

ЮРИЙ ХОЛОПОВ

О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского

*К проблеме классификации
музыкальных форм.*

*О концепции музыкальной формы
у П. И. Чайковского*

Как понимать и обозначать те или иные формы музыкальных сочинений — вопрос отнюдь не формально-инвентаризационный. Наоборот, в том, называем ли мы форму сонатной, или рондо, или «промежуточной» либо «приближающейся» к чему-нибудь, либо «с элементами» чего-либо, сказывается, как мы слышим музыку, музыкальную композицию. Много ошибок, например, допущено нашими музыковедами в определении ряда форм симфоний Д. Шостаковича; так называемая «традиционная школа теоретического музыкоznания» хронологически не имела возможности их проанализировать, а некоторые позднейшие специалисты слишком часто подменяли «форму» — «схемой». Естественно, формы в симфониях Чайковского принадлежат к тем феноменам, которые закономерно являются фундаментом нашего теоретического мышления. Естественно, они постоянно находятся в центре внимания всех музыковедов, педагогов, лекторов, музыкантов-исполнителей, и, казалось бы, можно полагать, что исследованы «до дыр» и трактовка их не может содержать моментов сомнительных, тем более — ошибок.

Однако это не так. Одно только определение формы финала Шестой симфонии как «простой трехчастной с элементами сонатности» (наиболее частая формулировка, с необходимостью следующая из нынешней систематики в «анализе музыкальных произведений») заставило бы написать статью о формах в симфониях Чайковского с целью прояснить вопрос. Но таких сочинений у Чайковского несколько. В трудах исследователей, в педагогической практике (вспомним надписи на всех клавирах в учебных заведениях нашей страны!) — повсюду распространены подобные неуверенные в себе, колеблющиеся определения некоторых форм симфоний Чайковского: «своеобразные лирические вариации», «черты рондо», «черты сонатности», «простая трехчастная форма с признаками неполной сонатной формы» или «сонатная форма без разработки», «сонатная форма с некоторыми отклонениями», «свободно трактованная сонатная форма», «полусокращенная сонатная форма», «свободное сочетание признаков вариации и рондо», «признаки сложной трехчастной формы», «признаки трехчастной формы»¹.

Конечно, именно в эпоху Чайковского начинается процесс «слома» классических форм и привлечения «сильных» формодвижущих средств классификационно более высоких структур на помощь клас-

сификационно низшим (например, циклического контраста на службу сонатной форме в первой части Шестой симфонии). Но главная причина не в этом, а в определенном несоответствии системы форм, по которым музыка была написана, и системы представлений о формах, согласно чему ее анализируют. Иначе говоря — в несоответствии между слышанием формы Чайковским и рассмотрением ее аналитиком; также — между науками «музыкальная форма» с ее синcretизмом гармонии, контрапункта, формы в акте творения музыки-целостности (=формы) и «анализом музыкальных произведений» (либо «строением музыкальных произведений») с его делением музыкальной целостности на так называемые музыкально-выразительные средства, столь часто ведущим к «дробностному» анализу.

Как и большинство композиторов, Чайковский не был теоретиком формы, но он отлично, во всех мелких деталях знал-умел ее практически (вспомним Прокофьева, Шостаковича): Чайковский был мастером формы. В этом убеждает нас анализ. И из ряда высказываний композитора мы с полной ясностью узнаем, какую именно науку формы он знал в совершенстве. Как и следовало ожидать, то была общеевропейская наука о классической музыкальной форме его времени, середины XIX века; та самая наука, которая была известна, как абсолютизированная концепция музыкальной формы вообще, также и Римскому-Корсакову, и Бородину, и Аренскому, и Танееву, Рахманинову, Мясковскому, Прокофьеву, Шостаковичу, — словом, всем музыкантам второй половины XIX — начала (даже первой половины) XX века.

Естественно (для нас это немаловажное обстоятельство!), называл Чайковский эту науку «учением форм музыки»², «наукой о формах сочинений» (там же, с. 162), в учебном плане — «курс форм» (письмо к М. И. Чайковскому от 12 октября 1869; ср. также в т. III, с. XIV). Таким образом, это не что иное, как «Formenlehre» — наука «музыкальная форма» теоретически (постигаемая «анализом») и практически (особенно важно — известное высказывание в письме к Н. Ф. фон Мекк от 18 июля 1883, см.: т. XII, с. 194). Та самая, которая изложена в ряде немецких Lehrе, например у А. Б. Маркса в «Учении о музыкальной композиции», у И. Х. Лобе. Конкретные подтверждения этому мы усматриваем в таких высказываниях Чайковского, где он, например, оперирует термином «ход» (письмо к С. Танееву от 4 (16) апреля 1878, т. VII, с. 217), усматривает «традиционную форму» (хотя и с «отступлениями» от нее) в finale Четвертой симфонии (письмо к фон Мекк от 24 июня 1878, там же, с. 317—319); в том, как понимается «отступление» (ср. в том же письме, где речь идет о «решительных уклонениях» в традиционной же сонатной форме первой части Четвертой симфонии), и в других. Известно, что в жанре

симфонии Чайковский придерживался требований соблюдать «известную форму» (там же, с. 318).

