

ДАРИСА КИРИЕЛИНА



КЛАССИЧЕСКИЙ

СТИЛЬ

В МУЗЫКЕ

XVIII — НАЧАЛО XIX ВЕКА

Часть 2

Лариса Кириллина

**Классический стиль
в музыке
XVIII – начала XIX века**

**Часть II
Музыкальный язык
и принципы музыкальной композиции**



Издательский Дом «Композитор»
Москва 2007

ББК 85. 31

К 43

ISBN 5-85285-845-5

К 43

Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. — 224 с.

Что думали великие мастера классической эпохи о той музыке, которую они сочиняли? В каких категориях и терминах ее мыслили? Что считали правильным, что — допустимым, что — неприемлемым? И почему? В книге Л.В. Кириллиной, продолжающей всестороннее исследование классического стиля в музыке середины XVIII — начала XIX века, анализируются основные параметры музыкального языка и принципы музыкальной композиции того времени: гармония и генералбас, метр и ритм, контрапункт и учение о фуге, синтаксис и форма. Взгляды теоретиков и композиторов, представленные обильными цитатами из старинных источников, проецируются на живое творчество Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена и их менее известных современников.

Издание рассчитано на всех, кто интересуется теорией и практикой классической музыки, и может быть использовано как учебное пособие для музыкальных вузов.

ISBN 5-85285-845-5

К $\frac{4905000000-015}{082(02)-2007}$ Без объявл.

ББК 85. 31

© Издательский Дом «Композитор». 2007

© Кириллина Л.В. 2007

От автора

В свое время автором этих строк была выпущена книга «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика» (М.: Московская консерватория, 1996). Изначально она задумывалась как первая часть предполагаемого большого исследования, однако выросла до размеров самостоятельной работы и потому была опубликована отдельно. В книге освещались прежде всего философско-эстетические основы классического стиля, имевшие непосредственное влияние на формы бытования музыки, на ее жанровую систему, на критерии ее оценки современниками и на роль музыки и музыканта в тогдашнем общественном мнении.

Ныне вниманию читателя предлагаются вторая и третья части обещанного труда, посвященные более конкретным музыкально-теоретическим проблемам: различным аспектам музыкального языка, формы, жанра, стиля, исполнительской практики и т. д. И если первая часть сознательно писалась так, чтобы ее без особых терминологических затруднений могли читать и гуманитарии-немузыканты, то продолжение адресовано прежде всего специалистам: профессиональным музыкантам и музыковедам, педагогам консерваторий и училищ, исполнителям и т. д. Опыт преподавательской работы в Московской консерватории и Российской академии музыки им. Гнесиных помог автору яснее понять, где существуют пробелы в наших представлениях о классике, что именно было бы необходимо узнать тем, кто не занимается этой эпохой специально, а также какие из уже известных фактов и примеров необходимо или пересмотреть, или по-новому систематизировать. Разумеется, искусствоведы других специальностей, интересующиеся музыкой и в какой-то мере владеющие музыкальной терминологией, также могут найти здесь как полезные сведения, так и пищу для размышлений.

Отсюда несколько двойственный характер данной книги. С одной стороны, это научное исследование, опирающееся на принципиальные идеи, высказанные автором в предыдущей работе и развиваемые здесь на конкретном музыкальном материале. С другой стороны, собранная и обобщенная информация вполне самоценна и может использоваться в справочных либо учебных целях. Поэтому в каждой главе имеются и сугубо проблемные разделы, и исторические экскурсы, и аналитические очерки, и подборки цитат, и систематизирующие перечни тех или иных явлений (например, музыкальных форм, вокальных жанров, инструментов и т. п.).

Собственно, предметом исследования в настоящей книге является музыкальная практика классической эпохи, взятая в ее творческом аспекте: что, каким образом, для чего сочинялось и исполнялось; чем конкретно должны были руководствоваться композиторы, приступая к работе; что считалось тогда правильным, хорошим или по крайней мере допустимым с точки зрения музыкального языка, стиля и содержания, а что — рискованным или вовсе невозможным. Целью нашего исследования было описание поэтики классического стиля применительно к живому музыкальному творчеству, начиная от выбора и оформления звучащего материала и кончая способами общения с аудиторией. Все это вместе мы и называем здесь *музыкальным языком классической эпохи*.

Понятие *музыкального языка* трактуется нами предельно широко, однако все же не условно-метафорически. Подразумевается вполне допустимое на междисциплинарном уровне определение языка в качестве некоей системы знаков, делающей возможным вербальное или невербальное общение индивидуумов, групп или целых сообществ. Хотя относительно правомерности применения термина «язык» к музыке издавна велись и ведутся споры, поскольку невозможно дать сколько-нибудь точного и исчерпывающего определения музыкального знака (он не сводим ни к ноте, ни к звуку, ни к мелодической или ритмической формуле, ни к тембру, ни к любому другому элементу композиции — и в то же время может выступать в форме любого из перечисленных явлений), сами музыканты классической эпохи нисколько не сомневались в том, что музыка — язык, вводя это понятие в наиболее распространенные дефиниции своего искусства («музыка — это язык чувств»). Любое выразительное средство и почти любой параметр музыкальной композиции могли выступать в роли знака. Одновременно вся совокупность этих параметров складывалась в систему, несущую слушателю определенную информацию. Классическая музыка не была рассчитана на узкий круг посвященных; она стремилась быть понятной некому идеальному культурному слушателю, от которого не требовалось ни особой учености, ни стоического терпения, ни экстравагантного вкуса, но ожидалось хотя бы минимальное знакомство с грамматикой и идиоматикой языка, используемого для общения.

В такой трактовке понятие языка тесно смыкается с понятиями *поэтики и стилистики*. Поэтика в своем изначальном и буквальном смысле — знание о творении или делании (poiesis) чего-то, в том числе вполне материальных предметов. В более узком, литературоведческом значении, поэтика, как известно, — наука о создании произведений словесности определенного жанра и определенной традиции. Будучи почти столь же широким и многозначным, как понятие «язык», понятие поэтики имеет свою сферу смыслов: если «язык» подразумевает некую общую материю, творимую не отдельным лицом или группой, а целой эпохой и нацией, то «поэтика» придает этой материи более четкое оформление, заставляя язык укладываться в параметры жанров, структур и т. д. Наконец, *стилистика* набрасывает на эти формы многослойный покров типичного, характерного и индивидуального, отсылающий нас и к стилю эпохи, и к стилю школы или локальной традиции, и к стилю отдельного мастера.

Искусственно разделить язык, поэтику и стилистику иногда бывает невозможно. Поэтому в нашем повествовании одно будет плавно перетекать в другое. Заметим также, что все три понятия присутствовали в теоретическом лексиконе интересующей нас эпохи, а стало быть, так или иначе влияли и на музыкальное мышление.

Расположение частей и глав в настоящей книге также в целом обусловлено ценностными предпочтениями тогдашних музыкантов. Конечно, можно было бы начать рассмотрение принципов музыкальной композиции не с гармонии, а, например, с формы или жанра, но это шло бы вразрез с существовавшей практикой. Обучение любого профессионально ориентированного музыканта, а тем более композитора, в XVIII веке *всегда* начиналось с гармонии или генералбаса. Затем обычно переходили к контрапункту и фуге, однако, поскольку в классической музыке господствовал все же не полифонический, а гомофонно-гармонический склад, мы решили вставить между гармонией и контрапунктом разделы о метроритме и форме, фактически посвященные принципам гомофонной компо-

зиции. Одновременно мы постепенно переходим от сферы собственно музыкального языка в сферу формы и жанровых средств выразительности. Проблематика второй части исследования включает топику, общую для всех жанров классической музыки, и специфику композиции, бытования и трактовки двух ведущих областей композиторского творчества — светской вокальной музыки и инструментальной.

Нелишним, вероятно, будет уточнить, какой именно период понимается нами под классической эпохой. В целом мы ограничиваемся здесь, как и в предыдущей книге, периодом примерно 1750–1820-х годов, вполне отдавая себе отчет в том, что в некоторых жанрах (например, в итальянской опере) классический стиль созрел несколько раньше, уже к 1730–1740-м годам, а после 1814 года доминирующим направлением в европейской музыке стало романтическое. Дополнительные аргументы в пользу такой периодизации будут приводиться нами по мере углубления в конкретный материал; проблемы стилевых границ мы коснемся и в Заключении.

Возможно, основной трудностью, вытекающей из темы исследования, было нахождение незримой точки равновесия между открывающейся при столь близком рассмотрении стилистической пестротой индивидуальных почерков, манер, национальных и региональных традиций — и в то же время ощущавшейся самими музыкантами общностью духовных и эстетических ценностей. Собственно, именно эта общность, далекая от предустановленного свыше единомыслия, позволяет нам говорить о классической эпохе как о внутренне целостном явлении, включавшей в себя, наряду с определившим ее лицо «высоким» стилем (венская классика), также и ряд стилей, обязанных своим существованием и недавнему прошлому (Барокко), так и стоящему на пороге будущему (Романтизм).

При подробном рассмотрении эпоха оказывается гораздо более богатой и разноголосой, нежели при обобщенном взгляде на нее, когда ясно видимыми остаются только вершины. Границы же высокого классического стиля приобретают известную широту и растяжимость при том, что существуют пределы, дальше которых они простираться не могут (на эти пределы в книге обычно указывается).

Для музыкантов классической эпохи, где бы они ни жили и в каких бы жанрах ни работали, неоспоримой основой эстетических ценностей были представления о главном и побочном в композиции, о центре и периферии, о верхе и низе в различных иерархиях, о функции и декоре. Известная доля рациональности и ориентация на идеальные либо уже созданные образцы в сочетании с онтологической позитивностью заложенного в них смысла — неоспоримые приметы *классицистского* мышления, которое проявлялось в эту эпоху в разных видах искусства, в том числе и в музыке, как на уровне общих установок, так и в творчестве отдельных мастеров и отдельных произведений (тут и сочинение по уже существующей модели, и использование расхожих интонационных клише, и общий репертуар типовых музыкальных форм, и осуждение всевозможных крайностей). В то же время облик эпохи определяет для нас, безусловно, высокая *классика* — искусство, видевшее свою миссию не в подражании каким-либо готовым образцам, а в создании самого музыкального идеала — *opus perfectum et absolutum*, отражающего столь же идеальные представления о совершенном человеке в гармонично устроенном мире. Такой мир мог естественно существовать только в искусстве, причем преимущественно невербальном, ибо в литературе всякая утопия обнаруживала под

собой отталкивающие черты антиутопии, а в реальной жизни дело нередко обстояло еще хуже. Тем не менее XVIII век, век Просвещения, стал восприниматься позднее как «золотой» не только благодаря создававшемуся тогда искусству, но и благодаря общей настроенности эпохи на благое, разумное и прекрасное.

Поскольку мы занимаемся анализом не только непосредственно музыкальных произведений, а изучением разных слоев музыкальной культуры, нас интересует также и то, что творцы эпохи сами думали о создающихся ими материях.

Слово о музыке, на наш взгляд, также образует своеобразную часть музыкального языка, ибо оно бывает неотделимо от мысли и творчества. Вряд ли случайно сложилось так, что в классическую эпоху лидирующее положение в Европе постепенно заняла немецко-австрийская школа, благодаря которой окончательно оформились и приобрели эстетическую самоценность такие жанры, как симфония, соната, квартет. При том, что все эти жанры принципиально непрограммные, в них непременно присутствует Слово, представленное на самых разных уровнях — от темповых и выразительных ремарок до технической терминологии и порождающей авторский замысел «поэтической идеи».

В книге использован обширный круг теоретических и литературных источников, позволяющих сопоставить теорию и практику, увидеть, что совпадало в позициях различных композиторов и теоретиков, а что расходилось, в каком направлении шли изменения, и т. д. Поскольку далеко не каждый читатель в состоянии непосредственно обратиться к источникам XVIII — начала XIX века, текст книги включает в себя множество цитат, подчас весьма пространных. Предпочтение, естественно, оказывалось фрагментам, не переводившимся ранее на русский язык.

Что касается привлекаемого музыкального материала, то его хронологические рамки несколько шире границ обозначенного нами периода: в нотных примерах и ссылках на музыкальные произведения будут мелькать имена И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж. Ф. Рамо, а также композиторов, непосредственно продолжавших классическую традицию — Ф. Шуберта, Л. Шпора, Дж. Россини, К. М. Вебера, М. И. Глинки. Хотя классический стиль возник и развивался прежде всего в Западной Европе, игнорировать при его изучении Россию (как это обычно делается в аналогичных зарубежных исследованиях) означает, по нашему мнению, обеднять общую картину.

При отборе музыкального материала мы руководствовались сходными принципами. В центре внимания остаются гении и шедевры, но обязательно присутствует также «фон» и «периферия» — сочинения малоизвестных или вообще забытых ныне авторов, позволяющие судить и об общности эпохального музыкального языка, и об индивидуальных достоинствах каждого произведения.

В тех случаях, когда пример приводится по рукописному или редкому печатному источнику, дается ссылка на местонахождение источника либо его выходные данные. При ссылках на общеизвестные произведения венских классиков мы нередко ограничиваемся лишь указанием соответствующего номераopus, части и нужных тактов; пространные примеры приводятся лишь там, где они необходимы для подробного анализа.

При том, что тематический диапазон книги довольно широк, а некоторые главы весьма объемисты, мы не преследовали цель непременно охватить все аспекты классического стиля. Кое-что осталось за пределами нашего внимания

(в частности, специально не освещаются вопросы голосоведения, нотной графики, фактуры; из панорамы музыкальной практики оказались исключенными такие темы, как методика обучения композиции или отражение музыкальной жизни в зеркале критики — и многое другое). Причин подобной избирательности было несколько.

Во-первых, стремление включить в книгу все накопленные современностью знания о классической музыке сделало бы этот и без того сильно разросшийся труд совершенно безразмерным. Во-вторых, нам показалось целесообразным сгруппировать материал по крупным главам, посвященным самым важным явлениям и проблемам (гармония, метр и ритм, форма, контрапункт и т. д.). Они содержат одновременно и ключи ко всему остальному. В-третьих, читатель, углубленно занимающийся конкретной темой, может почерпнуть интересующие его сведения либо в первоисточниках, либо в специальных трудах нынешних исследователей, на которые мы по возможности ссылаемся.

В последние годы XX века появилось немало важных отечественных и зарубежных трудов, посвященных различным аспектам классической музыки. Среди них мы бы выделили богатейший по материалу словарь «Музыкальный Петербург. XVIII век», изданный под редакцией А. Л. Порфирьевой (СПб, 1996–2001); монографию П. В. Луцкера и И. П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века». Часть 1: «Под знаком Аркадии» (М., 1998). Часть 2: «Эпоха Метастазियो» (М., 2004); защищенную в конце 2000 года докторскую диссертацию И. П. Сусидко «Опера seria: генезис и поэтика жанра»; книгу Е. И. Чигаревой «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика» (М., 2000); монографию В. В. Березина «Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма» (М., 2000); работы молодых музыковедов — кандидатские диссертации и статьи С. В. Блиновой о венских композиторах из числа «малых классиков» XVIII века, Е. Ю. Матвеевой об операх Й. Гайдна, и др. По возможности мы старались учитывать все новое, что было написано отечественными исследователями по тому или иному вопросу, не исключая также отдельные студенческие работы, содержащие интересные сведения и оригинальные мысли.

Что касается зарубежных исследований, то среди наиболее значимых для нашей темы необходимо упомянуть ряд солидных монографий. Это, во-первых, сохраняющая свою актуальность замечательная книга Л. Дж. Ратнера «Классическая музыка: Выразительность, форма и стиль» («Classic Music: Expression, Form, and Style». New York, 1980), написанная в жанре, перекликающемся с жанром нашего труда (исследование-компендиум), однако не совпадающая с ним ни по структуре, ни по многим другим параметрам. В книге Ратнера тематический охват значительно шире, но вследствие этого некоторые важные темы изложены сугубо информативно, как в учебнике, без исторических экскурсов и параллелей. Поэтому, тщательно учитывая написанное Ратнером, мы предпочитаем не подражать ему, а находить собственные решения сходных проблем.

Другая монография, завоевавшая некоторую известность на Западе — «Классический стиль» Ч. Розена («The Classical Style». London, 1976), — оказалась, напротив, не столь полезной, поскольку ее автор излагал прежде всего свое собственное видение и слышание классической музыки, не вдаваясь в научные дискуссии с коллегами, не привлекая теоретический материал эпохи и не уделяя большого внимания фоновым фигурам. Объемистая книга Ф. Даунса «Классическая музыка. Эпоха Гайдна, Моцарта и Бетховена» («Classical Music. The Era

of Haydn, Mozart, and Beethoven». New York, London, 1992) столь же широка по охвату материала, как и труд Ратнера, но по своей направленности гораздо более утилитарна. Это добротный учебник из «нортоновской» исторической серии (*A Norton Introduction to Music History*), и потому акцент здесь сделан не на теории композиции или исполнительской практике, а на описании эволюции стилевых явлений в европейской музыке начиная с позднего Барокко и кончая 1820-ми годами. При несомненной научной эрудиции автора стиль этой книги в основном популярный, потому что, как известно, на Западе музыковедение изучается в университетах, а не в консерваториях. Из сравнительно недавно вышедших книг, посвященных отдельным аспектам классического стиля, упомянем лишь немногие. Это, например, чрезвычайно подробная и богатая разнообразным материалом монография Н. Заслава о симфониях В. А. Моцарта (1989), «Моцартовский компендиум» — свод почти всех современных знаний о Моцарте и его эпохе под редакцией крупнейшего американского исследователя Х. Ч. Р. Лэндона (1991) и др. Д. Херц, тонкий аналитик и глубокий знаток творчества В. А. Моцарта, выпустил в 1995 году в Нью-Йорке интересную монографию, посвященную периоду становления и первого расцвета венской классической школы («Haydn, Mozart, and the Viennese School 1740–1780»), однако в силу выбора материала и, возможно, личных пристрастий исследователя конец классической эпохи остался «за кадром»: так, рассмотрение моцартовского творчества завершается здесь даже не венскими операми, а «Идоменеем».

Не будем затрагивать в этом кратком обзоре других зарубежных публикаций, имеющих отношение к нашей теме; по понятным причинам мы не имели возможности ознакомиться со всем, что выходит в свет в разных странах и на разных языках, однако наиболее существенные книги и статьи мы старались учитывать. Библиография, приложенная к книге, носит отнюдь не исчерпывающий характер, а отражает лишь те издания, которые мы цитируем.

