAISIE

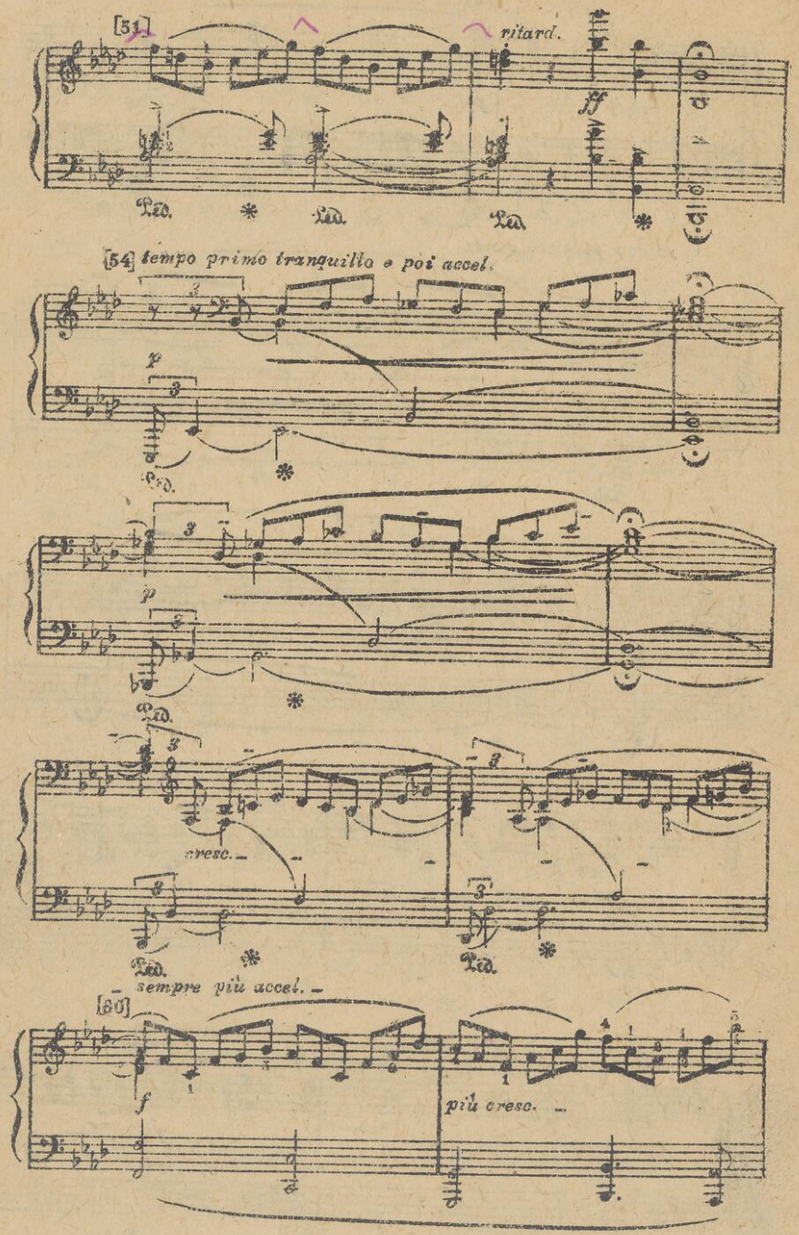
Tempo di Marcia. *Grave* FR. CHOPIN. Op. 49






[29]
poco cresc.
[37]
sf
p
dim.


[41]
più p
pp
poco a poco più mosso
[43]
p
cresc
doppio movimento
f


[51]
ritard.
ff
[54] tempo primo tranquillo e poi accel.
p
p
cresc.
[60]
sempre più accel.
f
più cresc.


[62]
8
a tempo doppio movimento
[64]
ff
[68] agitato
sempre marcato
pf
legato
zf
cresc.


[78]
sempre più cresc.
[77]
legato
dolce
[81]


cresc.
[83]
fz
cresc.
marcato
[89]
più cresc.


[93]
fz
f
meno f
[97]
cresc.
più f
meno f
[101]
p
cresc.


cresc.
più cresc.
[109]
ff
[118]


[117]
[119]
[123]
[127]
Ped.


[135]
mf
cresc
[143]
f
tf
8


8
sf
Ped.
[147]
rf
più f
[153]
ff
[155]
mf
Piegato


cresc.
più cresc.
[160]
[164]
dolce
Ped.


[168]
cresc.
[172]
fz
cresc.
marcato


[176]
fz
[180]
mf
[184]
più p
slentando
poco cresc.

[188]

p

Ped. * Ped. *

accel.

Ped. *

dim.

Ped. *

calando e sempre più p

Ped. *

rall.

[197]

pp sostenuto

Ped. * Ped. * Ped. Ped. *

Lento sostenuto

[199]

dolce

Ped. * Ped. *

[203]

poco cresc.

[207]

p *sempre legato*

Ped. *

poco rit.