Нам достаточно ясна эта классическая наука о классической форме, и ясно, что все музыкальные формы в симфониях Чайковского написаны в полном соответствии с ее установками (хотя не без некоторых «отступлений» и особенностей; однако же и они — только в русле классического учения о форме). Несомненно также, что концепция формы Чайковского не имеет принципиальных расхождений со взглядами ни Бусслера, ни Аренского (в его работе о музыкальных формах), ни Танеева, с которым Чайковский говорил, конечно, на одном и том же профессиональном языке.

Зато расхождения есть со взглядами нынешними, где подчас недостает некоторых даже основополагающих категорий науки о форме, таких, как «ход», «песенная форма» («коленный склад», по терминологии, которой придерживался и Чайковский), где нарушено органическое единство формы и гармонии, где, наконец, так часто определение формы фактически подгоняется под схему (отсюда «черты» и «приближения», «промежуточность» и т. п.).

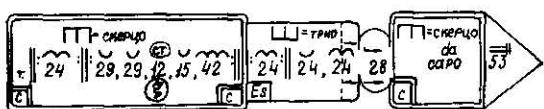
Не присоединяясь механически к взглядам теоретиков XIX века (предполагая современную науку о формах XVIII—XIX веков), но учитывая то, что имел в виду Чайковский, мы и хотим внести ясность в определение музыкальных форм в его симфониях, показать великолепную стройность представлений великого композитора о формах.

Форма скерцо. Субтема скерцо

В одной из рецензий (на Четвертую симфонию А. Рубинштейна) Чайковский описывает скерцо так, как будто характеризует собственное ощущение этой формы: «Бездна юмора, капризных блесток фантазии» (из «музыкального фельтона» 19 марта 1875, т. II, с. 251). Полетность движения, легкость и скользящий его характер, пестрота и обилие мелькающих звуковых арабесок при резкой разграниченности крупных разделов «известной формы» да каро и опоре на простоту симметрий исходных песенных форм в темах — таков основной тип скерцо у Чайковского. Отсюда специфическая особенность их формы, идущая от венских классиков (см. скерцо Сонаты оп. 2, № 2 A-dur Бетховена; также Менуэт, фактически по форме уже скерцо, в его же Первой симфонии), но развитая Чайковским.

Специфическая особенность скерцо Чайковского — наличие в пределах обширной, симфонического дыхания, главной темы еще особого рода «подтемы», или субтемы³. Она возникает из противоречия между сравнительной краткостью песнеобразной структуры ядра темы (начального периода) и симфонического размаха, мощной динамики масштабного целого. Середина формы

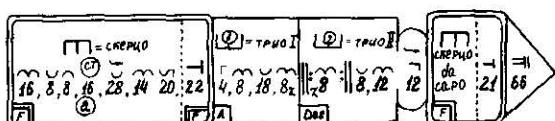
главной темы при малых масштабах экспозиционного ядра не может быть слишком развернутой, если ее роль — быть серединой, то есть внутренней частью основной мысли. И Чайковский наделяет середину другими функциями: ее неустойчивость и стремительное «ввинчивание» в новые области могут вести и к какой-то новой мысли по типу первого эпизода рондо; это и есть субтема в виде небольшой площадки устойчивости вдали от главной тоники, как инобытие основной темы скерцо (в целом главная мысль тогда выражается в облике супертемы). После субтемы естественна необходимость в возвратном ходе, который подобен окончанию середины. Получается построение «супертемы» скерцо по типу «малого рондо», то есть экспозиции классической рондо-сонаты: тема — ход-середина — субтема — ход — тема. Типичный пример формы скерцо Чайковского — третья часть Второй симфонии⁴.



Естественно, при единстве принципа формы скерцо Чайковского повсюду наблюдается разнообразие конкретных структур. Это многообразие выражает богатство формообразования у великого мастера: разного рода повторы частей (как мелких, так и крупных; как известно, «повторение новых форм не образует»), игра с большей или меньшей значимостью частей, пропуск соединительных частей и т. п.

Третья симфония, четвертая часть. Особенность формы (того же «чайковского» типа): субтема (она с целотонной гаммой) звучит дважды, разделенная восемьтактом срединного изложения. Во второй части Третьей симфонии субтема есть и в вальсе (тональность Es-dur, 8 т.) и в трио (B-dur, 8 т.).