Работа над книгой протекала в замечательной творческой атмосфере, сложившейся в отделе классического искусства Запада Государственного института искусствознания. Приношу свою искреннюю благодарность всем коллегам, читавшим и обсуждавшим книгу в рукописи — прежде всего моим постоянным рецензентам Ю. Н. Хохлову и П. В. Луцкеру, а также Е. И. Ротенбергу и М. И. Свицерской, широчайший кругозор которых помогал высветить некоторые методологические проблемы, не всегда очевидные с позиций одного лишь музыковедения. В этой связи нельзя не упомянуть с неизбывным чувством утраты светлое имя покойного А. В. Михайлова — ученого, посвятившего много лет жизни наведению прочных мостов между филологией и музыковедением.

Неоценимую пользу принесли в процессе работы также замечания и соображения, высказанные И. А. Барсовой и О. В. Лосевой, любезно согласившимися ознакомиться с отдельными главами книги. Важные и плодотворные мысли были почерпнуты автором в творческом общении с Л. Л. Гервер и Е. И. Чigareвой. Самую деятельную помощь оказывала мне в многолетних изысканиях И. В. Брежнева, заведующая отделом рукописей и редких изданий Научно-музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева при Московской консерватории.

Слова особенно горячей признательности я адресую моему незабвенному учителю Ю. Н. Холопову (1932–2003), в классе которого когда-то была начата работа, завершившаяся написанием этой книги.

Библиографические сокращения¹

- ЖФШ — Жизнь Франца Шуберта в документах /Сост. Ю. Н. Хохлов. М., 1963.
- МДИМ — Материалы и документы по истории музыки. XVIII век /Сост. М. В. Иванов-Борецкий. М., 1934.
- МИМ — Музыкальные инструменты мира. Иллюстрированная энциклопедия. Минск, 2001.
- МП — Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Книги 1–4 /Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб, 1996; 1998; 1999; 2001.
- МЭГ — Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. /Сост. А. В. Михайлов, В. П. Шестаков. М., 1981–1982.
- МЭ — Музыкальная энциклопедия. В 6 т. М., 1973–1982.
- МЭЗЕ — Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков /Сост. В. П. Шестаков. М., 1971.
- МЭР — Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков /Сост. А. И. Рогов. М., 1973.
- ПБ — Письма Бетховена. ПБ 1: 1787–1811 /Сост. Н. Л. Фишман. М., 1970. ПБ 2: 1812–1816 /Сост. Н. Л. Фишман. М., 1977. ПБ 3: 1817–1822 /Сост. Н. Л. Фишман, Л. В. Кириллина. М., 1986.
- ПФРЛ — Полный французский и российский лексикон. Ч. 1: от А до К. СПб, 1786.
- AMZ — Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig.
- BAMZ — Berliner allgemeine musikalische Zeitung.
- BG — Beethoven L. van. Briefwechsel. Gesamtausgabe. Bd. 1–8 /Hrsg. v. S. Brandenburg. München, 1996–1998.
- BKh — Ludwig van Beethovens Konversationshefte /Hrsg. v. K.-H. Köhler, D. Beck, G. Herre u. a. Bd. 1–10. Leipzig, 1968–1993.
- BRM — Brockhaus Riemann Musiklexikon /Hrsg. v. C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht. Mainz, 1989.
- BWV — *Schmieder W.* Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs. Leipzig — Wiesbaden, 1966.
- DTÖ — Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
- EM — Encyclopedie méthodique. Musique. Paris, 1791, 1818.
- Grove — The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980.

¹ Полную расшифровку см. в библиографическом списке.

- Hob. — *Hoboken A. van.* Joseph Haydn: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz, 1957–1978.
- JH — Joseph Haydn in seiner Zeit. Eisenstadt, 1982.
- K. — *Köchel L. von.* Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts. Wiesbaden, 1964.
- KH — *Kinsky G., Halm H.* Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis. München — Duisburg, 1955.
- MK — Das Mozart Kompendium. Sein Leben — seine Musik /Hrsg. v. H. Ch. Robbins Landon. München, 1991.
- NGDO — The New Grove Dictionary of Opera. London, 1994.
- TDR — *Thayer A.W.* Ludwig van Beethovens Leben /Hrsg. v. H. Deiters, H. Riemann. Bd. 1–5. Leipzig, 1907–1923.
- Thayer-Forbes — Thayer's Life of Beethoven /Rev. ed. by E. Forbes. Vol. 1–2. Princeton, 1967.
- WoO — Werke ohne Opuszahl (произведения без опусного номера согласно каталогу KH).
- Wq — *Wotkenne A.* Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach. Wiesbaden, 1965.
- WMZ — Wiener Mode-Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater.

Терминологические сокращения

- K $\frac{6}{4}$ — кадансовый квартсекстаккорд.
- D — доминанта.
- P, p — параллельная тональность, мажорная или минорная.
- S, s — субдоминанта, мажорная или минорная.
- Sp — параллель субдоминанты, тональность второй ступени.
- T, t — тоника, мажорная или минорная.
- R — ритурнель.
- x — любая тональность, кроме основной.

1. Гармония

По произведениям лучших композиторов видно, что они превосходно познали всё, что касается гармонии; однако обычно они довольствуются только практическим применением своих знаний и, кажется, находят удовольствие в том, чтобы заставлять других проделывать утомительный труд по выуживанию гармонической науки из их произведений.

И. Ф. Кирнбергер¹

1.1. Гармония и генералбас

На всем протяжении классической эпохи понятия гармонии и генералбаса оставались близкими вплоть до взаимозаменяемости, если речь шла о технических правилах или учебных дисциплинах. Обе науки излагали учение об интервалах и аккордах с их цифровками, о голосоведении и модуляции. Поэтому иногда в учебнике генералбаса объяснялись принципы того, что мы бы сейчас назвали функциональной гармонией («Генералбас в трех аккордах» И. Э. Даубе, 1756), и, наоборот, под видом учения о гармонии преподносился старомодный генералбас («Элементарное пособие по гармонии» Ю. Г. Кнехта, 1814).

Научная теория гармонии, созданная Ж. Ф. Рамо («Трактат о гармонии», 1722), довольно долгое время подвергалась критике, как во Франции — со стороны Ж. Ж. Руссо и других поборников «простоты» и «естественности», настаивавших на приоритете мелодического начала, так и в Германии, где барочный генералбас оставался нормой музыкального мышления практически до конца XVIII века. Последнее обстоятельство для нас особенно важно, поскольку именно на этой почве развивалось творчество композиторов венско-классической школы. По высказываниям видных немецких теоретиков и композиторов можно проследить, как саркастически-враждебное отношение к учению Рамо постепенно сменялось заинтересованно-критическим и, наконец, почтительным с мягкими оговорками; полностью, однако, теорию Рамо не воспринял в Германии никто, и причина заключалась не в какой-то особой ее сложности, а в слишком сильной инерции генералбасового мышления.

Окинем взглядом палитру наиболее авторитетных мнений.

■ «В целом в трудах клермонского органиста [то есть Рамо] мы находим тысячу центалов неустанного труда и сознательного крохоборства, пятьсот мер утомительных чудачеств, фунта три личного опыта — не считая ходячих суждений, две унции здравого смысла и едва лишь на драхму хорошего вкуса» (И. Маттезон, 1735; цит. по: Arnold 1965, 1, 273). ■ «Трактат г-на Рамо — а именно «Демонстрация принципа гармонии»² — без сомнения, если не наилуч-

¹ Из статьи «Harmonik» во «Всеобщей теории изящных искусств» И. Г. Зильцера (Sulzer, II, 483). Первое издание в 2-х томах вышло в свет в 1771–1774 годах. Здесь и далее мы будем ссылаться на второе издание 1792–1794 годов в 4-х томах.

² «Démonstration du principe de l'harmonie», 1750.

ший, то один из славнейших» (Й. Рипель, 1755, 53). ■ «Рамо наполнил учение о гармонии столь многими нелепостями, что можно лишь диву даваться, как могли такие экстравагантности сыскать веру и даже обрести защитников среди нас, немцев. Ведь у нас всегда имелись величайшие гармонисты, чей способ обращения с гармонией уж никак не мог быть объяснен исходя из принципов Рамо. Дело зашло так далеко, что скорее соглашались отказать в умении обращаться с аккордами какому-нибудь Баху, нежели признать, что француз мог ошибаться» (И. А. П. Шульц // Kirnberger, 1773, 4³). ■ «Нужно отдать справедливость Рамо, ибо он первым предпринял систематическое преподнесение науки о гармонии. Хотя при этом в его системе гармонии содержится много произвольного, и его здание имеет все же много слабых мест, ему тем не менее принадлежит слава первооткрывателя. И теперь можно не сомневаться в том, что гармония, как и другие науки, пусть не столь последовательно, будет развита в основательную и стройную систему» («Всеобщая теория изящных искусств» И. Г. Зульцера, «Harmonie», 470)⁴. ■ «Я имею удовольствие назвать мастеров, чьи принципы и замечания я пытался применить в моих целях, и я знаю, что не могу назвать мастеров более превосходных, нежели Рамо и [К. Ф. Э.] Бах — первый в области теории, а второй — практики» (Ф. В. Марпург, 1762, 3). ■ «Я бы взял ее [систему Рамо — Л. К.] за основу на протяжении всего этого учебника, если бы не писал в первую очередь для начинающих исполнителей генералбаса. Кроме того, различные последования, аккорды и определенные задержания, которые теперь несомненно употребительны и были, в частности, приняты у [К. Ф. Э.] Баха, вероятно, не во всех случаях могут быть определены при помощи этой системы» (Д. Г. Тюрк, 1791, 142).

Сказанное имеет отношение не только к судьбе теории Рамо, но и к истории взаимодействия понятий «гармония» и «генералбас» в XVIII — начале XIX века. Раннеклассическая музыка «галантного стиля», прежде всего итальянская и французская, наиболее точно соответствовала принципам, открытым Рамо, но благодаря своей мелодичности и ясности для слуха как бы не нуждалась в столь сложном математическом обосновании. А в немецко-австрийской музыке, от К. Ф. Э. Баха до венских классиков, продолжали действовать многие нормы, рожденные в эпоху Барокко и не поддававшиеся объяснению только с точки зрения гомофонно-гармонического стиля или только функциональной гармонии. Все венские классики обучались и обучали своих учеников не гармонии в нашем понимании, а несколько модернизированному генералбасу — но мыслили при том несомненно гармонически. Думается, что это тонкое обстоятельство следует учитывать при анализе их музыки: некоторые «странности» и «вольности», труднообъяснимые с позиций функциональной гармонии, оказываются вполне понятными в контексте учения о генералбасе.

У слова «гармония» был, однако, и свой круг значений, не пересекавшихся со значениями более узкого понятия «генералбас». Собственно *генералбасом*

³ Шульц, ученик Кирнбергера, издал цитируемый трактат под именем своего учителя.

⁴ Необходимо напомнить, что авторами статей о специфически музыкальных понятиях в словаре Зульцера были Кирнбергер (первые два тома) и Шульц. Редактором, однако, являлся сам Зульцер, чем, возможно, объясняется более мягкий тон данного высказывания.

назывался «басовый или нижний голос, одновременно с которым излагается или играется всякий раз лежащая в основе гармония» (Тюрк 1791, 7). Лишь в расширительном смысле генералбас мог уподобляться гармонии как теоретической дисциплине. Гармония же, напротив, была очень многозначным понятием. Сюда включались: 1) философский аспект, восходящий к древнегреческим представлениям о божественном происхождении музыки и о ее космической, мирозозидающей, сути; 2) эстетический аспект — гармония как красота порядка, соразмерности, уравновешенности всех компонентов целого; 3) гармония как синоним музыкального искусства в его возвышенно-поэтическом понимании; 4) наука о звуке и звуковых соотношениях, изучающая проблемы акустики, температуры, строя; 5) учение об аккордах, голосоведении и модуляции; 6) гармония как совокупность вертикальных созвучий (в отличие от мелодии); 7) гармония как обозначение отдельного аккорда или группы аккордов; в частности, «гармонией» мог называться аккорд в тесном расположении⁵; 8) гармония как синоним благозвучия, консонанса; 9) «гармония» (нем. Harmonie) — группа деревянных духовых, нередко вместе с валторнами, в ансамбле или в оркестре, создающая «гармоническое» полнозвучие и заполняющая пространство между контурными голосами — мелодией и басом⁶.

Большинство из перечисленных значений, кроме, пожалуй, последнего, не являются специфическими для классической эпохи и бытуют в музыкантском обиходе до сих пор (см об этом: Холопов 1988, 7–12). Тонкости заключаются в их особом внутреннем наполнении, тем более требующем исторической интерпретации, что слова остаются теми же самыми. Так, в пятом из перечисленных нами пунктов классическая гармония больше всего напоминает привычную нам школьную дисциплину с исполнением на рояле секвенций, «цепочек», решением задач и анализом примеров — однако именно здесь она теснее всего соприкасалась с генералбасом.

В классическую эпоху значительно возрос «престиж» самого слова «гармония»; оно сделалось чрезвычайно популярным. Унаследованное от Барокко отождествление понятий «композитор» и «контрапунктист» сменилось другой параллелью: композитор — «отец гармонии» (А. Куракин — Й. Гайдну 1808; /Bartha 1965/, № 382). «Великим мастером гармонии» и «отцом немецкой гармонии» в начале XIX века называли И. С. Баха (подробнее см.: Кириллина 1996, 69), подразумевая весь спектр значений понятия гармонии, поглощавшего и контрапункт, и фугу, и архитектонику формы. Зато композиторов-ремесленников, кропавших музыку по дедовским шаблонам, Бетховен пренебрежительно именовал «сочинителями генералбаса» (из письма к Г. Гертелю. 1808; ПБ 1, № 171).

Генералбас, а отчасти и контрапункт, составляя фундамент профессионального обучения, прочно «стояли на земле», но дух Гармонии, витавший над ними, заставлял музыкантов устремляться в сферу идеального. К тому обязывала сама история слова, или, если угодно, философия имени.

⁵ Türk 1791, 9.

⁶ Отсюда, например, именование одной из шести поздних месс Й. Гайдна — «Harmonie-Messe», то есть «Месса с духовыми инструментами», указывающее на отличительную черту ее инструментовки.

1.2. Аккорды и созвучия

Диссонансы — ночь, консонансы — день; свет никогда не был бы нам так приятен, если бы всегда был день и никогда — ночь. Диссонансы — зима, консонансы — лето. Те — горькие, эти — сладкие. Те — черное, эти — белое. In summa: varietas delectat.

И. Г. Вальтер, 1708⁷

Классическую гармонию слух современного человека обычно воспринимает как «простую». Но простота здесь вовсе не означает упрощенности или, тем более, примитивности. Она — синоним прозрачности и легкости для восприятия, что, однако, не исключает сложности присутствующих в ней закономерностей и соотношений.

Репертуар аккордов, использовавшихся в классической музыке, считается довольно ограниченным: трезвучия и септаккорды с обращениями, изредка — нонаккорд, в виде исключения — даже ундецимаккорд (Бетховен, Соната ор. 81-а, часть II, т. 11 и 27). Кроме того, частота применения аккордов одной структуры, но разных функций и разной звуковой окраски очень неравномерна: доминантсептаккорд встречается в любом сочинении неоднократно, уменьшенный вводный — почти в любом хотя бы один раз, а вот большой мажорный еще надо поискать. Совершенно очевидно, что некая иерархия аккордов существовала, и ее последовательное соблюдение создавало особый облик этой музыки (ясное «прочерчивание» вертикали, любование чистыми звуковыми красками, рельефное выделение кульминаций путем кратковременного «омрачения» колорита, и т. д.).

Вместе с тем музыканты XVIII века мыслили себе ситуацию несколько иначе. Насколько иначе — зависело от меры признания ими и усвоения уроков теории Рамо, а именно: принципа *терцового строения* аккордов, принципа *обращения* аккордов и принципа *фундаментального тона*. Сплошь и рядом эти принципы трактовались поверхностно или неправильно, особенно музыкантами, воспитанными в традиции генералбаса. Однако несовпадение двух разных систем вело не только к нелепостям и курьезам «гибридных» теорий, но и к различным тонкостям в интерпретации звуковой вертикали, утраченным в последующие времена.

Сколько существует аккордов? — Ответ на этот вопрос зависел в XVIII веке от того, *что* конкретный автор подразумевал под термином «аккорд». Забытый ныне теоретик К. Г. Шрётер придерживался наиболее радикальной позиции, сводя в своем учебнике генералбаса 1772 года всю гармонию лишь к *одному* порождающему аккорду — консонирующему мажорному трезвучию (см.: Arnold 1965, I, 301–302). Путем все более сложных модификаций Шрётер получал из трезвучия другие аккорды, вплоть до созвучий нетерцовой структуры (первая операция — смена расположения; вторая — транспозиция на другие ступени лада; третья — обращение аккорда; четвертая — замена октавы септимой и получе-

⁷ Walther /1708/, 140. Перевод латинской фразы: «В итоге: разнообразие приятно».

ние септаккорда с его обращениями; пятая — привнесение в аккорд неаккордовых звуков). Система Шрётера интересна как образец сугубо рационалистического и комбинаторного подхода, очень типичного для XVIII века. Однако в области систематики аккордов более распространенными были другие теории, либо чисто генералбасовые, либо пытавшиеся найти компромисс между учением Рамо и практикой генералбаса.

Типичный пример такой теории представлен в трактатах Кирнбергера и его преемника Шульца. Согласно Кирнбергеру, существуют два основных вида аккордов: консонирующие трезвучия (помимо мажорного и минорного, теоретик относил сюда и уменьшенное) и диссонирующие септаккорды (по нынешней терминологии — малый мажорный, малый минорный, малый с уменьшенной квинтой и большой мажорный). Основными они считаются потому, что строятся на ступенях диатонической гаммы. Свойства «совершенности» и «несовершенности», помимо чисто музыкального, имели в XVIII веке и важный эстетический смысл («совершенство», безусловно, лучше «несовершенства») и служили основанием для выстраивания различных иерархий, в данном случае — ладовой и фонической иерархий. «Совершенное» первично и самодостаточно, потому все аккорды в классификации Кирнбергера расположены по мере удаления от изначально заданного самой природой идеала — мажорного трезвучия. Кроме того, Кирнбергер и Шульц аргументируют степень «совершенности» аккордов их близостью к *тоническому* трезвучию (Kirnberger 1773, 6–7). Остальные, производные аккорды, получаются из главных как их обращения или задержания к ним. Вместе с тем как ученик И. С. Баха и наследник генералбасовой традиции Кирнбергер в своей дефиниции аккорда не настаивает на терцовом принципе его структуры, зато подчеркивает самостоятельную ценность диссонантных созвучий: ■ «Звучание, составленное из нескольких тонов, называется аккордом. <...> В старые времена аккорды всегда состояли только из консонирующих интервалов. <...> Люди стали все больше и больше замечать, что при некоторых обстоятельствах можно привносить в аккорд и диссонирующие интервалы, и что даже диссонирующие аккорды нередко придают мелодии связность и приятность, которую невозможно получить посредством одних консонансов; поэтому в музыке стали использовать все большее число аккордов» (Kirnberger 1774, 1, 26).