[215]

a tempo

mf

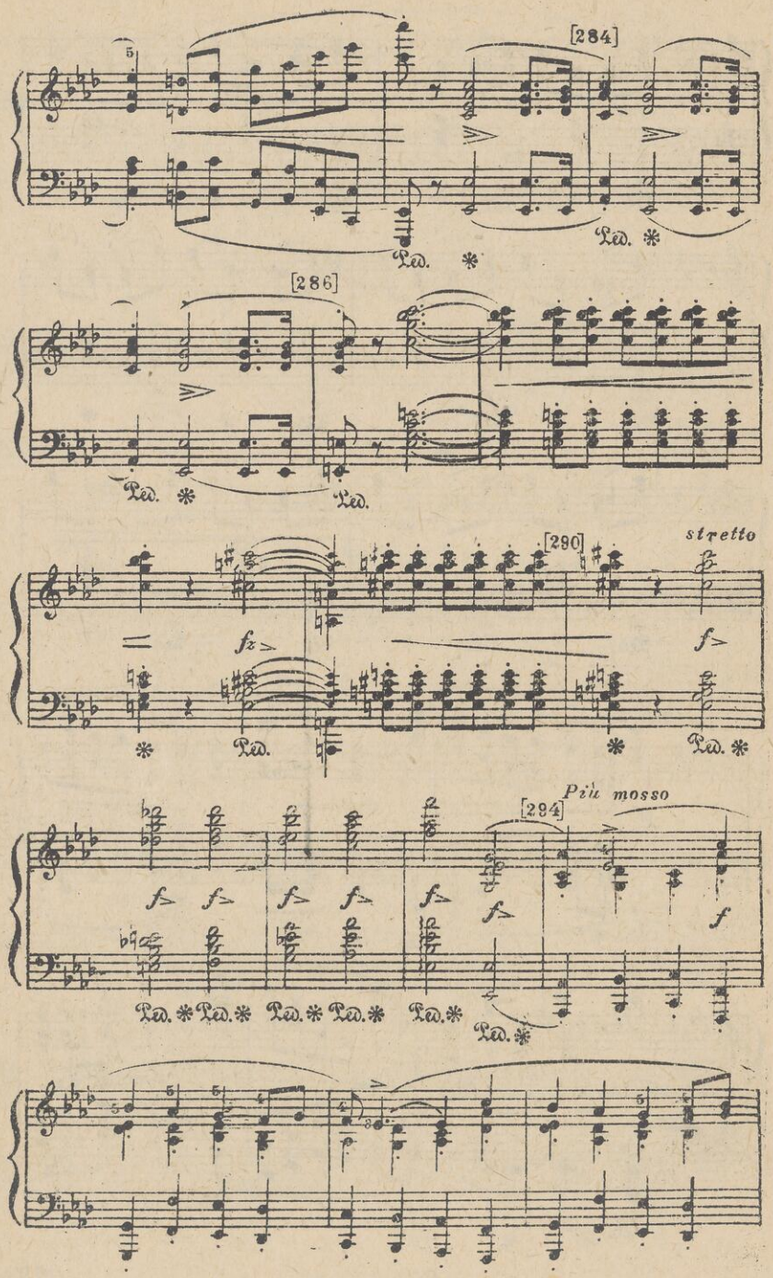
Ped.


[240]
più cresc.
[244]
mf
[248]


252
cresc.
Ossia.
[252]
cresc.
[256]
più cresc.


[260]
f
meno f
cresc.
[284]
più f
meno f
[268]
p
cresc.
Ped.


cresc.
più cresc.
[276]
ff
[280]
Ped.


[284]
[286]
[290]
stretto
[294]
Più mosso


[302]
sempre più fe più animato
[310]



Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA



Оглавление

Предисловие автора. 3
Введение. 5

Глава I. Формальная схема, ладотональность и модуляционный план фантазии

1. Схема фантазии 19
2. Ладотональность и модуляционный план фантазии 29

Глава II. Пролог и вступление

1. Первый четырехтакт фантазии 39
2. Дальнейшее развитие пролога 48
3. Вступление (такты 43—67) 54

Глава III. Экспозиция фантазии

1. Главная партия 60
2. Развитие от главной партии к собственно-побочной партии 73
3. Собственно-побочная партия 78
4. Заключительная партия и экспозиция в целом 85

Глава IV. «Разработочная часть», реприза и кода

1. «Разработочная часть» до центрального эпизода 93
2. «Центральный эпизод» 102
3. Реприза 107
4. Кода 114

Глава V. Выводы и дополнения

1. Некоторые выводы о структуре и содержании фантазии 120
2. Выводы о принципах тематического развития у Шопена 130
3. Некоторые сравнения с сонатами Шопена и произведениями других композиторов 138
4. Выводы об особенностях гармонического языка Шопена 149

Приложение 156

2
13
30
43
108

Ц. 4 р. 20 к.

5
7/2

1047
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
C

ТРУДЫ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТИТУТА
ПРИ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Л. А. МАЗЕЛЬ

Фантазия f-moll Шопена



МУЗГИЗ