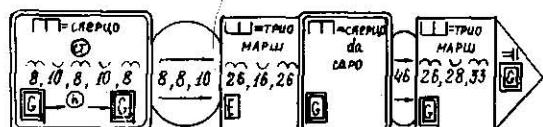
Четвертая симфония, третья часть. Особенность — к субтеме нет связки, зато главная тема поначалу получает полное изложение, то есть середину и репризу (завершение в тонике), раньше появления субтемы:



Наличие двух трио подряд не есть нечто экстраординарное для скерцо (Бетховен, Шестая симфония). Но «дорастание» экспозиционного ядра главной темы до полного изложения по существу есть отрицание его экспозиционности — ведь экспозиция песенной формы всегда только период ($4+4$ и др.) либо большое предложение ($2+2+1+1+2$ и т. п.) без развития (середины) и

завершения (репризы, устойчивой части). Такое построение головного ядра «супертемы» заставляет здесь поставить вопрос: а не рондо ли это? (Сходный вопрос возможен и по отношению к другим «скерцо Чайковского», где «супертема» в форме «тема — ход — субтема — ход — тема»). С точки зрения схемы, пожалуй, скорее рондо. С точки зрения же учения о форме решает довод о функциях частей: в рондо главная мысль действует как основной образ, противопоставляемый всем остальным, находящимся на единой линии контраста ему; рондо — единственная структура, пафос которой — в «катящемся» развитии эпизодов, «втекающих» вновь и вновь в «руководящий напев». Здесь же, как и в проших скерцо, — три пьесы, по архетипу «менуэт I — менуэт II — менуэт I да саро», где соответственно третья сравнительно просто повторяет первую, хотя, правда, внутри ее развитие сходно с рондо; контраст трио (здесь их два — тем более!) не лежит на одной линии с контрастом субтемы скерцо, а совпадает с циклическим, сюитным: скерцо — плясовая песня — военно-духовая музыка — скерцо. Разрастание формы головной части симфонического скерцо естественно для жанра симфонии (аналогичное разрастание «Satzkette» до единства двух тем дано в скерцо Пятой симфонии Шостаковича)⁵.

Самая необычайная из форм скерцо применена Чайковским в третьей части Шестой симфонии:



Форма его, таким образом, — да саро с транспонированным повторением трио. Транспозиция такого рода сама по себе не есть признак сонатной формы, а один из принципов тональной формы, как и рондо, простой и сложной трехчастной (в скерцо Шопена № 3 cis-moll), периода (автентическая рифма каденций). Связующие части, автономность основных образов скерцо и марша (опять-таки «двух-щес», а не тезиса и антитезиса сонатной формы), отсутствие разработки как сущностного компонента сонатной формы, жанровый характер тематизма — все это, несмотря на развитие, не позволяет говорить о сонатной форме⁶. (Нельзя не отметить, однако, что побочная мысль, тема марша, выводится из главной в связующем ходе. В контексте концепции Шестой симфонии на третьей части лежит печать несостоявшегося победного финала.)

Помимо симфоний, описанная форма симфонического скерцо встречается в оркестровых сюитах (Divertimento, вторая часть Первой сюиты; третья часть Третьей). Миниатюрно-камерный вид этой формы — во второй части, скерцо Des-dur, Второго квартета. Субтема звучит и в главной теме вто-

вой части Второй симфонии, Andantino marziale [marciâle?], т. 28—36 (G-dur)⁷.

Форма медленной части

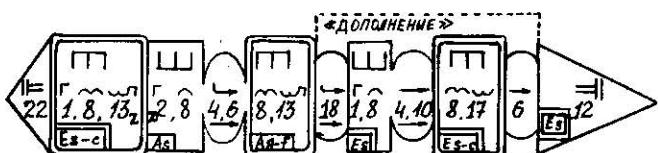
Форма эта — называемая «форма Adagio», «форма Andante», «малое рондо», «трехчастная с переходами», «сложная трехчастная» (наименее подходит переходных частей), по А. Б. Марксу — «2-я форма рондо»⁸ (в определение «рондо» здесь привносится требование переходов с целью получить форму более единую и связную, то есть форму более высокого порядка, чем песенные). Специфика медленных частей у Чайковского — преимущественно сравнительно небольшие размеры связующих разделов (развернуты возвратные ходы), также передача их функций окончаниям экспозиционных разделов.

Принцип «формы Andante» (это более частый темп медленных лирических частей цикла Чайковского):

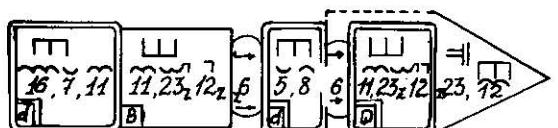


(Уход и возвращение на прежнее место образуют в развитии тот «круг», который характеризует принцип рондо.)

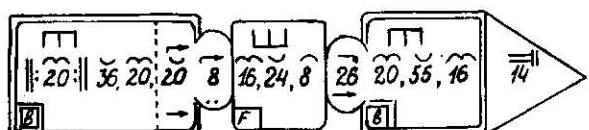
При краткости тем обычны повторения частей. Первая симфония, вторая часть, «Угрюмый край, туманный край»:



Повторены и побочная тема, и реприза главной. В такой же форме написана третья часть Третьей симфонии (повторена побочная):

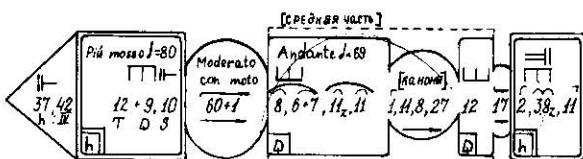


Вторая часть Четвертой симфонии, b-moll, однотипна с названными, но в отличие от них имеет темы больших размеров, в связи с чем здесь нет повторений частей⁹.