По трактату Кирнбергера «Искусство правильной музыкальной композиции» (1774) обучались сотни, если не тысячи музыкантов классической эпохи в Германии и Австрии. Следовательно, его умеренно-половинчатая позиция в данном вопросе имела весьма широкое распространение. Она разделялась и более поздними теоретиками, шедшими кое в чем гораздо дальше — например, Тюрком, признававшим по три основных аккорда первого ранга (консонирующее трезвучие, диссонирующее трезвучие, септаккорд) и второго ранга (нонаккорд, ундецимаккорд, терцдецимаккорд; см.: Türk 1791, 98–99). Разумеется, тщетно было бы искать в классической музыке настоящие «многоэтажные» ундецим- или терцдецимаккорды — они существовали только в теории, да и то в несколько извращенном виде. Применяя терцовый принцип построения к любым диссонантным созвучиям, Тюрк трактовал их как обращения неполных вариантов соответствующих аккордов-монстров, не настаивая на том, чтобы, например, в мнимом «ундецимаккорде» непременно присутствовали септима и нона. Подобные представления, возникавшие из-за смешения теории Рамо с генералбасовой практикой, можно обнаружить и в классификациях аккордов у К. Ф. Э. Баха, Г. К. Коха,

И. Г. Альбрехтсбергера и других авторитетных музыкантов. Вряд ли, конечно, следует применять эти идеи напрямую, анализируя музыку венских классиков, но игнорировать их тоже нельзя. Ведь Гайдн в молодости старательно штудировал трактат К. Ф. Э. Баха и досконально знал труд Кирнбергера (см.: Sumner 1975); взгляды Моцарта на гармонию, судя по материалам его занятий с Т. Эттвудом, были, как отмечал С. Олдман, близки принципам того же Кирнбергера (см.: Mozart 1965, X), а Бетховен, обучая эрцгерцога Рудольфа, конспектировал трактаты и Баха, и Кирнбергера, и своего учителя Альбрехтсбергера (см.: Кириллина 1994), Альбрехтсбергер же был наставником очень многих композиторов классической и раннеромантической эпохи (включая И. Н. Гуммеля, И. фон Зейфрида, К. Черни, Ф. Риса и других).

Наряду с тенденцией к модернизации генералбасового учения существовала и более консервативная традиция, представителем которой был, например, аббат Г. Й. Фоглер, учившийся в Италии у падре Мартини, работавший в 1770-х годах в знаменитой мангеймской капелле, служивший капельмейстером в Швеции и Германии и бывший учителем ряда известнейших композиторов: П. фон Винтера, К. М. фон Вебера, Дж. Мейербергера. Среди его сторонников был также композитор и теоретик Ю. Г. Кнехт, автор одного из самых архаично-экстравагантных учебников гармонии начала XIX века (1814)⁸. Дефиниция аккорда у Фоглера — сугубо генералбасовая: ■ «Аккордом я называю те тоны, которые генералбасист берет правой рукой, *toni qui accordant cum basso*. Слово «гармония», однако, охватывает целое вместе с басом, в качестве числа, выраженного в тонах и нотах» (Vogler [1802], 1). В этой системе аккордом может считаться *любое* созвучие. Кнехт решил подсчитать, сколько же всего возможно разнообразных вертикальных образований, и пришел к весьма впечатляющему итогу: ■ «Итак, имеется 720 основных неблагозвучных аккордов, 2736 производных от них неблагозвучных аккордов — всего 3456 неблагозвучных аккордов; 144 благозвучных аккорда, основных и производных. Общая сумма: 3600 аккордов в практической музыке» (Knecht 1814, 2, 262).

За этой курьезной статистикой крылся, тем не менее, определенный эстетический смысл: слышание каждой единицы музыкальной вертикали как особой музыкальной краски. Тот же Кнехт давал выразительные характеристики фонизма основных аккордов, используя красочные эпитеты фактически как термины и фиксируя в них слуховой опыт эпохи: ■ «малый приятный септаккорд на V ступени»; «малый ущербнозвучный септаккорд на VII повышенной ступени»; «малый, несколько неприятный септаккорд II ступени твердого лада [то есть мажора — Л. К.]»; «малый очень неприятный септаккорд III и VI ступени твердой гаммы»; «большой крайне неблагозвучный септаккорд I и IV ступени твердой гаммы»; «уменьшенный печальнозвучный септаккорд»; «дважды уменьшенный патетически звучащий септаккорд (*dis - f - a - c*)» (Там же, 112–113).

Из приведенных высказываний ясно, что каждый аккорд имел тогда свою неповторимую «физиономию» (можно сказать также «аффект» или «интонацию»). Однако ради полноты изложения конкретизируем этот тезис, сделав краткий

⁸ По-видимому, Кнехт был неплохим композитором, коль скоро сам Гайдн считал его достойным «лаврового венка» (см.: /Bartha/ 1965, № 323). Из музыкальных сочинений Кнехта известностью пользовалась симфония «Изображение природы» («Portrait de la Nature», 1785), программа которой почти аналогична программе «Пасторальной симфонии» Бетховена.

обзор основных аккордов и созвучий классической музыки с их сонорными характеристиками.

Начать следует, вероятно, с **унисона**, поскольку любой учебник генералбаса (или гармонии) открывался тогда таблицей интервалов, а она, в свою очередь, — унисоном. Это была точка, в которой сходились вертикаль и горизонталь, «свернутые» в некое «однозвучие»⁹. В XVIII веке еще не научились слышать естественную «ауру» каждого звука¹⁰. Поэтому, с одной стороны, всякая одногласно записанная или исполненная мелодия воспринималась тогда гармонически (зато вкус к «чистой» монодии был явно утрачен), а с другой стороны, единичный тон мог наделяться функцией аккорда. Внезапное обнажение фактуры — прием, сразу привлекающий внимание слушателей, поэтому эффектное сведение гармонии к массивному унисону (в оркестре) или к загадочному однозвучию (в клавирной музыке) нередко использовалось при далеких модуляциях (Моцарт, Симфония № 40, часть II, начало разработки; Бетховен, Соната ор. 106, часть II, кода). Иногда аккордовое значение унисона вскоре расшифровывается путем добавления недостающих звуков, но изредка он так и остается «вещью в себе» (Бетховен, Квартет ор. 135, часть II, середина первого раздела).

Трезвучия. ■ «Совершеннейшая гармония консонанса, с которой пьеса *большой частью* начинается и которой *всегда* заканчивается, есть собственно гармоническое трезвучие» — писал К. Ф. Э. Бах (Bach 1753/1762, II, 32). Он имел в виду консонирующее трезвучие вообще. Однако альфа и омега классической музыки — это, бесспорно, мажорное трезвучие, заключенное в натуральном звукоряде и обладающее, в силу своего природно-божественного происхождения, высшей эстетической и этической ценностью. Использование его разнообразно и изобретательно: мажорное трезвучие очень часто служит тематическим материалом; гармония небольших сочинений (песен, танцев) или отдельных участков крупных форм может строиться только на трезвучиях и их обращениях, причем иногда — исключительно на мажорных трезвучиях; фигурации по тонам трезвучия — излюбленный фактурный рисунок и обычное средство демонстрации виртуозности. Классическая музыка словно излучает светоносную энергию, и это происходит во многом благодаря господству в ней мажорного трезвучия, которое, подобно солнцу, лишь иногда заходит за горизонт или скрывается за тучами, но неизбежно возвращается на небосклон. Музыкантам того времени трезвучие никогда не приедалось и не казалось слишком простым — они умели и наслаждаться его незамутненной первозданностью, и превращать его элементарность в нечто сложное или изысканное.

⁹ Термин «однозвучие» — фактически калька слова «унисон» — присутствует, например, в русском переводе учебника композиции Л. Фукса («Практическое руководство к сочинению музыки». СПб., 1830).

¹⁰ Об этом говорит, например, высказывание Руссо в уста героя романа «Новая Элоиза»: ■ «Я даже уверен, что пение в унисон приятнее всех гармонизаций, а если нам требуются аккорды, то лишь потому, что у нас извращенные вкусы. В самом деле, разве вся гармония уже не заключена в любом звуке? Что можем мы к нему добавить, не искажая самой природой установленного соотношения в силе гармонически сливающихся дополнительных звуков? Когда мы удваиваем силу лишь некоторых звуков, а не усиливаем их все одинаково, разве мы не разрушаем тем самым сих естественных соотношений?» (Руссо 1961, 533).

Так, главная тема второй части Сонаты ор. 5 № 4 для скрипки и фортепиано Л. Боккерини не содержит в себе ничего, кроме трезвучия, однако острое использование тройного контрапункта создает иллюзию полифонического письма, что полностью соответствует поэтике классического «камерного стиля» — слегка ученого, но прежде всего воспроизводящего дух приятной светской беседы о самых общих предметах.

1

Allegro assai

Минорное трезвучие тоже обладало своей характерной выразительностью, но занимало все же подчиненное положение, как и минорный лад в целом.

Уменьшенное трезвучие, вопреки включению его в классификации типа кирнбергерской, использовалось только в виде сектаккорда и практически никогда — самостоятельно. Зато увеличенное трезвучие, не входившее в число основных аккордов, к концу классической эпохи было «расслышано» и стало применяться более свободно и изобретательно, нежели это подобало аккорду с альтерированной ступенью (довольно много таких случаев у Бетховена — например, Вариации ор. 120 на тему А. Диабелли — переход от вариации 32 к вариации 33; Багатели ор. 126 — тональный план цикла строится по звукам увеличенного трезвучия); по-видимому, эта тенденция и привела к образованию «гаммы Черномора» в «Руслане и Людмиле» Глинки.

Что касается сектаккордов, то интенсивность их использования зависела от их функционального значения (нетрудно заметить, что так называемый «неаполитанский» сектаккорд в качестве очень сильной субдоминанты применялся куда реже обычного субдоминантового сектаккорда, и т. п.). Поскольку классическая эстетика требовала логической ясности начала (слушатель не должен гадать, в какой тональности сочинение), то в подавляющем большинстве случаев

всякая музыка начиналась трезвучием, хотя изредка можно встретить и сектаккорд (Гайдн, Квартет ор. 33 № 3, C-dur, части I, II; Моцарт, Квинтет для струнных инструментов KV. 614, Es-dur, часть I).

На трактовке квартсектаккорда следует задержаться особо. В теории музыки того времени бифункциональность этого аккорда не осознавалась и не объяснялась, и его основным тоном безоговорочно считали приму. Различались, однако, «консонирующий» квартсектаккорд (проходящий или вспомогательный, по нашей терминологии), который брался достаточно свободно и не требовал приготовления и разрешения — и «диссонирующий», то есть кадансовый (см.: Kignberger 1774, 2, 51). В материалах занятий Моцарта с Эттвудом встречаются «аккорд консонирующей кварты» ($g - e - g - c$) и «аккорд диссонирующей кварты» ($g - d - g - c$) — последнее созвучие вообще не является квартсектаккордом (Mozart 1965, 21). Такие разночтения и недоговоренности оставляли лазейки для некоторых вольностей, совершенно исключенных впоследствии «школьной» теорией гармонии. «Консонирующий» квартсектаккорд, фигурируя в качестве вспомогательного, не обязательно сразу возвращался к трезвучию, а мог перейти, например, в доминантовый сектаккорд.

2а)

И. К. Бах. Соната ор. 5 № 5, ч. II



2б)

Л. Бетховен. Вариации WoO 64, вар. 4



Квартсектаккорд мог трактоваться как гармония тонической группы (Бетховен, Соната ор. 106, часть III, т. 14 и 22) или, наоборот, разрешиться прямо в тонику, как доминанта (Бетховен, Девятая симфония, часть I, т. 33–35). Теория не предусматривала возможности начать произведение с квартсектаккорда или закончить на нем, однако у Бетховена есть и такие случаи — правда, лишь в средних частях цикла (начало второй части Восьмой симфонии и конец второй части Седьмой симфонии).

Септаккорды. В классическую эпоху «королем» септаккордов был, разумеется, «малый приятный септаккорд на пятой ступени» (по Кнехту), или доминантсептаккорд. Его «приятность» была обусловлена и выводимостью из натурального звукоряда, и мажорностью основы, и мягкой диссонантностью малой септимы, и ясностью ладовых тяготений. При этом он довольно легко подвергался энгармоническим переосмыслениям, служа ключом к красивым и далеким модуляциям. В конце классической эпохи стало возможным даже начинать

с него произведение — Г. Вебер в своем учебнике приводил целый ряд таких примеров из музыки Гайдна, Моцарта, Бетховена, Керубини, Шпора и своей собственной (Weber 1818, 2, 256–257).

Другой фаворит в данной группе — уменьшенный вводный септаккорд, использовавшийся чаще всего как экспрессивная гармония для различных кульминаций. Как начальная гармония он встречался либо во вступлениях, где господствовала стилистика импровизации (Бетховен, Соната op. 111, начало), либо в первых тактах разделов, которые требовалось резко отделить от предыдущей музыки (Глюк, «Альцеста», парижская редакция, первый хор; Моцарт, «Дон Жуан», акт II, появление статуи Командора). Незаменим был уменьшенный септаккорд и в энгармонических модуляциях. Бетховен, некоторое время обучавший гармонии внука Альбрехтсбергера К. Ф. Хирша, говорил ему, согласно воспоминаниям последнего: ■ «Милый мальчик, те удивительные эффекты, которые многие приписывают природному гению композитора, зачастую совершенно легко достигаются правильным применением и разрешением этого аккорда», — и демонстрировал всевозможные способы разрешения одного аккорда в разных тональностях» (Kerst, 1, 225). Этой же технике учил ранее сам Альбрехтсбергер (Albrechtsberger-Seysfried, 1, 169–171).

Прочие септаккорды использовались в классической музыке гораздо осторожнее — в кадансах (квинтсектаккорд малого минорного II степени), в секвенциях и т. д. Сонорные качества, ценимые композиторами-романтиками — мягкая мглистость малого минорного септаккорда, резкая пронзительность большого мажорного, сумеречная томительность малого с уменьшенной квинтой (пресловутого «тристан-аккорда»). — допускались в классическую музыку лишь в той мере, в какой не нарушали ее поэтику. Таинственная тень могла иногда проплыть над графически ясно очерченным ландшафтом, но погружаться в любование переливами изысканных красок казалось занятием бесплодным и нецелесообразным. Всякий «импрессионизм» этой музыке был чужд. ■ «Сочинение, которое всего лишь заполняет наше воображение, не занимая нашего сердца, подобно небу, красиво окрашенному лучами заходящего солнца. Приятное смешение разнообразных цветов услаждает нас, но в очертаниях облаков мы не видим ничего, что могло бы привлечь наше сердце», — писал Зульцер (Sulzer, I, 271). Это не значит, конечно, что всякая красочность классикам претила — напротив, в эту эпоху колориту уделялось весьма большое внимание, но только в сочетании с тем, что мыслилось главной задачей музыки — выражением чувств.

Нонаккорды. В генералбасовой теории различались несколько нонаккордов, большинство которых с нынешней точки зрения являются лишь сочетаниями с неаккордовыми звуками. Тем не менее в трактате К. Ф. Э. Баха и в других учебниках мы встретим просто *нонаккорд*, состоящий «из ноны, квинты и терции» (фактически — задержание к основному тону трезвучия в верхнем голосе), *секстнонаккорд* «из ноны, сексты и терции», *квартнонаккорд* «из ноны, квинты и кварты», и *септимнонаккорд* «из ноны, септимы и терции», частным случаем которого является знакомый нам доминантовый нонаккорд (Bach 1753/1762, 2, 162–168). В рамках функциональной теории гармонии всё это — случаи задержания или двойного задержания к трезвучию и сектаккорду, но немецкие противники учения Рамо не хотели этого слышать и признавать.

Отсюда проистекало несколько следствий. Во-первых, нонаккордом считалось любое созвучие, имеющее в своем составе нону — как, например, $c - g - d$,

так и $c - g - b - d$. Во-вторых, даже в нормальном доминантовом нонаккорде присутствие септимы вовсе не было обязательным, особенно в условиях трех-четырёхголосной фактуры, и таких неполных, с теперешней точки зрения, нонаккордов в классической музыке довольно много. Поскольку полнозвучная многоголосная фактура встречалась не очень часто, полный доминантовый нонаккорд использовался реже, однако в целом эта гармония отнюдь не относилась к разряду редких и необычных. Более того, кроме экспрессивного нонаккорда с «шемящей» малой ноной в миноре или в гармоническом мажоре, классики охотно и со вкусом использовали мажорный нонаккорд и его обращения, иногда явно наслаждаясь мечтательной томностью его звучания (помимо приводимого ниже примера, см. также: Й. Гайдн, Соната Hob. XVI/35, h-moll, часть II, т. 17–20; Соната Hob. XVI/49, Es-dur, часть II, кода; Бетховен, Шотландские песни WoO 156, № 6 «My Harry»).

3а)

Й. Гайдн. Соната Hob. XVI/40, ч. II

[Allegretto innocente]



3б)

Л. Бетховен. Вариации WoO 68, вар. 11



Особенности обращения с диссонансами. Одна из этих особенностей связана с проблемой определения основного тона аккорда. В том, что таковой у каждого аккорда имеется, были согласны во второй половине XVIII века все, но музыканты, привыкшие иметь дело с цифровкой генералбаса, зачастую путали основной тон с басовым голосом. Например, в последовании с проходящим терцквартаккордом реальная *септима* обозначалась в цифровке (считая от баса) как *терция*, и потому ее движение вверх никого не смущало и не требовало никаких объяснений. Как уже упоминалось выше, в квартсекстаккорде основным тоном безоговорочно считалась *прима*, хотя слух безошибочно подсказывал удвоение квинты.