В «Манфреде» две медленные части: первая и третья. В первой есть влияние фантазии, в связи

с романтической программностью: «Манфред блуждает ...», переживает «жестокие душевые муки»; «нет ни границ, ни конца» беспредельному отчаянию героя симфонии. Впрочем, «блуждающий» момент в формообразовании Чайковского минимален. Он состоит в том, что вступление и главная тема, написанные на одном материале (не столь уж большая редкость у Чайковского, вспомним хронологически близкую Шестую симфонию), сходны по темпу: Lento lugubre $\text{J} = 60$ и Più mosso $\text{J} = 80$. Несмотря на достаточно большие прочие различия (функциональные, фактурно-оркестровые, динамические, композиционно-структурные), отношения вступления и главной части здесь более тесные, чем в «номерных» симфониях. Форма первой части «Манфреда»:

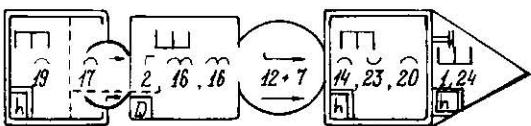


Разрастание второй темы (Астарты) приводит к тому, что сам этот раздел оказывается в форме «малого рондо»; репризе главной темы придан характер коды, однако это не просто кода, так как здесь находится общая кульминация первой части¹⁰.

Прием укрупнения частей, очевидно, вообще свойствен симфоническому жанру у Чайковского, стремившегося сочетать непосредственность отношений симметрии песенных форм его тематизма с широтой и длительностью тематического развития. В третьей части «Манфреда», Пасторали, форма первого крупного раздела аналогична Andante cantabile Пятой симфонии, также с субтемой (канон в H-dur, транспозиция в тонику, G-dur); перед общей репризой также имеется вторжение темы лейтмотивного значения (здесь — темы Манфреда).

Особенности второй части Пятой симфонии — разрастание первого крупного раздела благодаря транспонированному повторению срединной субтемы Fis-dur — D-dur; миниатюрные размеры хода ко второму разделу (тема кларнета fis-moll — V); двукратное вторжение «темы рока», связывающее Andante cantabile со сквозным развитием в цикле.

Наконец, пресловутый финал Шестой симфонии, также написанный в «форме Andante» (или «сонатного Adagio»):



Уже потому, что реприза главной темы образует простую трехчастную форму (по типу «трехчастного периода»), финал в целом не может

быть простой трехчастной формой. В смысловом отношении вторая тема — никоим образом не «середина», эта тема не есть внутренняя часть мысли первой темы; это самостоятельная мысль, «другая песня». И связующе-развивающие части составляют переходы от темы к теме¹¹. Таким образом, финал Шестой симфонии — типичная «2-я форма рондо» (несомненно, Чайковский понимал его так). Обычное для нее повторение частей здесь дает коду, в заключительном и только заключительном (и даже заключающем все творчество Чайковского) характере которой не может быть никаких сомнений.

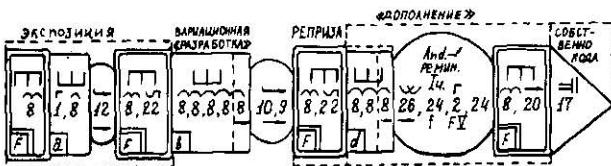
К одному и тому же типу «формы Andante» относятся также: Канzonетта, вторая часть Скрипичного концерта; Элегия, третья часть Серенады для струнного оркестра (как и финал Шестой симфонии, это не «промежуточная» форма); третья часть Первой оркестровой сюиты, Интермеццо d-moll. Лишь в одном случае Чайковский «дотянулся» «сонатное Andante» до сонатной (точнее — сонатинной) формы — в первой части Третьей оркестровой сюиты, создав после побочной темы переход-разработку, где мы успеваем пережить типичный для сонатной формы отрыв от песенных структур (Andante L.=63, тт. 155—189). Но назвать получившуюся форму сонатной в полном смысле все же трудно.

Финалы

Типичные быстрые финалы симфонического цикла Чайковский пишет преимущественно в «больших» формах рондо с симфоническим развитием. Таковы финалы Второй, Третьей, Четвертой, Пятой симфоний. Особняком стоят, по разным причинам, финалы Первой и Шестой. Пояснений требуют финалы Второй и Четвертой симфоний, связанные с вариациями на темы народных песен.

Экспозиция финала Второй симфонии после главной темы с десятью вариациями C-dur и побочной As-dur (как в типичном рондо, уступающей главной по размерам и значительности) имеет не заключительную партию, а вновь рефрен, то есть еще четыре вариации, в тоальности побочной. Известно, что эта форма рондо (рондо-соната, то есть рондо с разработкой на месте центрального раздела) может иметь первую репризу главной темы не в главной тоальности (как, например, в finale Маленькой ночной музыки Моцарта, KV-525). Суть заключительной — дополнение, суть этого места — возобновление вариаций, придающее форме характер «круга». Особенно заметен эффект рондо в конце репризы, где вслед за побочной и рефрен звучит уже в главной тоальности C-dur (также четыре вариации).

Финал Четвертой симфонии, по определению Н. Я. Мяковского, написан во 2-й форме рондо¹², что нетипично для финалов и вызвало необходимость интенсивного ее расширения. Форма финала:

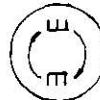


Безусловно ошибочным является понимание раздела «Во поле береза» (т. 9 и след.) как «середины» главной темы. Серединой, скажем в очередной раз, может быть только внутренняя часть мысли; здесь же — основной образный контраст, буквально «другая песня». С точки зрения классической теории песенной формы, критерий того, написана ли главная тема в форме полной песни (включающей и середину, и завершение) или лишь в виде периода, даже предложения (начальный пятитакт финала b-moll'ной Сонаты Шопена), хотя и важен, но не является решающим. Финал Четвертой симфонии — поучительный пример того, как первое изложение главной темы может быть дано в виде лишь экспозиционной части (периода), без середины и завершения, и, несмотря на это, тема далее не продолжается, а идет «новая песня», то есть другая тема, другая часть формы.

Финал «Манфреда» написан в «5-й форме» rondо (по нынешней систематике — в сонатной форме с эпизодом *Lento*) с эпилогом-кодой.

Марковская систематика «пяти форм рондо», очень чутко и точно схватывающая типы и виды симфонизированных форм рондо венских классиков (то есть в отличие от куплетного рондо клавесинистов, образуемых связью песенных тем ходами), в целом не выдержала испытания временем в расчете на все стили после Бетховена. С учетом последующих вариантов трактовки рондо (в частности, у Н. Мясковского, А. Шёнберга, А. Веберна, Ф. Гершковича) представляется наилучшей следующая более общая и широкая систематика симфонизированных рондо.

1. Малое рондо. Сущность — «малый круг», состоящий из ухода от главной темы и возвращения к ней:



Далее также повторы частей (= «дополнение формы»). Примеры: Чайковский, медленные части симфоний — Первой, Третьей, Четвертой, Пятой, Шестой, первая и третья части симфонии «Манфред».

2. Большое рондо. Сущность — «круг кругов»: «круг» малого рондо (в качестве первого раздела — экспозиция) как часть большого «круга», то есть ухода от экспозиции к контрастной теме и вновь возвращение к малому «кругу». Примеры: Чайковский, финалы симфоний — Третьей Четвертой финал симфонии «Ман-

фред», финал симфонии Es-dur (в «4-й форме рондо»).

3. Рондо-соната. Это — вид большого рондо с тем отличием, что средняя часть — не новая тема, а разработка, как в сонатной форме. Примеры: Чайковский, финалы симфоний — Второй, Пятой.

Сонатные Allegri

Относительно сонатных форм в первых частях симфонических циклов Чайковского принципиальных расхождений у исследователей нет¹³, как нет и неуверенных формулировок (типа: «приближающаяся к сонатности», «черты сонатности», «сонатная форма с некоторыми отклонениями»). Такие «деформированные» сонатные формы находят в несонатных частях симфоний.

В опровержение такого явно неадекватного слышания необходимо представить, как трактуются сущность сонатности и сонатная форма (сонатное Allegro) в науке о музыкальной форме и у самого Чайковского. Сущностью сонатной формы полагается разработка музыкальной мысли, а не транспозиция побочной темы в репризе. Если бы было верно последнее, то это означало бы, что мы начинаем ощущать сонатность (даже, под влиянием этого сонатного принципа, — симфонизм) формы лишь тогда, когда мы доходим до середины репризы (!), при появлении побочной темы в главной тональности. Между тем «сонатность» («симфонизм») мы слышим уже в самом характере тем, уже при первом их появлении — слышимая нами разработка мысли, пронизанность становлением сообщают нам об этом.

Формулирование сущности сонатного Allegro (разумеется, помимо обязательного для сонатной формы у Чайковского принципа контраста экспозиционных тем) можно найти в некоторых высказываниях Чайковского. Он говорил (обращаясь к начинающему композитору по поводу его сочинения): «Всякое сочинение должно начинаться лишь с того момента, когда композитор нашел подходящую тему-мелодию, т. е. такой мелодический рисунок, который адекватно отображал бы его определенное душевное состояние или настроение. Однако этого качества мелодии еще недостаточно для сонатной формы — не всякая тема пригодна для этой формы».

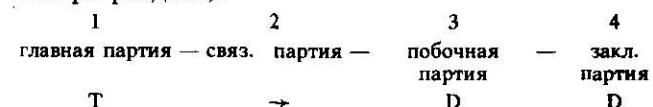
Характерная черта тематического материала в сонатной форме лежит не только в выборе выразительных тем вообще, а в выборе таких тем, которые нуждаются в симфоническом развитии (№.—Ю. Х.). Не всякая мелодия таит в себе потенциальную возможность и, более того, необходимость в симфонической разработке. Есть выразительные мелодии, которые сразу все, что они имели в себе, сказали, не нуждаясь ни в каком развитии.