Еще одна характерная частность — задержания к занятому тону, с которыми сражаются ныне все преподаватели гармонии. В классической музыке подобные задержания не запрещались. Оснований для этого было, как минимум, два, причем оба из генералбасовой практики. Если трактовать аккорд как сумму интервалов, а вдобавок не различать основной тон аккорда и бас, то вполне

возможными оказываются задержания, в изобилии представленные в учебнике Кирнбергера (1774, 1, 31).

4

9 8 9 8 9 8 9 8
6 — 7 6 6 — 7 6
5 5 5 5 —
 4 3

Другое основание не столь курьезно. В практике игры по генералбасу в условиях многоголосной фактуры допускались удвоения голосов, и в этих условиях задержания к занятому тону звучали не столь неизящно. Д. Хайнхен, автор одного из самых популярных трактатов по генералбасу (1728), называл такой аккомпанемент «заполненным» (см.: Arnold 1965, 1, 339). Думается, что именно этому старинному правилу обязаны своим существованием некоторые преднамеренно терпкие звучания в музыке венских классиков. В Сонате Hob. XVI/37, D-dur, Й. Гайдна вторая часть, *Largo sostenuto* d-moll, явно выдержана в «театральном стиле», и композитор использует тут узаконенные теорией и практикой вольности для создания более впечатляющего аффекта.

5 [*Largo e sostenuto*]

ten.

Еще привычнее такие задержания для Бетховена, у которого они просто становятся чертой индивидуального стиля гармонии, что объясняется, с одной стороны, более тесным, нежели у других венских классиков, соприкосновением с практикой генералбаса (работа в ранней юности церковным органистом, обучение по трактатам Кирнбергера и К. Ф. Э. Баха), а с другой стороны, индивидуальной склонностью композитора к плотной фактуре (не свойственной, например, Моцарту) и жестковатым звучаниям, позволяющим создавать весомые риторические «акценты», иногда подчеркнутые динамикой (*sf*, *pf* и т. д.). Эта специфически бетховенская черта гармонии была унаследована его учеником Ф. Рисом, старательно подражавшим учителю. Между прочим, и знаменитая «фанфара ужаса» (выражение Вагнера) в начале финала Девятой симфонии также является результатом задержания к занятому тону в условиях многоголосной фактуры: в основе — тонический сектаккорд d-moll, на который сверху обрушивается скрежещущее неприготовленное задержание к квинте.

Еще одна тонкость классической гармонии связана с вольными разрешениями диссонансов, допускавшимися генералбасовой теорией. Речь идет, во-первых, о правиле «подмены разрешения» (*Verwechslung der Auflösung*), фигурирующем

во многих трактатах. Суть его в том, что любой диссонанс может быть разрешен не в том голосе, в котором он взят, а в другом, поскольку последование аккордов в итоге все равно останется правильным. В строгом хоральном четырехголосии «церковного» стиля это было неприменимо, но в музыке «театрального» и «камерного» стиля с фигурированной фактурой встречалось довольно часто.

6а) Торк 1790. S. 37

можно: вместо: можно: вместо:

6б) Л. Бетховен. 32 вариации, кода

К старинной практике восходит и свободное движение септимеры на кварту вверх или квинту вниз (без поступенного разрешения) в рамках одного аккорда (см.: Walther 1708, 146). Аналогичным образом может вести себя и нона. Это очень красивый и изысканный прием, встречающийся отнюдь не на каждом шагу (Глюк, «Орфей», парижская редакция, акт II, мелодия флейты; Бетховен, «Патетическая соната» ор. 13, часть III, т. 83–85; Гайдн, Соната Ноб. XVI/34, e-moll, часть III, т. 10).

В сознании музыкантов XVIII века диссонансы и консонансы составляли как бы две стороны явлений и не мыслились друг без друга. Существовала определенная шкала диссонантности и связанные с ней правила динамической «подачи» диссонансов. Например, в трактате Кванца предписывалось играть диссонансы, состоящие из диатонических звуков, с нюансом *mf*, диссонансы с участием увеличенных интервалов — *f*, а самые сильные диссонансы, такие, как уменьшенный септаккорд, аккорд с увеличенной секстой (так называемая двойная доминанта) и большой мажорный септаккорд — *ff* (Quantz 1752, XVII/VI, § 13–17, 227–231). Этому же призывал следовать в своей «Клавирной школе» Тюрк: «Хороший вкус возвел в правило, что диссонансы и неблагозвучия должны обычно выделяться преимущественно больше, чем консонансы, так как именно неблагозвучиями возбуждаются чувства. Если, следуя этому правилу, обратить особое внимание на степень диссонирования, то получится, что, чем острее диссонанс или чем больше диссонансов в аккорде, тем больше они должны быть выделены» (Türk 1789, 350–351). Сказанное относилось и к исполнителям, и к композиторам. Самые сильные диссонансы приберегались для кульминаций и кадансов, отмечавших грани формы, а всякие неожиданные всплески диссонантной экспрессии подчеркивались динамикой. Приведем лишь два примера — один из раннеклассической музыки, другой из музыки высокого классического

стиля. В средней части Симфонии C-dur для струнных инструментов (Wq 128 № 3) К. Ф. Э. Баха в басу внезапно появляется многозначительная монограмма ВАСН — Е («БАХ Э/мануэль/»), гармонизация и динамические обозначения которой в точности соответствуют процитированным выше указаниям. Несомненно, однако, что композитор вкладывал в этот фрагмент и личностный смысл, вполне понятный адресату симфонии (струнные симфонии 1782 года посвящены страстному бахианцу барону Г. ван Свитену): сын подчеркивал как свою принадлежность к великому музыкальному роду, так и свою непохожесть на отца, свою обостренную чувствительность и склонность к мгновенным перепадам от пафоса к меланхолии.

7 [Adagio]

Другой пример — это кульминация в первой части «Героической симфонии» Бетховена. В кадансе, словно бы разрубающем разработку на «до» и «после» катастрофы и вводящем новую тему в «призрачной» тональности e-moll (однотерцовой к Es-dur), уже недостаточно традиционного уменьшенного септаккорда. Бетховен вводит здесь едва ли не самый резкий из возможных диссонансов — квинтсектаккорд «крайне неблагозвучного» большого мажорного септаккорда в массивной, бьющей по нервам инструментовке; затем следует доминантовый понаккорд к e-moll. Динамика при этом указана довольно умеренная — в обоих случаях всего лишь *f*, которое, однако, при звучании tutti равно *ff*. Каждое из названных средств (полный совершенный каданс в разработке, новая тема в крайне далекой тональности, аккордика каданса) может рассматриваться как весьма необычное, а их скопление — как чрезвычайное событие, но в целом вся эта кульминация соответствует одному из принципов классической эстетики: экстраординарные ситуации допускают и даже требуют применения экстраординарных приемов, особенно в произведениях крупных форм, принадлежащих к высшим ступеням иерархии жанров (подробнее см.: Кириллина 1996, 101–114).

Необходимо тем не менее подчеркнуть, что сложность и богатство классической гармонии отнюдь не определяются использованием в ней диссонансов, далекими модуляциями и вольностями в голосоведении. Эта сложность зиждется, прежде всего, на тонком восприятии консонансов, на тщательном вслушивании в каждую единицу фактуры и на соразмерной, но в то же время не механической пульсации смен аккордов. При аналитической редукции классической гармонии к банальным последованиям типа T–D–D–T или T–S–D–T весь ее живой аромат улетучивается. Такие формулы, безусловно, нужны, однако необходимо учитывать также, в каком расположении, регистре, в какой инструментовке, с каким нюансом звучит тот или иной аккорд, — для композиторов классической эпохи это как раз и имело значение, ибо грамотно соединять аккорды умели все, включая дилетантов. Но написать несколько страниц музыки, используя практи-

чески одни лишь трезвучия и доминантсептаккорды так, чтобы каждый такт излучал жизнь и переливался всеми бликами солнечного света, — это было дано только подлинным мастерам.

13. Лад, строй, тональность

...Для меня так это ясно, как простая гамма.

А. С. Пушкин, «Моцарт и Сальери»¹¹

Одно из свидетельств глубоких перемен, совершившихся в музыкальном сознании при переходе от эпохи Барокко к классике, — это решительный отказ от рудиментов модальности и построение всей музыкальной системы на основе мажорно-минорного мышления, причем с явным предпочтением мажора. Музыканты, связанные со службой в церкви и занимавшиеся гармонизациями хоральных мелодий, вынуждены были считаться с их ладовыми особенностями, но ощущение старинных ладов постепенно утрачивалось вплоть до полного их «неслышания». В 1708 году И. Г. Вальтер констатировал, что ■ «в современной музыке нет других ладов, кроме дорийского, эолийского и ионийского», однако, поскольку в хорах встречаются и прочие лады, знать их все-таки следует (Walther 1708, 164). Однако полвека спустя Й. Рипель занимал уже гораздо более авангардную позицию. В его трактате 1755 года, написанном в жанре обучающего диалога, *Ученик* с некоторым сожалением вспоминает: ■ «У древних было шесть ладов, а у нас только два», — на что *Учитель* возражает: «Ты основательно заблуждаешься. Ибо у древних дорийцев был лишь один жалкий лад, у древних фригийцев — тоже один жалкий лад, и у древних лидийцев тоже один единственный жалкий лад, которые лишь впоследствии были собраны под общей крышей. Зато у нас есть два отменных, ясных и совершенных лада, и с ними нам жить и умирать». *Ученик*: «Однако сердце мне подсказывает, что в каждом из старинных ладов скрывалась своеобразная и особенная сила, способная извлекать из человеческого нутра душевные побуждения — такие, как любовь, ненависть, страх, сердечность и прочие». *Учитель*: «...Я отлично знаю, что во многих ваших писаниях распространяются подобные глупости. Но это всего лишь замшелые домыслы» (Riepel 1755, 17). К Рипелю очень близок и Г. Вебер, учебник которого вышел в свет в 1817–1818 годах. Здесь проблеме «греческих» ладов (то есть ладов с греческими названиями) посвящена целая полемически острая глава, полная как действительно тонких наблюдений, так и безапелляционных суждений. Вебер верно замечает, что старинные лады являются совершенно не тем, что современная ему теория называет словом «лад» (Tonart — о терминологии будет идти речь немного позже), поскольку древние определяли лад через мелодию, а музыканты классической эпохи — через функциональную гармонию. Поиронизировав насчет того, что старинные лады «чересчур утонченны для наших невежественных ушей», Вебер заявляет, что для современного слуха пьесы в старинных ладах звучат «неприятно и немзыкально»; если же при помощи гармонизации модальная мелодия приобретает приемлемый вид, то она становится «произведе-

¹¹ Из монолога Сальери в сцене 1 // Пушкин 1986, 2, 442.

нием *современной* музыки». Следовательно, категорически утверждает Вебер, ■ «теория *нашей* музыки предоставляет гораздо больше средств, чтобы гармонизовать любой, как современный, так и более или менее необычный, будь то греческий, китайский, камчатский, готтентотский и бог знает еще какой каннибальский напев. И мы так же мало нуждаемся в том, чтобы перенимать так называемые греческие лады, как какие-нибудь китайские, караибские и т. д.» (Weber 1817/1821, I, 326–332).

Любопытно, что Вебер ополчился на «греческие» лады примерно в то самое время, когда Бетховен, работая над «Торжественной мессой», изучал григорианские хоралы и, вероятно, заглядывал в труды Царлино и Глареана (они упоминаются в его разговорных тетрадах, а трактовка композитором этоса дорийского лада в Et Incarnatus из «Торжественной мессы» и лидийского лада в третьей части Квартета op. 132 вполне согласуется с характеристикой этих ладов у названных теоретиков; см.: Kirkendale 1970, 675–677)¹². О заочной «полемике» по поводу старинных ладов между классиком и классицистом, между Бетховеном и Г. Вебером мы уже писали (Кириллина 1996, 50–52), подчеркнем лишь, что в данном случае речь шла о двух проявлениях нараставшего к концу классической эпохи ощущения историзма — от чужеродного языка можно было либо просто дистанцироваться, как предлагал Г. Вебер, либо наоборот, не пытаясь ничего искусственно реставрировать, включить его интонации и обороты в свой собственный язык, что и делал Бетховен.

Однако эксперименты Бетховена — исключение, а не правило. Те церковные произведения композиторов классической эпохи, в которых «по долгу службы» встречаются подлинные хоральные мелодии, показывают, что гармонизовались они без какого-либо вкуса к старинным ладам и без попытки услышать заключенную в них самих гармонию. Таковы, в частности, обработки хора в Мессе М. Гайдна к Вербному воскресенью (in Dominica Palmarum).

8

A - - gnus De - - - i gui tol - lis

pec - ca - ta mun - - di mi - se - re - - re no - bis

Detailed description: The image shows two systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system is for the text 'Agnus Dei qui tollis' and the second for 'peccata mundi miserere nobis'. The piano part includes fingering numbers (5, 6, 7, 5, 4, 2, 6) and dynamic markings like 'p' and 'f'. The vocal line has various note values and rests.

¹² Как отмечается в статье У. Киркендейла, применение григорианских мелодий в церковной музыке классической эпохи было редкостью, однако встречалось, например, у М. Гайдна, мессы которого Бетховен вполне мог знать, ибо они пользовались успехом (Там же, 676).

Практически ни в одной опере XVIII века на античные сюжеты нет никаких поползновений на создание исторического колорита при помощи старинных ладов и модальной гармонии (колорит создавался при помощи оркестровки — лиры и кифары изображались арфами и *pizzicato* струнных, греческие авлосы — флейтами и гобоями, и т. п.). Есть, правда, по крайней мере, одно исключение, хотя и не в жанре оперы. Оно продиктовано особыми обстоятельствами и в итоге лишь подтверждает общую закономерность — неслышание музыкантами XVIII века модальности. В помпезном театрально-музыкальном спектакле «Начальное управление Олега» на либретто самой Екатерины II вполне недвусмысленно звучит идея «Россия — третий Рим», «Россия — прямая наследница Византии». Это действие включает в себя театр в театре — в Константинополе перед византийской императорской четой и князем Олегом разыгрываются сцены из «Алкесты» Еврипида, решенные в популярном в конце XVIII века жанре мелодрамы. Дж. Сартти, написавший музыку к постановке, сообщал в предисловии: ■ «Явление из Еврипида по месту и свойству своему должно быть представлено во вкусе древнем Греческом, а потому и музыка должна быть в том же вкусе; вследствие чего и сочинил я музыку совершенно Греческую относительно к пению, сопровождая оную однако по образу нынешней Армонии, чтобы инструменты не затмевали пения; ибо *столповая музыка*, каковая употреблялась у Греков, несносна была бы слуху во времена наши» (Сартти 1791, III)¹³. С одной стороны, Сартти был уверен, что трактовал древнегреческие лады совершенно правильно, с другой стороны — он не мыслил их без гармонического сопровождения. В результате, если не знать авторских обозначений ладовой принадлежности мелодии, мы вряд ли распознаем в ней что-либо кроме обычных мажора и минора.

9

Дж. Сартти. «Алкеста», хор

[*Modo dorio. Maestoso, e grave*]

О! Стра- ных всех по - кров, за - щи - та и от -

- ра - да! Дом му - жа зна - ме - ни - та...

¹³ Перевел данное предисловие Сартти Н. А. Львов, который в собственном предисловии к сборнику русских народных песен Н. Прача (1790) отстаивал идею присутствия «греческой» (идущей от Византии) традиции в русском народном пении.

Итак, традиционная модальность в классической музыке отсутствовала, хотя старинные лады описывались в теоретических трудах и отчасти применялись на практике (в учебных курсах строгого контрапункта, в гармонизациях церковных мелодий и — изредка — в порядке творческих экспериментов). К ладам народной музыки отношение было еще более настороженным. Иногда они так или иначе имитировались при обращении композиторов к специфически национальным жанрам или темам (доминантовый лад в «Фанданго» из Квintета № 4, D-dur, для гитары и струнных инструментов Л. Боккерини; минор с четвертой повышенной ступенью в первой, «хорватской» теме Andante из Симфонии Гайдна № 103, Es-dur; мажор с лидийской квартой в Полонезе op. 89 для фортепиано Бетховена). Однако те гармонизации Гайдном и Бетховеном шотландских песен, в которых встречаются пентатонные мелодии, показывают, что классики «не воспринимали» их ладовой организации, пытаясь свести их к «правильным» мажору и минору.

Мажор, разумеется, главенствовал. Его господство отражало активно-позитивистское настроение эпохи. Поиск естественных основ бытия, культ природы, обращенность к свету и радости, гармоничность всякого идеала — эти и другие сходные черты культуры Просвещения сказались на ценностной трактовке ладового облика создававшейся тогда музыки. Мажор расценивался как феномен природный и первичный, минор — соответственно как производный и вторичный. В названиях ладов также закрепилось их сущностное неравенство. Dur — «твердый», «крепкий», «мужественный»; moll — «мягкий», «слабый», «женственный» (по-немецки — harte Tonart и weiche Tonart)¹⁴. Хотя мажор мог включать в себя самые разные настроения, от дикой ярости «арий мести» до страдальческой просветленности и благоговейной созерцательности классических медленных частей, а минор, наоборот, мог трактоваться в шутовском, гротескном или оживленно-танцевальном духе, все же за ними были закреплены основополагающие аффекты радости и печали, света и мрака, бодрости и уныния. Эти полюса — еще раз подчеркиваем — были отнюдь не равноправны. Без минора классическая музыка обходиться в принципе могла, без мажора — нет. Так, в одном из популярнейших дидактических пособий второй половины XVIII века, в «Клавирной школе» Г. С. Лёлейна (1765/1781), рекомендовалось не ограничиваться при обучении начинающих *только* пьесами в мажоре, а давать иногда разучивать и пьесы в миноре, поскольку, если слух ученика привык исключительно к мажору, то звучание минора кажется ему «фальшивым» и «несовершенным»¹⁵.

¹⁴ Определение мажора как «мужественного» лада, а минора как «женственного» встречается, в частности, у Кнехта (Knecht 1814, 54). Однако оно восходит еще к античной теории и зафиксировано во второй книге трактата Аристиды Квинтилиана «О музыке». Аристид говорит о «тонах», то есть о ладах: «Одни — жесткие, резкие, твердые (στεργος) и мужественные, другие — расслабленные, вялые, мягковатые (ῥαχιςενος) и женственные. Прочие являются чем-то средним между ними, смесью обоих, но в большей или меньшей степени приобретают черты либо одного, либо другого рода» (перевод А. Русаковой; цит. по: Русакова 2000, 251–252).