С этой точки зрения целесообразнее было бы в Вашем сочинении <...> применить не со-

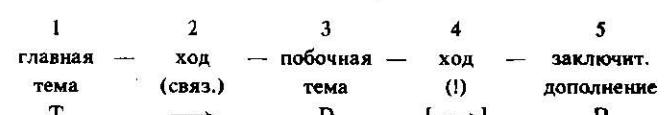
натную форму, центр тяжести которой лежит именно в разработке тем (№! это — сущность сонатной формы.—Ю. Х.), а использовать одну из больших форм — четвертую или пятую форму рондо, где вместо разработки Вы могли бы сочинить певучую тему в форме периода или коленного склада (то есть в песенной форме.—Ю. Х.). Взятые же Вами в экспозиции темы слишком громоздки (16 тактов) и к развитию малопригодны¹⁴. Обратим внимание: если нет разработки, то нет и сонатной формы, по Чайковскому.

Такое понимание сонатной формы и сонатности присуще не только Чайковскому, но науке о музыкальной форме вообще¹⁵. Правда, есть форма сонатины, «маленькой сонаты», где «либо совсем нет разработки, либо ей отведено очень мало места»¹⁶. Выразительно авторское название первой части Серенады для струнного оркестра — «Пьеса в форме сонатины» (та же форма — в увертюре к «Щелкунчику»). Точно этим словом характеризует такую форму наука времен Чайковского. В классическом «Учении о музыкальной композиции» А. Б. Маркса (1837—1847) и в его «Всеобщем учебнике музыки» (1839; русский перевод — 1872) «сонатинная форма» описывается как состоящая из экспозиции и (с тональными изменениями) репризы сонатной формы; сонатная же отличается от сонатинной наличием разработки, части, по размерам равной крайним. Содержание сонатины — «более легкое», чем сонаты. Сонатинную форму (наряду с сонатной) имеет « увертюра»¹⁷.

Одну существенную поправку следует внести и в трактовку структуры сонатной экспозиции. Обычная схема ее построения такова (в экспозиции четыре раздела):



В науке о музыкальной форме мы встречаем и несколько иную основную модель (в экспозиции сонатного Allegro — пять разделов):



По-видимому, впервые она была описана А. Б. Марксом в III части его «Учения о музыкальной композиции»¹⁸ (речь идет о частях сонатной формы):

Часть 1 Часть 2 Часть 3
ГП ПП ход ЗП — — — ГП ПП ход ЗП

Та же идея у А. Б. Маркса во «Всеобщем учебнике музыки». Маркс пишет: обыкновенно за побочной партией «следуют еще один ход (№.—Ю. Х.) и заключительная партия»¹⁹.

Эта структура сонатной экспозиции описывается и Л. Бусслером: «ход, вставленный между побочной и заключительной партиями»²⁰, со ссылкой на ту же сонату Моцарта и на «Крейцерову сонату» Бетховена. Книга Бусслера переведена Н. Кашкиным и С. Танеевым, который, как известно, оживленно обсуждал с Чайковским вопросы музыкальной композиции.

Нет сомнения в том, что Чайковский хорошо знал эту модель классической сонатной экспозиции: он использует «второй ход» уже в Первой симфонии. Насыщение экспозиции сонатного Allegro ходообразными развивающими частями является важнейшим методом достижения симфонического размаха сонатной формы.

Наличие «второго хода» обнаруживается и в последующих учениях о музыкальной форме. Сошлемся на два.

Ш. Лефевр в статье «Формы инструментальной музыки» описывает экспозицию в пяти частях: Thème A — Divertissement — Thème B — Divertissement — Coda²¹. («Divertissement» — «отвлечение» — по смыслу то же, что «ход»; «Coda» — здесь заключительное дополнение.)

Ф. Гершкович, опираясь на учение о музыкальной форме А. Веберна, часть между побочной и заключительной партиями называет «элемент свободной фантазии», оговаривая, конечно, что «это такая свободная фантазия (...) где нет ничего случайного»²².

Наконец, еще об одной проблеме, вновь возвращающей нас к несонатным формам Чайковского, ошибочно принимаемым за фрагмент сонатной. Интродукцию к «Пиковой даме» часто определяют как пьесу в форме сонатной экспозиции. Против такого толкования говорят и несонатное содержание «прелюдийной» главной темы, и «отрывочность» формы (у которой опять-таки чего-то «не хватает» — на сей раз не только разработки, но и репризы), и несоответствие формы тому, как Чайковский трактует сонатность в своих несомненных сонатных формах. Но есть и еще один аргумент против «формы с недостачей». По непонятной причине игнорируется мнение Чайковского, который однажды описал именно этот тип формы и однозначно определил его как форму «с свободной прелюдией», которая не выливается в «округленную форму». Определение приводится им в учебнике гармонии²³. Выпишем схему инструктивной прелюдии Чайковского и под ней — композиционный план Интродукции к «Пиковой даме»:

«Руководство»	Устойч. предлож. Es-dur	Модул. ход →	Нов. материал на домин. педали СУ	Заключение C-dur
«Пиковая дама»:	устойч. предлож. h-moll	модул. ход →	новая яркая тема на домин. педали DV	заключение DV

Конечно, в реальном воплощении есть «разница» между школьной прелюдией (даже сочиненной Чайковским) и вдохновенным художественным произведением. Но тип формы — тот же: не «сонатная экспозиция», а «свободная прелюдия».