¹⁵ Часть I, глава 8, § 3. — В весьма колоритном русском переводе XVIII века, выполненном «студентом Федором Габлитцем», этот пассаж гласит: ■ «...Я почитаю сие за погрешность, когда только предписывают учащимся одни тоны из дуры: они тогда очень поздно научаются тоны познавать из моли, и думают сначала, что они всегда фальшиво берут: ибо их слух тонами из дуры наполнен и еще не привык к несовершенству, которое в тонах из моли находится» (Лёлейн 1773/1774, 20).

Во всех предыдущих цитатах из немецких источников XVIII века мы переводили слово *Tonart* как «лад», и не только потому, что термин «тональность» (*Tonalität*, *Tonalität*) был введен в оборот Ф. А. Ж. Кастиль-Блазом лишь в 1821 году. Сами дефиниции понятия *Tonart* обычно включали в себя латинский синоним *modus*, трактованный, разумеется, прежде всего как «лад» — то есть способ развертывания мелодии в соответствии с интервальной спецификой исходного звукоряда. В русских переводах иностранных учебников XVIII — начала XIX века здесь обычно фигурировал термин «голос» («глас»; встречались также «способ» и «лад»).

Приведем несколько таких определений (орфография подлинников сохраняется).

■ «В соответствии с обычаем я буду называть *Тоном* [Ton] то, что следовало бы именовать *ладом* [Mode]... (Rameau 1760, 29). ■ «*Tonart* (Modus) — свойство гаммы, согласно которому она идет вверх через малую или большую терцию. В первом случае лад [Tonart] называется малым или мягким, во втором случае — большим или твердым, что выражается также словами *Moll* и *Dur*. <...> Таким образом, есть лишь два лада — твердый и мягкий. <...> Но и твердый и мягкий неодинаковы во всех строях» (Sulzer, IV, 542). ■ «В нынешней музыке есть только два рода голосов: слабый и крепкой. Их узнают по терции. <...> Если терция велика, то она есть крепкой голос, но когда она мала, то означает слабый. Должно также знать, что от каждого из двух голосов шесть родов находится, кои однако высокостию различаются» (Л. Моцарт 1801, 38–39, сравни с текстом оригинала: Mozart L. 1756/1769, 61–62: «In der heutigen Musik sind nur zwei Tonarten, die weiche und die harte», etc.). ■ «Сколько считается тонов (tons ou modes)? — Два, твердой и мягкой» (Краткое понятие о всех науках..., 1774, 104–105). ■ «Нынешняя музыка содержит только два голоса: твердый и мягкий (*cantus durus et cantus mollis*), из коих каждый имеет двенадцать лествиц» (Гесс де Кальве 1818, 114). ■ «*Tonart* (*modus musicus*, то есть способ напева) — порядок диатонической гаммы, расположенной в рамках восьми тонов, в отношении местонахождения двух полутонов, или, другими словами, способ начинать напев в твердоположенном главном тоне, проводить его в определенных границах и снова в главном тоне заканчивать» (Knecht 1814, 1, 47).

Совершенно ясно, что *Tonart* следует здесь переводить на современный русский язык только как «лад», хотя в определенном контексте, задолго до появления словаря Кастиль-Блаза, это слово начало использоваться и в значении «тональность», поводом к чему служила сама его структура: *Ton/Art*, буквально «вид тона» или «способ лада». В дальнейших переводах источников классической эпохи мы постараемся все же придерживаться следующих правил: там, где *Tonart* безусловно выступает как синоним слова *modus*, переводить его как «лад», но там, где имеется в виду тональность, предпочитать старинные эквиваленты — «тон», «строй» («побочная тема в тоне доминанты», «модуляция в отдаленные строи»). Впрочем, слишком строго следовать этому принципу было бы, наверное, педантизмом, поэтому от термина *Tonart* = «тональность» мы ни в коей мере не отказываемся, и если цитируется уже существующий перевод текстов XVIII века, где данный термин используется, никаких оговорок делаться не будет.

Слово «*строй*» (франц. *tempérament*, нем. *Temperatur*, *Stimmung*) имеет, как известно, и другие, более распространенные, значения: система звуковысотных отношений, настройка, частота эталонного тона. В музыке XVIII — начала

XIX века все это имело довольно непосредственное отношение к идее лада и тональности, поскольку, вопреки распространенному поверхностному мнению о том, что равномерная темперация восторжествовала в музыкальной практике в первой половине XVIII века (и символом этой победы было создание двух томов «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха), дело обстояло далеко не так просто. Если равномерная темперация в идеале стремилась к одной-единственной узаконенной норме, то неравномерных систем было несколько; некоторые из них использовались в барочной музыке, но некоторые и в раннеклассической, и даже в классической. В первой половине XVIII века продолжались поиски оптимальной неравномерной темперации, в которой сочеталось бы два принципа: 1) наиболее широкого круга употребительных тональностей; 2) индивидуального ладоинтонационного и звукоокрасочного звучания каждой из них. Такие системы создавали И. Маттезон, И. И. Кванц и И. Г. Вальтер, делившие октаву на 21 ступень, Г. Ф. Телеман и И. А. Шайбе, делившие ее соответственно на 28 и на 29 ступеней, и другие музыканты, что, по мнению исследовавшей эту проблему О. М. Шушковой, свидетельствовало «о попытках осмыслить, обобщить и привести в систему особенности свободного интонирования» (Шушкова 1990, 83–84). В 1770–1790-х годах полемика о темперации все еще продолжалась. Крупнейшим защитником, теоретиком и практиком неравномерной темперации и автором собственной системы настройки был не кто иной, как Кирнбергер, отстаивавший свои взгляды и в «Искусстве правильной композиции», и в других трудах; его ученик Шульц излагал их также в статьях для зурльцерского словаря («Ton», «Temperatur»). Противником Кирнбергера был Марпург, опиравшийся на авторитет Рамо и И. С. Баха (см.: Marpurg 1790). Тем не менее в трактате Коллмана говорилось о том, что темперация может, конечно, быть равномерной, однако «хорошая неравномерная» (Кирнбергерова) «дает разнообразие тональностей при использовании их всех», а в «Музыкальном лексиконе» Г. К. Коха в начале XIX века утверждалось, что система настройки по Кирнбергеру «остается превосходнейшей» (Kollmann 1799, 97; Koch 1802, 81–82). В то время даже клавишные инструменты нередко настраивались неравномерно, не говоря о струнных и духовых (см.: Lindley 1980, 667–668).

Наиболее традиционной была так называемая *«среднетоновая темперация»*, позволявшая соблюдать, как замечали ее поборники, некий баланс между довольно широким кругом используемых тональностей и их звуковой характеристичностью. «Среднетоновой» она считалась потому, что большая терция $c - e$ делилась ровно пополам тоном d . Эта терция настраивалась чисто, зато прочие интервалы, по мере удаления от диатоники, постепенно теряли чистоту. Поэтому число употребительных тональностей было ограниченным: мажорные — C, G, F, D, B, A, Es, E ; минорные — a, e, d, h, g, c, f (нам они знакомы по клавирным инвенциям И. С. Баха; Г. Борн обращал внимание на то, что в нотной тетради, данной в 1762 году Л. Моцарту сыну, были записаны пьесы именно в этих общепринятых тональностях; см.: Vogt 1985, 157).

Стало быть, *неравномерная темперация* продолжала присутствовать и в теории музыки, и в музыкальной практике, и в музыкальном мышлении — хотя бы как точка отсчета или как живая память об историческом слуховом опыте (это касалось и тех музыкантов, которые считались приверженцами равномерного строя). Так, например, Рамо в своем позднем трактате «Кодекс практической музыки» писал: ■ «Момент выразительности требует нового тона, боль-

шой искусности и зависит не только от чувства композитора, но и от выбора, который он должен сделать между стороной диезов и бемолей, соотнося его с большей или меньшей степенью веселья или печали, которые он желает воплотить» (Rameau / 1760 /, 170).

Никакой унификации не было и в подходе к строю как к звуковысотному эталону. Мало того, что в церковной музыке был свой строй («хоровой»), в инструментальной музыке — свой («камерный»), а в оперной — свой («театральный»); эти строи могли довольно сильно различаться в разных странах и городах. На неудобство такой практики сетовал в 1828 году (то есть фактически уже в начале романтической эпохи) И. Н. Гуммель. ■ «Один инструмент настроен по-дрезденски, другой по-венски, третий по-берлински, и звучит то в камерном, то в театральном, то в церковном строе. <...> И с какими только несообразностями не сталкиваешься, особенно у духовых инструментов! То они не строят с фортепиано, то не строят между собой в оркестре, поскольку один изготовлен согласно дрезденской, другой согласно венской, третий согласно берлинской настройке. <...> Как можно тут добиться ровного чистого строя! Во все времена главнейшим препятствием были певцы. Но если бы им удалось во всех странах договориться, наконец, о едином, не слишком высоком и не слишком заниженном строе, и ввести его и в театре, и в камерной музыке, и даже по возможности в церкви — тогда они везде бы встречались с привычным строем и могли бы петь с гораздо меньшим напряжением, не проклиная вынужденные транспозиции» (Hummel 1828. 439)

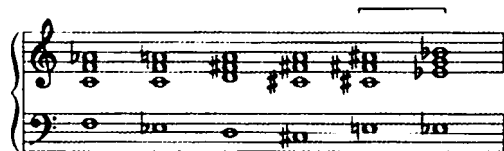
Гуммель высказывал здесь явно наболевшее, поскольку лично сталкивался со всеми описанными трудностями, имея опыт не только концертирующего пианиста-виртуоза, но и капельмейстера, работавшего у князя Эстергази и при штутгартском и веймарском дворах. К перечисленным им «местным» строям можно добавить практиковавшиеся тогда же римский, венецианский, ломбардский, парижский и санкт-петербургский.

Поэтому удивительно не то, что музыканты классической эпохи очень дифференцированно слышали каждую тональность, а скорее то, что находились «радикалы», предпочитавшие этого не слышать. Ведь на практике даже пресловутая равномерная температура в разных строях звучала по-разному. И тем не менее... В уже цитированном трактате Рипеля *Ученик* обращается к *Учителю*: ■ «Ай, оставь свой гнев, не буду я больше говорить о древних. Но признаешь же ты, что наш строй D с большой терцией веселее, чем C?» — «В этом повинны скрипки», — находит прозаическое объяснение *Учитель* и тут же возражает: «Вот если гобой in C и in D будут играть одну и ту же музыку на одной высоте — тогда C может показаться куда веселее, чем D» (Riepel 1755, 17–18). Спустя несколько десятилетий ему вторит Г. Вебер: ■ «Различие между C-dur и Cis-dur состоит только в том, что первый, при той же настройке, звучит в целом ниже, а второй выше, но по существу они совершенно одинаковы» (Weber 1817/1821, I, 302), — признавая, однако, что характеристика тональностей может варьироваться в зависимости от окраски звука у различных инструментов. Так, струнные хорошо звучат в диезных тональностях, у валторн in F более яркий и резкий звук, чем у валторн in C, а у труб и валторн in Es — более светлый и острый, чем in D» (Там же, 312–314).

Более распространенным было другое убеждение — а именно, о том, что полного равенства тональностей одного лада не существует, и за тональными характеристиками стоит объективная реальность. И она действительно за ними стояла.

Если для сегодняшних музыкантов, воспитанных с помощью клавиатуры рояля, все полутоны качественно равны, то в классическую эпоху любой учебник генералбаса, гармонии или композиции открывался таблицей интервалов, где обязательно значились «большой» и «малый» полутоны — большим считался полутоном, образованный разноименными ступенями ($e - f$ или $fis - g$); малым — при помощи изменения той же самой ступени ($c - cis$). Они различались не только номинально, но и качественно: большинство теоретиков XVIII века сходились на том, что, если целый тон состоит из 9 комм, то малый полутоном — из 4 комм, а большой — из 5. Эта премудрость была отнюдь не безраздельным достоянием теоретиков; с нею мог столкнуться на практике любой композитор, капельмейстер или кантор. В исследовании О. М. Шушковой (1990, 122) приводится выразительный пример энгармонической модуляции из знаменитой сцены землетрясения во второй картине «Галантных Индий» Рамо (1735), которая доставляла немало трудностей тогдашним оркестрантам именно потому, что при количественном различии малых и больших полутонов звук ais в предпоследнем аккорде вовсе не равен по высоте звуку b .

10



Примерно о том же говорится в письме Бетховена к издателю Гертелю от 17 июля 1812 года, где композитор сетует, что ему ни разу не доводилось слышать, чтобы хористы спели чисто энгармоническую модуляцию в начале Sanctus из его Мессы C-dur, «если органист не пособит им тихим взятием септаккорда» (ПБ2, № 399). В письме предлагалось заменить при печатании мессы бемоли в последних аккордах на дисзы — то есть из больших полутонов сделать малые.

11

sempre p

Трудно сказать, насколько такая замена облегчала интонирование, но, по-видимому, большинству музыкантов было безразлично, какие полутоны исполнять.

Понимание таких тонкостей очень важно. Речь идет не о курьезах и не о частностях, а о существе дела. Очень многое в данной системе музыкального

мышления строится на принципе иерархического взаимодополняющего неравенства. Природное первородство *мажора* влечет за собой приоритет *доминантовой* (диезной) стороны квинтового круга, что влияет и на представления о *тональном родстве*, и на правила *модуляции* (данной теме мы еще коснемся). Центральное и централизующее положение C-dur во всей звуковой и гармонической системе классической музыки можно принимать на веру как аксиому, можно пытаться доказывать — однако оно останется неоспоримым даже для скептиков. Присутствие в практике неравномерной темперации или память о ней порождают ощущение большей либо меньшей «чистоты» тональности, что опять же влечет за собой предпочтение одних тональностей и избегание других, как в определенных жанрах и стилях, так и в индивидуальных случаях (у Моцарта, например, невозможна даже соната в cis-moll; у Бетховена соната возможна, но симфония — нет).

Обратимся, как всегда, к источникам, по необходимости комментируя их и поясняя примерами.

■ «Если исследовать предмет более тщательно, то обнаружится, что преимущества равномерной темперации — одна лишь видимость <...> Очевидно, что благодаря ей музыке навязывались бы всего два лада: твердый и мягкий; все мажорные тоны превратились бы в транспозиции C-dur, а все минорные — в транспозиции c-moll. Поэтому при такой темперации были бы утрачены сразу все преимущества, которые извлекаются из разнообразия тонов. Они, однако, слишком ценны, чтобы чуткий композитор мог от них отказаться» (Sulzer, IV, «Temperatur», 518). ■ «Поскольку каждая струна получает свойственную ей диатоническую гамму, в большей или меньшей степени отличную от других, постольку и каждый тон должен приобрести свой характер, выделяющийся в большей или меньшей степени. Однако при сравнении тонов нужно сравнивать не только главные гаммы, но и гаммы их доминант, и вообще всех отклонений, чтобы увидеть, сколь различен характер тонов, в которые чаще всего отклоняются. Для этого следует хорошо познакомиться с видом каждого из двадцати четырех тонов. <...>

Мажорные тоны

- C. G. D. F. — самые чистые.
- A. E. D. Fis — помягче.
- B. Cis. Dis. Gis. — самые жесткие.

Минорные тоны

- A. E. H. D. — самые чистые.
- Fis. Cis. Gis. Dis. — помягче.
- C. G. F. B. — самые мягкие.

C — самый чистый мажорный тон, так как во всех доминантовых аккордах все его отклонения чисты. В G-dur встречается уже один более резкий доминантовый аккорд, D-dur еще резче из-за отклонений в A-dur и fis-moll, F-dur уже близок к A-dur, который, в свою очередь, менее резок, чем E-dur, и т. д., вплоть до Gis-dur, который является самым резким мажорным тоном.

Понятно, что чистейшие тоны мало подходят для патетического выражения, тогда как, согласно особой выразительности мажорного или минорного строя, их лучше всего использовать для создания веселого настроения, для выражения чего-то буйного и воинственного, а также приятного, нежного, шутливое или просто серьезного. Немногие чистые тоны — по мере уменьшения их чистоты —

всегда более действенны для смешанных чувств, выражение которых сильнее всего воздействует в самых резких мажорных и в самых мягких минорных тонах.

Отсюда необходимо вытекает, что композитор должен быть очень осмотрителен не только в выборе лада — твердого или мягкого — но и в выборе самого тона» (Там же, «Топ», 535–536).

И. П. А. Шульц, автор данной статьи, излагал в ней устоявшиеся к 1770-м годам мнения — то есть обобщал опыт и уже ушедшей эпохи Барокко, и современных ему музыкантов нового поколения, апеллировавших к категориям Разума и Чувства. Непривычные для нас написания Es-dur как Dis-dur или As-dur как Gis-dur объясняются именно способом настройки, при которой бемоли отнюдь не равны диэзам. «Самые жесткие» можно перевести и как «самые напряженно звучащие», а «самые мягкие» — как «самые минорные» (то есть буквально — тональности с наиболее «узкими» интервалами). Принципов же, изложенных Шульцем, классики придерживались почти неукоснительно. Так, в крупных жанрах, где господствуют более объективные чувства или где палитра чувств достаточно широка, чтобы остановиться на какой-то одной слишком специфической краске, предпочтение оказывается более простым и «чистым» тональностям — мажорным вплоть до Es-dur и A-dur, минорным же скорее вплоть до c-moll (распространенный в эпоху Барокко страдальческий h-moll и еще более изысканно-печальный fis-moll у классиков встречаются редко, в особых случаях). В сугубо камерных жанрах диапазон выражаемых чувств гораздо шире, к тому же отпадает забота о чистом строе полного оркестра — потому и тональности могут быть более сложными, хотя бы в средних частях (Fis-dur в Largo из Квартета op. 76 № 5 Гайдна). Впрочем, Моцарт и здесь верен обыкновению выбирать простые тональности, пользуясь ими как чистым холстом, на который он волен накладывать любые смешения красок.

Конкретных характеристик тональностей в XVIII веке было много; кое в чем они у разных авторов совпадали, но кое в чем, естественно, отличались. Мы приведем здесь лишь две системы — более строгую и лаконичную, хотя хронологически более позднюю, Кнехта и более многословную и почти романтически образную — Шубарта.

■ «Характеристики употребительных строев

А. По восходящей линии

Твердые строи:

C — звучит весело или ясно и чисто.

G — звучит приятно и пасторально.

D — звучит помпезно и шумно.

A — звучит радостно.

E — звучит пламенно и дико.

Мягкие строи:

a — звучит печально.

e — звучит с нежной жалобой.

h — звучит сумрачно.

fis — звучит меланхолично.

cis — звучит с выражением отчаяния.

Б. По нисходящей линии

Твердые строи:

F — звучит мягко и спокойно.

B — звучит мило и ласково.

Es — звучит великолепно и торжественно.

As — звучит темно и глухо.

Мягкие строи:

d — звучит с мягкой печалью.

g — звучит трогательно.

c — звучит глубоко горестно.

f — звучит крайне скорбно.

(Knecht 1814, 58–59).

■ «Характеристика тонов.

Каждый тон либо окрашен, либо нет¹⁶. Невинность и простота выражаются неокрашенными тонами. Нежные, меланхолические чувства — бемольными тонами, дикие и сильные страсти — диезными.

C-dur — совершенно чист. Его характер — *невинность, простота, наивность, детскость*.

a-moll — *благочестивая женственность и мягкость* характера.

F-dur — *любезность и покой*.

d-moll — *мрачная женственность*, порождающая сплин и мглу¹⁷.

B-dur — *безмятежная любовь, чистая совесть, надежда, устремленность* взора к лучшему миру.

g-moll — *недовольство, стесненность, переживания из-за неудавшегося замысла, угрюмое кусание губ*, одним словом — *роптанье и досада*.

Es-dur — тон *любви, благоговения, доверительной беседы с Богом*, выражающий Святую Троицу своими тремя бемолями¹⁸.

c-moll — *объяснение в любви и одновременно жалоба о несчастной любви*. В этом тоне заключено любое томление, тоска, вздохи сердца, упоенного любовью¹⁹.

As-dur — *могильный тон*. Смерть, могила, распад, суд и вечность находятся в его пределах²⁰.

¹⁶ Имеется в виду, конечно, психологическая окрашенность тональностей. Лишь в качестве курьеза воспринимался в XVIII веке предложенный в 30-е годы в Париже Л. Б. Кастелем «цветной» клавесин, у которого каждая клавиша диатонической гаммы соответствовала одному из цветов радуги (C — голубой, d — зеленый, e — желтый, f — оранжевый, g — красный, и т. д.). См.: Koch 1802, 555.

¹⁷ Такие образы есть, например, у Моцарта — первая ария Электры в «Идоменее» и вторая ария Царицы ночи в «Волшебной флейте». Возможно, к подобному кругу настроений можно отнести и моцартовский Квартет d-moll KV. 421 (особенно если принять на веру рассказ Констанцы о том, что Моцарт сочинял этот квартет, когда она мучилась родами и ее стоны были буквально «вписаны» мужем в партитуру. — сравни: Эйштейн 1977, 118; Vogt 1985, 197).

¹⁸ Тональностью любви Es-dur чаще оказывается у раннеклассических композиторов и у Моцарта (ария Илии во втором акте «Идоменея», ария Графини в «Свадьбе Фигаро», ария Тамино в первом акте «Волшебной флейты»). Религиозная символика унаследована от эпохи Барокко и иногда присутствует в церковной музыке классиков (Й. Гайдн, Et incarnatus из «Harmonie-Messe», Benedictus из «Heilig-Messe»), хотя в симфонической музыке семантика Es-dur меняется в сторону благородной героики. В словаре Коха 1802 года Es-dur описывается уже как «военная тональность» (Feldton).

¹⁹ Характеристика, опять же, скорее раннеклассическая, свойственная чувствительному стилю» (см., например: И. К. Бах, Соната op. 5 № 2, c-moll, для клавира), но иногда фигурирует в данном качестве и у классиков (Моцарт, песня «Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного»; Бетховен, «Фиделио», ария Марцелины).

²⁰ Для современного слушателя такие определения кажутся неожиданными, но в XVIII — начале XIX века они опирались на систему настройки, при которой эта тональность действительно звучала словно «не от мира сего» (сравни со словами Кнехта — «темно и глухо»). Вероятно, не случайно ариетта Бетховена «In questa tomba oscura» WoO 133 («В этой темной гробнице») — в As-dur. В той же тональности — дуэт Иисуса и Серафима из оратории Бетховена «Христос на Масличной горе», после которого Иисус провозглашает: «Приди же, смерть!» Подобный же «загробный» As-dur — в песне Й. Гайдна на стихи Шекспира «She never told her love» (Hob. XXVI-a, № 34).

f-moll — *глубокая печаль, надгробный плач, скорбные стенания и страстное желание смерти*²¹.

Des-dur — половинчатый тон, переходящий в страдание и блаженство. Он не способен смеяться, а может только *улыбаться*, он неспособен на стенания, но может, по меньшей мере, *изобразить слезы*. Поэтому в этот тон можно вкладывать лишь редкие характеры и чувства.

b-moll — нелюдим, чаще всего окутан ночными покровами. Он несколько *ворчлив* и крайне редко принимает любезное выражение. В этом тоне раздаются насмешки над Богом и мирозданием, недовольство собою и всеми, готовность к самоубийству²².

Ges-dur — *торжествование над трудностями, свободное вдыхание воздуха* на покоренных высотах, отзвук души, которая много боролась и наконец победила, — содержатся везде, где применяется этот тон.

es-moll — *чувства страха перед глубочайшим порывом гнетущего душевного отчаяния, перед черной тоской и мрачнейшим состоянием духа*. Всякий страх, всякое содрогание сердца исходят из ужасного es-moll. Если бы призраки могли говорить, они говорили бы примерно в этом тоне²³.

H-dur — сильно окрашенный, *возвещающий дикие страсти*, составленный из пронзительнейших цветов. Гнев, ярость, ревность, неистовство, отчаяние и всякое душевное бремя находятся в его пределах²⁴.

gis-moll — *угрюмость, озабоченность, доходящая до подавленности, горестная жалоба*, вздох которой слышится в дубль-дизе, *тяжкая борьба* — одним словом, все, что мучительно гнетет, — присуще окраске этого тона.

E-dur — *громкие возгласы ликования, смеющаяся радость* и еще неполное, неокончательное наслаждение заключены в E-dur²⁵.

²¹ Опять «барочные ассоциации», которые могут присутствовать и в классической музыке соответствующего наклонения (Гайдн, Симфония № 49, так называемая «La Passione»). Примеры небарочной трактовки f-moll, однако с соответствующей «смертной» экспрессией: Вариации f-moll для клавира Гайдна, сцена гибели Командора в «Дон Жуане» Моцарта и увертюра «Эгмонт» Бетховена.

²² Эта тональность у классиков встречается редко и только в средних частях циклов. Сумрачно-меланхолическая трактовка — в Et incarnatus из «Theresien-Messe» Й. Гайдна; мрачно-насмешливая — в Presto (часть II) из Квартета op. 130 Бетховена.

²³ В одной из статей Шубарта 1775 года имеется следующий пассаж: ■ «Хотелось бы мне присесть к моему клавикорду в полночь при свете полной луны и сыграть плачевнейшее Lamento в es-moll по поводу упадка музыки в Германии» (Schubart 1988. 136). В «Дон Жуане» Моцарта es-moll звучит в речитативе Донны Анны (перед ее арией № 10), где она рассказывает жениху о ночном вторжении. Бетховен написал в es-moll интродукцию к оратории «Христос на Масличной горе».

²⁴ Тональность у классиков действительно редкая, однако не отличающаяся особенной «дикостью» (Гайдн, Adagio из Квартета op. 64 № 6; Бетховен, Adagio из Концерта № 5). В более ранней музыке в исключительных случаях фигурировала как основная тональность симфонических циклов (А. Эйнштейн упоминает в этой связи Симфонию H-dur М. Г. Монна; см.: Эйнштейн 1977. 165; опубликована в: ДТÖ, XV/2).

²⁵ Здесь трактовка тональности классиками довольно сильно отличается от шубартовской. Их E-dur либо ближе к тому, что Шубарт говорит о H-dur (тональность экстаических и экзальтированных аффектов, необычных душевных состояний и т. п. — например, E-dur в сцене на кладбище из второго акта «Дон Жуана», в рондо Фьордилиджи из второго акта

cis-moll — покаянная жалоба, доверительная беседа с Богом, с другом и со спутницей жизни; вздох неудовлетворенной дружбы и любви находятся в его пределах.

A-dur — этот тон содержит объяснение в невинной любви, довольство своим состоянием, надежду на свидание при расставании влюбленных, юношескую веселость и упование на Бога²⁶.

fis-moll — мрачный тон, он рвет страсти в клочья, как кусачая собака одержима. Его язык — это досада и недовольство. Похоже, что ему обычно не нравится его положение, поэтому он всегда тоскует по спокойствию A-dur или по блаженному ликованию D-dur²⁷.

D-dur — тон триумфа, аллилуйи, военных кличей, победного ликования. Поэтому вступительные симфонии, марши, праздничные песнопения и хоры, в коих воздается хвала небу, сочиняются в этом тоне²⁸.

h-moll — это как бы тон терпения, тихого ожидания своей судьбы и покорности Божьей воле. Поэтому его жалоба столь мягка и никогда не срывается на оскорбительный ропот или нытье. Применение этого тона на всех инструментах очень трудно, оттого так мало имеется пьес, написанных именно в нем²⁹.

G-dur — всё сельское, идиллическое и напоминающее эклогу, всякая спокойная и умиротворенная страсть, всякая нежная благодарность за иск-

«Cosi fan tutte» Моцарта или в арии Леоноры из первого акта «Фиделио» Бетховена), либо, наоборот, обладает мечтательно-возвышенным, с оттенком скорби или меланхолии, характером. Таков E-dur в третьей «сонате» из «Семи слов Спасителя на кресте» Гайдна («Жено, се Сын твой!» — «Се мати твоя!»). У Бетховена E-dur в медленных частях — устойчиво ноктюрновая, «звездная» тональность (Adagio из Сонаты op. 2 № 3, Adagio из Квартета op. 59 № 2, «Вечерняя песня под звездным небом» WoO 150).

²⁶ Несколько пародийно «объяснение в невинной любви» происходит в дуэтинно Дон Жуана и Церлины у Моцарта (выражение «innocente amog» присутствует и в тексте второй части дуэтинно).

²⁷ Самый хрестоматийный пример такой трактовки — Симфония № 45 Гайдна (так называемая «Прощальная»). Близок ей по духу и созданный позднее Квартет op. 50 № 4. fis-moll, Гайдна. Другие знаменитые образцы — Adagio (сицилиана) из моцартовского Концерта № 23 для клавира и Adagio из бетховенской Сонаты op. 106.

²⁸ В опере XVIII века у D-dur есть еще два важных амплуа: это «царская» тональность, как бы окрашенная в золото и пурпур непременно сопутствующих ей труб и литавр, но также и тональность «арий мести».

²⁹ В барочной музыке как раз немало, но Шубарт, вероятно, уже не очень хорошо знал этот репертуар. Классики же действительно применяли h-moll редко (чаще других — Гайдн). «Мягкую жалобу» в h-moll можно услышать в арии Клитемнестры из второго акта «Ифигении в Авлиде» Глюка и в арии Парфении из третьего акта «Альцесты» А. Швейцера. У Моцарта эта тональность, как замечает А. Эйнштейн, принимает «почти экзотический характер» (Эйнштейн 1977, 167; пример — романс Педрильо в «Похищении из сераля»; см. также Adagio h-moll KV. 540). Отпечаток «экзотичности» лежит на h-moll и в оперной музыке классической и романтической эпохи (см. пляски скифов во втором акте «Ифигении в Тавриде» Глюка, пляски ацтеков в первом акте «Фернана Кортеса» Спонтини, хор ведьм во втором акте «Фауста» Шпора, хор приближенных халифа во втором акте «Оберона» К. М. Вебера, сцена закланья в третьем акте «Роберта-Дьявола» Мейербера). В эскизах Бетховена к Сонате op. 102 № 2 для виолончели (1815) есть помета: «Си минор — черная тональность». Возможно, h-moll воспринимался таковым по отношению к «белому» C-dur. У Бетховена нет ни одного цикла и ни одного крупного сочинения в h-moll (внутри цикла — Agnus Dei в «Торжественной мессе»).

реннюю дружбу и верную любовь — одним словом, всякое мягкое и спокойное движение сердца прекрасно поддается выражению в этом тоне. Жаль, что из-за своей внешней легкости он теперь в таком пренебрежении. Люди не задумываются о том, что в собственном смысле нет ни трудных, ни легких тонов: только от композитора зависит эта кажущаяся трудность или легкость.

e-moll — наивное, *женственно-невинное объяснение в любви, безропотная жалоба, вздох*, сопровождаемый немногими слезинками, близкая *надежда* на чистейшее *блаженство*, достигаемое в C-dur, — говорят в этом тоне. Поскольку от природы он окрашен лишь в один цвет, то его можно было бы сравнить с девушкой, одетой в белое, с розовым бантом на груди. От этого тона с невыразимой грацией переходят вновь к основному тону C-dur, где сердце и слух находят полнейшее умиротворение.

В упрек данной характеристике тонов <...> могло быть поставлено то, что из-за разнообразных модуляций ни один тон не может обладать *определенным* характером. Но тогда надлежит подумать о том, что долг каждого композитора — тщательно изучить характер своих тонов и принимать в их круг только симпатические им. Человек, хорошо знающий общество, никогда не пригласит к себе людей с причудливыми характерами, которые могли бы не вписаться в круг его близких знакомых; он скорее выберет людей одного склада, чтобы повысить удовольствие от общения. Вольнодумцу, известному как прожженный распутник, нечего делать в тихом собрании христиан на Страстную пятницу, хотя сплошь и рядом он может оказаться на своем месте. Так же обстоит дело и у музыканта. Раз уж он выбрал тон, подходящий к господствующему чувству, то ни в коем случае не должен уклоняться в тоны, которые этому чувству противоречат. Невыносимо было бы, например, когда ария, основной тон которой C-dur, завершилась бы в своей первой части в H-dur, или если бы из f-moll внезапно пожелали перейти в Fis-dur. Короче говоря, *музыкальное выражение* столь точно определено по всем тонам, что, хотя философски настроенные критики еще не сделали его достаточно действенным, оно все же далеко превосходит по точности поэтическое и живописное выражение.

Благоговение и возвышенность — в характере *церковного* выражения; чудесное, героическое, величественное, глубоко потрясающее, печальное и веселое — в характере *драматического* выражения.

Напротив, доверительная беседа, общительность, ласковость по отношению к каждому характеру, музыкальное разнообразие в единстве [All in Eins] в совокупности отличают выражение *камерной музыки*.

Также и популярная [populäre] музыка³⁰ без *естественности выражения* — это падаль, которую следует зарыть на свалке.

(Schubart 1806/1977, 284–287.)

Необходимо заметить и напомнить читателю, что К. Ф. Д. Шубарт (1739–1791) писал свою книгу «Идеи к эстетике музыкального искусства» в 1784 году, находясь в тюрьме, куда он попал за свою политическую журналистику, и издан его интереснейший труд был лишь после смерти автора, в 1806 году. Поэтому, с одной стороны, взгляды Шубарта относились скорее к эпохе «бури и натиска»,

³⁰ Под этим словом могла пониматься и прикладная музыка в танцевальных ритмах, и вообще простая, легкая, развлекательная музыка.

чем к эпохе высокой музыкальной классики, а с другой стороны, из венских классиков его книгу мог знать (и действительно знал и ценил) только Бетховен. Тем не менее мы сочли необходимым процитировать столь обширный фрагмент из нее, приводя попутно напрашивающиеся примеры, дабы можно было оценить меру объективности и субъективности музыкантов XVIII — начала XIX века в этом тонком и сложном вопросе.

14. Функциональность. Системы тонального родства

Иногда, когда слушаешь и анализируешь классическую музыку или читаешь трактаты того времени, создается ощущение, будто утопическая мечта мыслителей Просвещения об идеальном государстве, в котором бы органично соединились преимущества монархического, аристократического и республиканского строя, осуществилась в структуре классической функциональной тональности. Власть тоники абсолютна, то есть охватывает все параметры музыкальной формы — но в то же время не тоталитарна и не деспотична: другие аккорды и тональности тоже имеют и свои «территории», и право «голоса». Среди важнейших функций есть иерархия, однако иногда она может нарушаться в интересах гармонии целого. Периферия системы пользуется определенной свободой, но никогда не восстает против верховенства основных законов. Навещающие государство «гости» из отдаленных тональностей принимаются с подчеркнутым вниманием, но они не вольны навязывать свои порядки и подрывать устои существующей власти, и т. д., и т. п.

Восхищающие нас равновесие и непринужденная гармоничность классических форм во многом основаны на сознательном соблюдении классиками законов функционального «общегития» аккордов и тональностей. Ранее мы говорили о том, сколь прочно были связаны в то время понятия «строй», «лад», «тональность», «тональная краска»: в эту череду естественно включаются и понятия «ладовые функции», «системы тонального родства», «отклонение» и «модуляция».

Приоритет в осознании и терминологическом обозначении ладовых функций (тоника, доминанта, субдоминанта, медианта, вводный тон) принадлежал Рамо, хотя он, разумеется, опирался на определенную традицию, восходящую к модальной теории, и был в XVIII веке отнюдь не одинок в своих поисках подходящих имен для элементов функциональной гармонии. Даже оппоненты Рамо вынуждены были считаться тут с его авторитетом и пользоваться его терминами. Так, Кирнбергер в «Искусстве правильной композиции» писал, что для краткости воспользуется понятиями из французского языка — тоника, верхняя и нижняя доминанты, медианта, унтермедианта; то же самое мы встречаем позднее у Тюрка (Kirnberger 1774, 1, 35; Türk 1790, 34–35).