*

Из нашего анализа того, в каких формах писал свои симфонии Чайковский, следует, хотя и не без некоторых исключений, что каждому из четырех жанровых типов, входящих в состав симфонии, у Чайковского соответствует, в сущности, один и только один тип формы:

Первое Allégo	Медленная часть	Скерцо	Финал
драматическая сонатная форма	малое рондо (описанная «форма Andante»)	форма скерцо (с субтемой) с трио	большое рондо (разных видов)

В этом и состоит система музыкальных форм в симфониях Чайковского.

«Соблюдение известной формы», по Чайковскому, оказывается следованием венско-классическому прототипу, но с оригинальной трактовкой всех частей цикла. Богатство формы состоит в разнообразии способов ее выполнения, при сохранении единства принципов, включая тип тематизма и фактуры, темп, соотношение «песен» и «ходов», наличия или отсутствия разработки (она — главный признак сонатной формы; как специальная часть встречается также в рондо-сонаатах, как и в финалах Второй и Пятой симфоний). Единообразие структур — свидетельство оригинальной творческой концепции, большой строгости мышления Чайковского в рамках жанра симфонии, которая понималась им как «самая лирическая из музыкальных форм», как «лирическая исповедь души».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Многие из цитат взяты из музыкально-исторических трудов. Однако надо специально оговорить: ни одного слова упрека историкам! Это проблема прежде всего теоретическая.

² Чайковский П. И., Полное собрание сочинений, т. IIIA, М., 1957, с. 158. Далее ссылки на ПСС даются в тексте (т. ..., с. ...).

³ В книге А. Аренского для обозначения субтемы применяется хороший термин «вводное предложение» («Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки», 4-е изд., М., 1914, с. 61).

⁴ Вследствие ограничений объема статьи и ввиду общезвестности симфоний Чайковского мы не приводим ни анализа, ни даже нотных примеров.

⁵ Впрочем, есть аналогичный случай и в камерной музыке Чайковского — пьесе «Февраль» из «Времен года».

⁶ В немецком издании партитуты (Лейпциг, б/д: «Прелюдии» помечено ноябрем 1945 года), с. [II], читаем: «в основе скерцо-марша лежит двухтемная форма рондо» (Р. Эллер). Согласно взглядам самого композитора на сонат-

ную форму (см.: Хессин А. Б., Из моих воспоминаний, М., 1959, с. 35), вообразить ее в скерцо Шестой симфонии абсолютно невозможно.

⁷ Субтема, с повторением, есть и в скерцо (третья ч., es-moll) «Неоконченной симфонии» Чайковского Es-dur, восстановленной С. С. Богатыревым: такты 25—40 b-moll и 48—55 c-moll. Перерабатывая симфоническую форму в камерную (скерцо симфонии Es-dur стало фортепианной пьесой оп. 72 № 10), Чайковский снял это повторение, тем самым сильно упростила скерцованную «супертему».

⁸ Вкратце суть деления на пять форм классических, симфонизированных рондо (то есть, в отличие от понятия рондо XVIII века — abacada (...));

1-я форма рондо (с одной темой): ГТ (= гл. тема) — ход — ГТ (и «дополнение», то есть повторение частей).

2-я форма рондо (с 2 темами): ГТ — (ход —) ПТ (= поб. тема) — ход — ГТ (и «дополнение»).

3-я форма рондо (с 3 темами): ГТ — Х (= ход) —

1 ПТ — Х — ГТ — 2 ПТ — ход — ГТ (и «доп.»);

4-я форма рондо: 1. ГТ — Х — 1 ПТ — Х — ГТ — 2 ПТ — Х, ГТ — Х — 1 ПТ (и «доп.»); 2. (рондо-соната) ГТ — Х —

ПТ — Х — ГТ разработка — Х — ПТ (и «доп.»).

5-я форма рондо: ГТ — Х — 1 ПТ — Х — закл. п. 2 ПТ — Х — ГТ — Х — 1 ПТ — Х — закл. п. (и «доп.»).

⁹ Однако тяготеющая к ходу контрастная середина главной темы при ее повторении в общей реprise переходит к разработочный эпизод длиной в 41 такт, после чего возобновление начальной мелодии (у фагота) звучит, как если бы она была уже второй реprизой основной мысли.

¹⁰ С учетом программного, даже «оперного» момента в симфонии (в ней не «части», а «картины»), допустимо членение «1-й картины» еще и на три «сцены»: 1. Манфред в Альпах, т. т. 1—110 (и переход «антракт», т. т. 111—170), 2. Астарта, т. т. 171—271 («переход», т. т. 272—288). 3. Отчаяние Манфреда, т. т. 289—338.