В нынешней «школьной» гармонии функциональность классической тональности чаще видится как *структура*, как некое кристаллическое образование. Однако в XVIII веке она мыслилась прежде всего как *процесс*. Поэтому достаточно трудно, основываясь на подлинных текстах, рассматривать функциональность, теорию тонального родства и принципы модуляции по отдельности, и хотя

для ясности изложения придется их расчленить, материал будет время от времени этому сопротивляться. Возьмем, к примеру, такую частность, как название тональности произведения. Для XIX и XX веков типичны обозначения «симфония *in C*» или просто «симфония C-dur», и т. п. В XVIII веке более обычным было бы «симфония *aus C*» (или «aus C-dur») — то есть «из до мажора». Почему? В первом случае подразумевается, что музыка в целом «пребывает» в какой-то тональности, и неважно, что она может начаться не с тоники или уклониться куда-то очень далеко. В классической музыке начало не с главного тона (пусть в одноименном ладу) — чрезвычайное происшествие. Тоника, как пишет Кирнбергер, — это «нота, из которой исходит пьеса» (Там же, 35), то есть в самом определении заложена как твердая фиксация начала, так и направленность движения, ибо форма растет и развивается по органическим законам, и если она «исходит» из C, она не может «уйти» в Fis-dur или h-moll — не потому, что это технически невозможно, а потому, что это разрушило бы лад. Впрочем, о связи гармонии с формой речь еще впереди.

Несмотря на симметрию умозрительных схем, «верхнее» и «нижнее» в системе классической тональности (доминанта — субдоминанта, верхняя и нижняя медианты) отнюдь не равноправны. У восходящего, доминантового, диэзного направления всегда предпочтительное положение и в определении родства, и в модуляционном развитии. Точно так же — повторим уже ранее сказанное — мажор имеет преимущества перед минором. Именно потому и в барочной музыке, и в классической действует правило: при *мажорной* тонике модуляция начального раздела формы (экспозиции фуги, периода, первой части арии, сонатной экспозиции) движется к *доминанте*, но при *минорной* тонике — чаще всего к *параллели* (доминанта тоже встречается, но значительно реже). Соответственно, и схемы тональностей ближайшего родства для мажора и минора будут различными: в мажоре на первом месте — доминанта, а на втором — параллель; в миноре — наоборот.

Для музыкантов, сполна вкусивших соблазнов романтической и хроматической тональности, несколько стерлись тонкие ощущения «далекого» и «близкого», обостренно воспринимавшиеся в XVIII веке. То, что мы обычно считаем тональностями первой степени родства, вовсе не составляло тогда единой группы, объединенной только признаком диатонической принадлежности к некому звукоряду. Многие авторы классической эпохи проводили различия внутри этого круга «родственников». Так, в классификации К. Ф. Э. Баха мы находим следующую картину, которую позволим себе выразить схематически:

	Мажор: C-dur	Минор: a-moll
I степень:	G, a	C, e
II степень:	d, e, F	d, F, G
III степень:	все прочие; степень родства определяется разницей в знаках. (Bach 1753/1762, 331.)	

Сходный порядок представлен также у Альбрехтсбергера (Albrechtsberger 1790, 195) и у Коха (Koch 1787, 180; у Коха к первой степени, в порядке убывания близости, относятся: для мажора — D, p, S; для минора — P, d, s).

О том, что подобные нюансы имели значение для реальной музыкальной практики, свидетельствует, например, письмо В. А. Моцарта к отцу от 26 сентября

1781 года по поводу арии Осмина из первого акта «Похищения из сераля», где объясняется необычная форма этой арии из двух резко контрастных и неравно-великих разделов (F-dur и a-moll): ■ «Allegro assai совсем в другом размере и другой тональности (in einem andern Ton) произведет как раз наилучший эффект. Ибо человек, который от гнева приходит к иступлению, преступает всякий порядок, меру и границы, он вне себя, — следовательно, и музыка должна быть вне себя. Однако, как и страсти — сильные или нет — в своем выражении никогда не должны доходить до отвращения, так и музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, всегда должна оставаться музыкой. Поэтому я выбрал тональность не чуждую F, а родственную ей, но не ближайшую — d-minor, а более далекую — a-minor» (цит. по: Аберт 1980, I/II, 450).

С точки зрения современной классификации, d-moll и a-moll одинаково близки F-dur, но для Моцарта дело явно обстояло иначе, поскольку в любой из систем тонального родства его времени (по общности звукоряда, по положению в квинтовом круге, по аффектным характеристикам) параллель всегда была ближе, чем верхняя медианта. Подобные тонкости следует, по-видимому, учитывать при анализе тональных планов классических произведений.

Если при выделении тональностей первой степени родства разногласий между теоретиками было, в общем, немного, то далее начинались споры. Более или менее надежным мериллом считался квинтовый круг, однако он же и содержал довольно коварные ловушки: красивые схемы вступали в противоречие с реальным опытом. Так, в частности, в классификации Коха степень родства определялась расстоянием от «центра» звуковой системы — C-dur; потому для минорных тональностей всегда нужно было добавлять к римской цифре единицу, означающую шаг C — a:

VII	VI	V	IV	III	II	I	<u>C</u>	I	II	III	IV	V	VI	VII
[Ces]	Ges	Des	As	Es	B	F		G	D	A	E	H	Fis	Cis
as	es	b	f	c	g	d	<u>a</u>	e	h	fis	cis	gis	dis	[ais]

По этой схеме получалось бы, например, что в одной и той же степени родства — третьей — по отношению к C-dur находятся Es-dur и h-moll, в то время как медиантовое соотношение очевидно ближе, чем полутоновое, да и в семантическом аспекте C-dur недалек от Es-dur, зато h-moll отделен от него настоящей пропастью. Сознвая искусственность своей схемы, Кох сам оговаривал, что, во-первых, после третьей степени ранг родства четко не воспринимается, а во-вторых, одноименные тональности, формально находящиеся в четвертой степени родства, на деле зачастую трактуются как близкородственные (Koch 1787, 195–196).

Последнее замечание чрезвычайно важно. В классическую эпоху некоторые теоретики наиболее радикального образа мыслей прямо считали *одноименные тональности* родственными в *первой степени*. Источником подобного мнения могла быть многовековая практика: это и правило «пикардийской терции» (то есть окончания минорного произведения мажорной тоникой), и одноименные замены практически любых трезвучий в модальной и раннетональной гармонии XVI–XVII веков, и чередование мажора и минора в рамках одного цикла. Так или иначе, одноименные тональности выступали как взаимозаменяемые, поскольку принадлежали к одному тону и словно бы вырастали из одного корня.

Особенно колоритно объяснение родственных взаимоотношений внутри тонального «дома» выглядит у остроумного Рипеля, делавшего все для того, чтобы его учебники не казались скучными. Разбирая пример периода тонико-доминантовой структуры, *Учитель* у Рипеля говорит: ■ «В приведенном Allegro как будто присутствуют только двое, основной тон С и его квинта G. Ну прямо как если бы хозяин³¹ и его слуга работали бы в поле, постоянно обмениваясь вопросами и ответами»... *Ученик*: «Помимо нашего Хозяина, поставленного управлять с делами имения милостивым господином Базоном, тут есть и кое-какой другой народ, а именно: 1) главный слуга, 2) главная служанка, 3) младшая служанка, 4) поденщик, 5) девчушка на побегушках, а кроме того ему еще иногда помогает обрабатывать клочок земли его соседка, черная Гредель. Однако господин Хозяин всегда должен первым браться за работу и последним ее кончать, да и быть прилежнее всех» (Riepel 1755, 65–66). Далее расшифровываются эти прозвища: в мажоре главная служанка (Obermagd) — параллель, младшая служанка (Untermagd) — верхняя медианта, поденщик (Taglöhner) — субдоминанта, девочка на побегушках (Unterläuferin) — параллель субдоминанты. Что касается «черной Гредель» (одноименной тоники), то такое название Рипель присвоил ей по ассоциации со шведской королевой Маргарет, отличавшейся мужеподобной статью (см.: Ratner 1970, 354). Как явствует из этой шуточной иерархии, «черная Гредель» не входит в число непосредственных «домочадцев», однако на правах ближайшей соседки пользуется беспрепятственным входом во владения хозяина-тоники, что Рипель и демонстрирует в соответствующем нотном примере (Riepel 1755, 66; примеры с аналогичными обозначениями функций можно найти и в другом трактате того же автора: Riepel 1757, 4).

12 Meier (T) Oberknecht (D)

Obermagd (P)

Untermagd (pD) Taglöhner (S)

Unterläufferin (pS)

Schwarze Gredel (t) Meier (T)

³¹ В оригинале — Meier, Рипель приводит также синонимы «Pächter» и «Halbbauer» — то есть фермер, арендатор, крестьянин-домовладелец. Любопытно, что еще Вальтер сравнивал автентические и плагальные лады с «господами» и «слугами» («domini» и «servi»; Walther [1708], 160).

Рипелю, как и во многих прочих вопросах, наследовал Г. Вебер (любопытно, что первый писал свои веселые наставления в начале классической эпохи, а второй свои академически солидные и несколько высокомерные труды — в ее конце). Одна из самых блестящих, на наш взгляд, сторон теории Вебера — это его концепция родства тональностей, стройностью и органичностью напоминающая таблицу Менделеева и основанная не на умозрительных построениях, а на опыте современной автору музыки.

Веберовская система словно бы вырастает вверх, вниз и вширь из кристаллического ядра самых близких тональностей, близость которых, однако, следует понимать в контексте классических представлений о приоритете «правого» и «верхнего», доминантово-диезного и мажорного направления. Это ядро состоит из T, D, S, p и t.

$$\begin{array}{ccc} & G & \\ c & \underline{C} & a \\ & F & \end{array}$$

Что касается одноименных тональностей, то Вебер объясняет их родство в следующих образных выражениях: ■ «Обе они — дети одного отца, и их можно рассматривать как сестер-близнецов различного темперамента, если вообще не как одну и ту же тональность, но двойного характера (или модуса), или как одну и ту же личность, только в различных душевных состояниях» (Weber 1817/1821, 285–286). С другой стороны, члены «семьи» с противоположных сторон находятся между собою, как и в жизни, в «побочном» (как бы «двоюродном», *Seitenverwandschaft*) родстве — таковы, например, соотношения *c-moll* — *a-moll*. Следующая ступень — вторая стадия родства, это как бы «родственники родственников».

Картина получается следующая (Weber, там же, 295, 298):

МАЖОР

$$\begin{array}{c} D \\ g - G - e \\ Es - c - \underline{C} - a - A \\ f - F - d \\ B \end{array}$$

МИНОР

$$\begin{array}{c} h \\ G - e - E \\ c - \underline{C} - \underline{a} - A - fis \\ F - d - D \\ g \end{array}$$

Такие же таблицы существуют для более отдаленного родства; мы не будем их воспроизводить. Но общая таблица, составленная Г. Вебером, заслуживает внимания, ибо дает вполне наглядное представление о тональной системе его времени. Причем, невзирая на то, что сам Вебер был рьяным поборником темперированной системы, из таблицы видно, что «края» не сходятся, и одни и те же тональности, расположенные на разных концах схемы, качественно не равны между собой, так же, как не равны *C-dur*, являющийся центром системы, и *C-dur*, выступающий в роли чьего-то «двоюродного» родственника.

C	-----	a	-----	A	-----	fis	---	Fis	-----	dis	-----	Des	-----	his	-----	His	---	gis
F	-----	d	-----	D	-----	h	----	H	-----	gis	-----	Gis	-----	eis	-----	Cis	---	cisis
B	-----	g	-----	G	-----	e	----	G	-----	cis	-----	Cis	-----	ais	-----	Ais	---	fisis
Es	-----	c	-----	C	-----	a	----	A	-----	fis	-----	Fis	-----	dis	-----	Dis	---	his
As	-----	f	-----	F	-----	d	----	D	-----	h	----	H	-----	gis	-----	Gis	---	cis
Des	-----	b	-----	B	-----	g	---	G	-----	e	-----	E	-----	cis	-----	Cis	---	ais
Ges	---	es	-----	Es	-----	c	---	C	-----	a	-----	A	-----	fis	-----	Fis	---	dis
Ces	---	as	-----	As	-----	f	----	F	-----	d	----	D	-----	h	----	H	----	gis
Fes	-----	des	---	Des	-----	b	----	B	-----	g	-----	G	-----	e	-----	E	----	cis
Bes	-----	ges	-----	Ges	-----	es	----	Es	-----	c	-----	C	-----	a	-----	A	----	fis
Eses	-----	ces	-----	Ces	-----	as	----	As	-----	f	----	F	-----	d	----	D	----	h
Ases	-----	fes	-----	Fes	-----	des	---	Des	-----	b	----	B	-----	g	-----	G	----	e
Deses	-----	bes	-----	Bes	-----	ges	---	Ges	-----	es	-----	Es	-----	c	-----	C	----	a

(Weber, там же, 301.)

Между прочим, точно такая же первоначальная ячейка (T – D – S – p – t; t – d – s – P – T) положена в основу системы родства в учебнике малоизвестного теоретика И. Г. Вернера; судя по дате издания его труда, он мог прийти к этому независимо от более именитого коллеги (Werner 1818, 31–32). Это доказывает, что сама идея одноименного родства «носилась в воздухе».

На первый взгляд, такая система больше соответствует закономерностям романтической гармонии, и действительно, схемой Г. Вебера очень удобно пользоваться при анализе, например, гармонии Шуберта (сравни с таблицей тонального родства, приводимой в статье: Стручалина 1992, 271). Однако в тексте учебника Вебера практически отсутствуют ссылки на произведения младших современников — ранних романтиков, а зная его классицистские эстетические установки и придирчивое отношение даже к самым почитаемым авторитетам (резкая критика в адрес Бетховена, порицание «звукписи» у Гайдна, выискивание «ошибок» в Реквиеме Моцарта), остается констатировать тот факт, что в своей теории Вебер исходил именно из классического материала. И если учитывать довольно длительную предысторию данной теории, приходится признать, что она больше соответствует реалиям классической музыки, чем созданная во второй половине XIX века и до сих пор присутствующая в наших учебниках теория Римского-Корсакова, согласно которой одноименная тоника не входит в круг близкородственных тональностей, а минорная/мажорная субдоминанта, наоборот, входит (ни в одном трактате XVIII века ничего похожего мы не встретим).

Описанные выше тональные соотношения нетрудно обнаружить в музыке венских классиков и их ближайших предшественников. Право композитора на одноименные замены использовалось разнообразно и широко: тут и окончание в мажоре минорного цикла (речь идет не просто о финальной тонике, а о целом финале или о его коде), и появление одной и той же темы в двух «настроениях», и эффектное движение в какую-нибудь совсем близкую тональность через ее одноименную тонику (это явление иногда именуется «венским мажоро-минором»; термин И. В. Способина, см.: Берков 1975, 13), и сопоставление двух видов тоники в одном кадансе (Моцарт, «Идоменей», ария Электры d-moll, каданс побочной темы; Бетховен, Соната op. 31 № 1 для фортепиано, часть I, каданс заключительной партии).

Наряду с этим в соотношениях частей цикла в раннеклассической и классической музыке иногда встречаются экстравагантные тональные контрасты — не только медиантовые, но и малосекундовые (К. Ф. Э. Бах, Оркестровая симфония Wq 183 № 1: D-dur — Es-dur — D-dur; Гайдн, Соната Hob. XVI/52 для клавира: Es-dur — E-dur — Es-dur). Как ни странно, но и для них в теории XVIII века находилось объяснение. В частности, в двух трактатах Рипеля содержатся рассуждения о выборе тональности для средней части инструментального цикла и высказывается мысль о том, что, если между частями есть модуляционный переход, тональность может быть какой угодно (случай с симфонией К. Ф. Э. Баха; сравни: Riepel 1755, 79). Если же перехода нет, то общее правило таково: основной тон новой тоники должен составлять консонанс с основным тоном прежней тоники, а новое тоническое трезвучие должно иметь хотя бы один общий тон с предшествующим (поэтому, наряду с наиболее частыми соотношениями допускаются также и другие, возникающие вследствие *одноименных замен*; Riepel 1757, 23–26). Например, в C-dur, кроме обычных C, c, a, F, G, e, возможны средние части в g, f, Es, A, E, As; в a-moll, кроме C, a, d, e, F, — части в c, f, A, D, E, fis. Понятно, что на это мог отважиться не всякий композитор и не во всякой ситуации, но смелые решения не возбранялись. Наименее свойственны такие гармонические скачки между частями Моцарту, однако они не редкость у К. Ф. Э. Баха, Гайдна и особенно Бетховена. Иногда композиторы даже пренебрегают правилом «общего тона» и «связующего перехода», но в таких случаях действует, вероятно, правило «одноименной замены» (Концерт № 3 Бетховена: c-moll — /C-dur/ — /e-moll/ — E-dur), хотя, конечно, подразумеваемый эффект резкого переключения в другую эмоциональную сферу вовсе не требует непременно логической расшифровки.

Совершенно особняком стоят так называемые *однотерцовые тональности*. Разумеется, в классическую эпоху они не могли восприниматься иначе, как очень далекие, и не только по причине хроматического соотношения их тонических квинт, но и вследствие чуть ли не полярности их аффективных характеристик (вспомним, к примеру, Кнехта: C-dur звучит «весело», а cis-moll — «с выражением отчаяния»; Es-dur — «великолепно и торжественно», e-moll — «с нежной жалобой», и т. д.). Однако таинственное свойство совпадения терций столь разных «строев» заставляло относиться к ним несколько иначе, чем к другим далеким тональностям, не имевшим столь очевидных связей. К. Дальхауз обращал внимание на совершенно удивительный пассаж в трактате Маттезона «Совершенный капельмейстер», где, наряду с обычным, одноименным преобразованием мажорного лада в минорный, предусматривается и «однотерцовый» вариант: ■ «Если в мажорном ладу посредством повышения его основного звука вместо полагающейся большой терции случайным образом возникнет малая, то неизбежно получится минорный лад, поскольку интервал станет сжатым» (Mattheson 1739, 15; Dahlhaus 1967, 142). Эффектность однотерцовых соотношений занимала воображение композиторов задолго до наступления романтической эпохи: как указывается в книге Ю. Н. Холопова «Гармония», подобные сочетания можно найти даже в музыке XVI века (у О. ди Лассо и К. Ле Жёна); есть случай однотерцового отклонения As-dur — a-moll в № 12 из «Самсона» Генделя (Холопов 1988, 409). Чем ближе к концу классической эпохи, тем более заметным становится интерес к таким соотношениям, которые ранее использовались лишь спорадически, и именно теми композиторами, которые охотно шли на рискованные эксперименты (например, К. Ф. Э. Бахом). Однако, как подчеркивает Ю. Н. Холопов,

«заслуга принципиального введения однотерцового отношения к тонике как специального средства гармонии принадлежит Бетховену: «мнимотоника» в одном из проведений главной темы финала Восьмой симфонии (F – fis); «заместитель тоника», «тоника-призрак» в побочной теме первой части Пятого фортепианного концерта; шуточный тонический «двойник» в конце скерцо Сонаты ор. 106» (Там же, 411). Добавим, что в фуге Сонаты ор. 106 однотерцовый h-moll выступает как тональность «зазеркалья», иного мира, где все наоборот — даже тема проводится в ракоходе. Идея «инобытия», возможно, присутствует и в теме e-moll, появляющейся в разработке «Героической симфонии». Можно было бы привести и другие примеры из музыки Бетховена, ибо случаев использования однотерцовых отклонений у него достаточно много, но ограничимся только еще одним, быть может, самым удивительным. В Вариациях на тирольскую песню ор. 107 № 1, Es-dur, для флейты и фортепиано минорная вариация написана в e-moll, то есть однотерцовая тональность *заменяет* одноименную, хотя все это носит достаточно шуточный характер (вариация словно бы заключена в рамку увеличенного трезвучия и его разрешения; а то, что происходит между этими аккордами, как бы «пригрезилось»).