¹¹ Повторение материала главной темы в т. т. 20—36 не является «вторым предложением» потому, что остановка гармонии в т. 30 не может быть признана за каданс периода, и потому, что т. т. 20—36 построены, как типичная связующая партия: т. т. 20—23 — повторение темы, т. т. 24—29 — новое развитие, т. т. 30—36 (—38) — предыдк к побочной теме (на II ступени — как в третьей части симфонии, перед реprизой марша в G-dur). Форма главной темы, т. т. 1—19, явно трехчастна. Ее секунтно-неустойчивая середина, на контрастном мотиве, образует структуру 22112 (см. т. т. 5—12) и (в наложении) «вливается» в заключающее построение (т. т. 12—19), вновь пронизанное горестными никнущими мотивами. Реprизная часть мотивно родственна начальному предложению из двух фраз. Таким образом, главная тема финала Шестой симфонии состоит из предложения в главной тональности, с полукадансом (т. т. 1—4), середины affrettando (т. т. 5—12) и заключения с полукадансом на S⁶ (т. т. 12—19). Форма эта — трехчастный период с несходным средним предложением.

¹² В связи с предполагавшимся около 1939 года коллективным учебным пособием по музыкальной форме Мяковский написал главу «Рондо», где фигурирует это его определение.

См.: Белогрудов О. А., Музикально-критическое наследие Н. Я. Мяковского, дис., М., 1984, Приложение, раздел Думается все же, что финал Четвертой симфонии, по старой систематике, написан не во 2-й форме рондо, а в 4-й, тип рондо-сонаты (в ней ведь тоже только две темы), с той разницей, что в среднем разделе (от первой вариации побочной темы в b-moll) не разработка, а вариация.

¹³ Существенное замечание относительно строения сонатно-экспозиции см. ниже, в конце этого раздела.

¹⁴ Хессин А. Б. Из моих воспоминаний, цит. изд., с. 35—36. Встреча с Чайковским состоялась 12.12.1892. Разр. мой. — Ю. Х.

¹⁵ Еще некоторые высказывания на эту тему. А. Б. Маркс «Сонатная форма не может быть лишена средней части» (т. е. разработки); «она должна быть трехчастной» (Marx A. B., Die Lehre von der musikalischen Komposition, III. Theil, Leipzig, 1857, S. 221). И. Стравинский: Одна из частей цикла «придает целому качеству симфонии: это симфоническое allegro, обычно находящееся в начале произведения и оправдывающее свою роль выполнением требований определенной музыкальной диалектики. Основное ядро этой диалектики заключено в центральном разделе — разработке» (см.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы, М., 1973, с. 32). О. Мессиан: в сонатной форме мы «остановимся на том, что является наиболее важным, — на разработке» (цит. по: «Музыка и современность», в. 4, М., 1966, с. 271). Словарь Римана, статья «Форма»: (о разделении форм, отдел 4): «в высшей степени развитые формы образуются при помощи введения разработки» — виды сонатной формы (с разработкой). «Музикальный словарь», М., 1901—1904, с. 1343). Б. Асафьев: «Разработка как важнейшая стадия становления этой формы (сонатной). — Ю. Х.), воплощающая в себе музыкальное развитие»; «центр рондо — не разработка», «намеки на тематическое развитие — это переходные стадии в рондо», а в сонате и симфонии «именно «переходность» (...) становится центром, динамической сущностью движения» (Музикальная форма как процесс, Л., 1963, с. 134, 191).

¹⁶ Словарь Римана, цит. изд., с. 1210.

¹⁷ См.: Маркс А. Б., Всеобщий учебник музыки, 3-е изд., М., 1893, с. 303, 307. В XX веке категорически возражал против того, чтобы «сонату без разработки» в увертюре считать формой «сонатного Allegro», (А. Веберн, Лекция о музыке, М., 1975, с. 113, 115). Приводимый им пример «формы увертюры» — «Творения Прометея» Бетховена.

¹⁸ Цит. по вышеупомянутому изданию, Leipzig, 1857, с. 221.

¹⁹ Цит. изд., с. 303; как примеры Маркс называет Первые части сонат: Бетховена оп. 2, № 1 f-moll и Моцарта F-dur, KV 332. Добавим: Гайдн, симфония fis-moll, «Прощальная», первая часть.

²⁰ Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки, М., 1884, с. 137.

²¹ Lefebvre Ch., Les Formes de la musique instrumentale // Encyclopédie de la musique et dictionnaire de conservatoire (...), fond. A. Lavignac, II, 1, p. 3123.

²² Цит. по: Смирнов Д., Книга о Гершковиче, 1989. Машинопись, с. 48.

²³ Чайковский П. И., Руководство к практическому изучению гармонии. ПСС, т. III, М., 1957, с. 159—160.

Условные обозначения в схемах

 = главная тема	 = середина	 = побочная, подчиненная тональность
 = побочная, подчиненная тема	 = ход, уводящий от главной темы	 = модуляция
 = субтема скерцо	 = возвратный ход	 = наложение
 = предложение, устойчивое построение	 = кода (при двух- и многотемной форме)	 = вступит. такты
	 = главная тональность	 = дополнение
		 = разработка
		 = предыдк

Поправка: в схемах на с. 41 вместо 40
читать 41