13 [Вар. 3]

The image shows two systems of musical notation. The first system is a piano introduction with two staves (treble and bass clef). It starts with a forte (f) dynamic and then moves to piano (p). The second system shows the flute and piano parts together, with the flute playing a melodic line and the piano providing harmonic support.

15. Модуляция и модулирование

Кто умеет модулировать, тот умеет сочинять музыку.

Ж. Ф. Рамо³²

В XVIII веке существовала глубокая взаимосвязь между расслоением понятия Tonart (Ton) на «лад» и «тональность» и аналогичным расслоением понятия Modulation. Издревле слово «модуляция» означало вовсе не смену тональности, а *развертывание лада* согласно его внутренним закономерностям (отсюда и античная, практически не поддающаяся адекватному переводу дефиниция музыкального искусства: *Musica est scientia bene modulandi*)³³. В теории музыки пифагорейской традиции, дожившей до наших дней, модуляция — «движение, развертывающее систему тонов» (Равдоникас 1996, 152). И если в старинных церковных ладах это развертывание подразумевало «показ» амбитуса и основных опор (реперкусы и финалиса), то в классическом мажоре или миноре оно означало движение согласно известной формуле T – D – S – T с ее вариантами (t – P – s – t, t – P – d – t и др.). Но, как только классическая тональность овладела

³² Rameau / 1737/, 170.

³³ Об истоках, судьбе и вариантах перевода этого изречения см. подробнее: Двоскина 1998, 15–20.

всем многоцветием своих отклонений, как только одноименные замены, энгармонические хитрости и прочие новшества заставили композиторов обращаться к действительно далеким тональностям, прежнее понятие модуляции, основанное на модальных представлениях, распалось надвое. Прежнее значение слова «модуляция» сохранило свой смысл: построение произведения *по законам лада*. Однако в более узком смысле модуляция стала означать *переход* из одной тональности в другую³⁴. Некоторые музыканты пытались терминологически отграничить одно от другого. В частности, как заметил В. Митчелл, если речь шла о модуляции как о разворачивании лада, немецкоязычные авторы пользовались универсальным термином *Modulation*, если же подразумевалась смена тональности — термином *Ausweichung* (Mitchell 1970, 340–341)³⁵.

Учение о модуляции как процессе модулирования (*Modulatio*) занимало в теории музыки классической эпохи весьма важное место, ибо давало ключи к секретам построения крупных и мелких музыкальных форм. А поскольку учебники и трактаты тогда писались в основном практикующими композиторами, будет справедливо предоставить слово в первую очередь им.

■ «Искусство композиции зависит от знания модуляции, а это знание состоит в знании интервалов, аккордов или гармоний, ладов и всевозможных гармонических последований, как в том же самом ладу, так и при переходе из одного лада в другой: кто умеет модулировать, тот умеет сочинять музыку.

Лад (*Mode*) в музыке — это принцип, содержащий в себе самую совершенную и самую естественную последовательность, а модулировать (*moduler*) означает прежде всего соблюдать эту последовательность в рамках, предписанных данным принципом.

(Ж.-Ф. Рамо, «Происхождение гармонии»; Rameau /1737/, 169–170; 63.)

■ «*Модуляция*. Это, собственно, способ утверждать и разрабатывать лад, однако данное слово в настоящее время чаще всего обозначает искусство проводить гармонию и мелодию последовательно по нескольким ладам в приятной для слуха манере и в согласии с правилами.

Если лад обуславливается гармонией, из нее также рождаются законы модуляции. Уразуметь эти законы просто, но соблюдать трудно».

(Ж.-Ж. Руссо, «Музыкальный словарь»; Rousseau 1768, 298.)

■ «*Модуляция*. Это слово имеет двоякое значение. Первоначально оно означало способ, которым следует обращаться с избранным ладом в мелодии и гармонии, или способ последования аккордов от начала и до конца, или до полного ухода в другой тон. В этом смысле Марциан Капелла использует слово «*Modulatio*», и в этом смысле о церковных ладах можно сказать, что каждый имеет свою модуляцию, свой, присущий ему, способ разворачивания и свое заключение.

Обычно, однако, это слово означает умение проводить мелодию и гармонию из главного тона в другие строи при помощи подобающих отклонений, а оттуда

³⁴ Об истории понятия модуляции в музыкальной теории и практике XVIII–XIX веков см.: Холопов 1971, 333–339.

³⁵ Нам придется далее переводить «*Ausweichung*» как «отклонение», хотя по смыслу это слово ближе к современному понятию модуляции.

вновь возвращать в первый, или главный, тон, в котором всегда завершается музыкальное произведение.

Поэтому в очень кратких пьесах, сочиненных сплошь в одном тоне, или в длинных, где в начале какое-то время пребывают в главном тоне, хорошая модуляция состоит в том, что мелодия и гармония некоторое время остаются в избранном тоне, соблюдая надлежащее разнообразие, а потом в нем же завершаются. Это не требует большого умения. Нужно только, чтобы тон в самом начале запечатлелся в слухе посредством звучания его существенных струн: октавы, квинты и терции. Затем нужно, чтобы мелодия, как и гармония, проводились по разным тонам избранной гаммы и, напротив, чтобы ни в мелодии, ни в гармонии не звучал ни один из чуждых ей тонов. <...> Возможно, не покидая тона, в котором находишься, затронуть и чуждую ему струну. Но это может случиться лишь мимоходом, и ее тотчас надлежит покинуть. <...> Нельзя только брать такие чуждые тоны, которые идут совершенно вразрез с гаммой, как, например, *cis* или *dis* при гамме *C-dur*, потому что они вызовут ощущение очень отдаленного строя.

Таким способом можно писать целые пьесы или разделы из 12, 16 и более тактов, не рискуя вызвать скуку. Это о модуляции в одном тоне.

Другой вид, или то, что обычно понимается под модуляцией, требует большего знания гармонии и сопряжено с большими трудностями. <...>

Речитатив чаще требует совсем иной модуляции, нежели обыкновенная мелодия: мелодии танцев и песен гораздо ограниченнее в отношении модуляции, чем арии, а последние — ограниченнее, нежели крупные концерты. Так что при модуляции прежде всего обращают внимание на род пьесы, и особенно на ее длину. <...>

Выразительность и язык страсти часто требуют совсем иных средств³⁶. Если чувство быстро меняется, то должны быстро меняться и тоны.

В пьесах с нежными и как бы спокойными аффектами нужно отклоняться не столь часто, как в тех, где выражаются необузданные страсти. Чувства отрицательного характера допускают и даже требуют модуляции, имеющей некоторую жесткость.

(И. П. А. Шульц, «Modulation»; Sulzer, III, 408–410.)

■ «Обычно мелодия остается на какое-то время в начальном тоне, затем все больше и больше отклоняется в различные другие тоны и заканчивается снова в главном тоне, в котором сочинена пьеса. <...> Следующие друг за другом тоны не должны слишком сильно отличаться друг от друга, так как тем самым возникла бы чрезмерно быстрая смена характера; это возможно, когда требуется создать особое выражение. Второй принцип: главный тон, в котором написана пьеса, при отклонении в другие тоны никогда не должен полностью теряться из виду. Если это случится, гармония целого будет разрушена, части утратят надлежащую взаимосвязь, и возникнет столь же дурное впечатление, как словно бы одну половину картины нарисовали в ином цвете, нежели другую.

В очень кратких пьесах, вроде песенок, не следует отклоняться во многие тоны. Довольно обычно одного-двух отклонений, после чего возвращаются в главный тон и там заканчивают. Если пьеса очень длинна, что обычно для концертов, то можно отклоняться во многие, а то и во все тоны, содержащиеся в [исходной]

³⁶ Иных по сравнению с нормами, описанными в статье «Ausweichung»; фрагменты этой статьи см. в нижеследующей цитате.

гамме. Если рассматривать тон, в который отклонились, как новый основной тон, что с некоторыми оговорками допустимо, то из него снова можно отклоняться во все другие, содержащиеся в его гамме, тоны. Таким образом возникает большое многообразие гармонических оттенков.

Но если не хочешь потеряться среди разнообразия отклонений, то нужно не забывать про второе правило. Оно предостережет композитора от двух ошибок, препятствуя ему долго задерживаться как в отдаленных строях, так и в непосредственно родственных, ибо при этом потерялся бы из виду главный тон. Например, F-dur сильно заглушает главный тон C-dur, потому что вводный тон, определяющий лад, в F-dur гасится и превращается в *b*. Еще в большей степени это свойственно d-moll, где не только *b* необходимо присутствует в качестве сексты, но и одновременно *c* превращается в *cis*³⁷.

(И. Ф. Кирнбергер, «Ausweichung»; Sulzer I, 282–286.)

■ «Пьеса должна обладать единством и разнообразием — оба эти качества необходимы и в отношении тонов. Единство требует, чтобы в каждом сочинении [Sätze], составляющем некое целое, был только один главный строй, с которым соотносятся все отклонения, в котором сочинение не только начинается и заканчивается, но и который должен постоянно возобновляться после того, как сочинение уклонялось в другой строй. <...>

Модуляция зависит:

- 1) от объема и характера сочинения;
- 2) от того, использовано ли отклонение с намерением придать частям целого разнообразие, дабы постоянно удерживать слух в надлежащем внимании, или отклонение должно при этом выражать идею возбуждающегося чувства».

(Г. К. Кох; Koch 1787, 170, 175.)

Мы привели здесь достаточно типичные цитаты; аналогичные высказывания можно обнаружить и в других источниках XVIII — первой половины XIX века.

Как нетрудно заметить, учение о модуляции как о процессе развертывания лада (еще раз воспользуемся старинным термином *Modulatio*) занимало в музыкальном мышлении классической эпохи весьма важное место, поскольку давало ключи к секретам композиции как малых, так и крупных форм, оперируя не только техническими терминами, но и основополагающими эстетическими категориями (единство и разнообразие, взаимосвязь, экспрессия, и т. п.). Идеальный слушатель той эпохи настолько прочно «держал в голове» основной тон сочинения, что его мог покоробить не к месту взятый диес где-нибудь в середине простенькой пьески или возмутить не вызванная выразительной необходимостью далекая модуляция в более крупном сочинении. Техника модуляции как перехода в другую тональность со времен классиков почти не изменилась, и освоить ее был способен любой усердный ученик, однако выстроить форму гармонически так, чтобы, не нарушая функциональных законов и аффектного облика основной тональности, затронуть и максимально далекие местные тоники с их специфическими образными сферами, было дано даже не всякому признанному мастеру.

В частности, композиторы раннеклассической эпохи допускали тут иногда очевидные промахи (нисколько не умаляющие, впрочем, их достоинств в других

³⁷ Напомним, что некоторые теоретики исключали *Sp* из тоналностей первой степени родства.

областях). Сопоставим теорию и практику на примере разработки увертюры к «Орфею и Эвридике» Глюка. Кирнбергер, солидаризируясь с мнением Руссо, рекомендовал при составлении модуляционного плана придерживаться определенных пропорций, символически выраженных в нотных длительностях (Sulzer 1, 286; сравни: Rousseau 1768, Pl. B, Fig. 6–7):

14

8 тактов	4 такта	2 такта	1 такт	1/2 такта	1/4 такта
----------	---------	---------	--------	-----------	-----------

С этой точки зрения, в увертюре к «Орфею и Эвридике» попросту неудачная в модуляционном отношении разработка. Ее тональный план сумбурен и нелогичен: G – C – F – d – G – C – F – G – a – /C/. Ошибки здесь следуют одна за другой. Во-первых, модуляция словно вращается по кругу, внутри которого к тому же дважды мелькает тоника C-dur, чего в разработке делать нельзя. Во-вторых, слишком рано достигается максимально сильная для столь компактной формы субдоминанта (d-moll), причем показана она опять же невыигрышно и нерационально. сначала, в т. 50, в d-moll делается совершенный каданс, что опасно для гармонического равновесия формы; затем, в т. 52, появляется яркий тематический элемент — и лишь потом, когда из тональности пора уходить, звучит... предыкт к d-moll!

15 [Allegro molto] т. 50 К. В. Глюк. «Орфей и Эвридика», увертюра

Предыкты в этой разработке вообще не ведут никуда (секвенционная цепочка перед репризой), зато реприза наступает безо всякого предыкта и даже без «полноценной» предшествующей доминанты (Глюк дает не трезвучие, а секстаккорд). Однако это не та внезапность, которая тщательно рассчитана композитором для того, чтобы придать динамику форме; здесь налицо не *расчет*, а скорее *просчет*. Создается впечатление, что Глюк в 1762 году попросту не умел писать симфонические разработки и выстраивать оригинальный план «большой модуляции». Справедливости ради нужно заметить, что он в этом отношении был не одинок: подобные казусы встречаются в сонатных разработках И. К. Баха и других композиторов. Такова была специфика исторического момента: на 60–70-е годы как раз пришлось глубокие перемены в принципах музыкального мышления, осознать суть которых современникам было дано лишь спустя определенное время.

Л. Ратнер указывал, что в музыке XVIII века присутствовали два типа тональной организации. Первый, «*солярный*» (названный так ученым по аналогии с устройством Солнечной системы), основывался на движении по ближайшим родственным тональностям, порядок которых мог варьироваться, поскольку ни одна из них не претендовала на самостоятельность и не могла «затмить» тонику. Недаром Рипель в своем трактате 1755 года приводил большую таблицу, в которой при помощи пермутации получались все возможные последовательности родственных для C-dur тональностей (G, F, d, e, a; см.: Riepel 1755, 112–113). Другой принцип организации тонального плана, по терминологии Ратнера, «*полярный*», строился на противопоставлении тоники и доминанты как двух центров притяжения и был потенциально «драматическим», поскольку в первой части формы равновесие нарушалось в пользу доминанты (или параллели), а во второй части тоника восстанавливалась в правах (Ratner 1980, 49–51). «Солярный» тип тонального плана был более свойствен фуге, где, как указывал Ратнер, очевидна его производность от распорядка каденций в модальном письме. Хорош он был также для малых форм, фактически пребывавших в одной тональности. «Полярный» же тип связывался, в первую очередь, с формами арии и сонаты. В приведенном нами примере разработки из увертюры к «Орфею» требовалась, конечно, «полярная» логика: T – D // X – T, где процесс ухода от тоники должен был бы носить последовательный и нарастающий характер. Но Глюк, учившийся композиции еще у барочных мастеров, был привержен другому принципу модуляционного устройства формы, чем, вероятно, и объясняются несообразности разработки в этой увертюре. Заметим попутно, что в других так называемых «реформаторских» операх Глюка мы практически нигде не встретим «настоящей» классической сонатной формы с развитой разработкой — создается впечатление, что Глюк так и не овладел этой формой и потому словно бы избегал ее, хотя избегал с мастерской изобретательностью (в «Альцесте» увертюра в старинной сонатной форме; в увертюре к «Ифигении в Авлиде» сочетается сонатный тематизм и концертная форма барокко³⁸;

³⁸ Приводим ее план (T = главная тема, И = интермедии):

т. 1–19	20	40	50	62	86	102	112	131	141	153	180
Вступл.	– T	– И 1	– T	– И 2	– T	– И 1	– T	– И 1	– T	– И 2	– /T/
c-moll	C	C	G	g	d	F	C	C	G	g-c	/C/

Для сонатной формы ненормальным является отсутствие каданса в экспозиции и особенно отсутствие транспозиции побочной партии в репризе, что, однако, вполне годится для концертной формы типа da capo (о разновидностях этой формы см.: Холопов, 1974).

в «Ифигении в Тавриде» увертюра как таковая отсутствует, и т. д.). Возможно, потому Глюк и практически не работал в крупных жанрах инструментальной музыки, где требовалось владеть всеми видами модулирующей и уметь сочетать каждый из них с масштабами конкретной формы.

Музыканты классической эпохи понимали, что модуляция внутри песенной формы — это одно, модуляция в связующей партии — другое, в разработке сонаты — третье, и т. д. В «школьной» теории музыки XX века эти закономерности пришлось открывать заново, борясь даже не столько за историзм, сколько за обыкновенный здравый смысл. Саркастически высмеивая рутинные методы преподавания якобы «классической» гармонии, Д. де ла Мотт сравнивал игру нелепых четырехголосных модулирующих периодов с мушкетером на плацу (Motte 1976, 9). Между тем, по мнению теоретика, в настоящей классической гармонии было крайне важным *назначение* модуляции: в связующих разделах она была «целенаправленной», в разработочных — словно бы блуждающей, «центробежной»: за этим стояли различные гармонические техники (Там же, 113). В системе Ю. Н. Холопова различаются «модуляция *внутритемная* (или малая)», то есть тональное движение внутри темы — и «модуляция *межтемная* (большая)», то есть тональное движение при переходе от одной темы к другой; первая из них соответствует песенным формам, вторая — сонатной форме (Холопов 1988, 444, 449). Однако, как замечал Ю. Н. Холопов, у классиков результатом даже самой далекой модуляции оказывается то, что «все сочинение развивается как бы в рамках одной маркотональности, уходя от ее центра постепенно на большее или меньшее расстояние в определенном направлении и возвращаясь в конце назад, притом благодаря классическим способам перехода из тональности в тональность сохраняется ясность характера связи каждой тональности с главной. <...> Благодаря родству в конечном счете всех тональностей (даже в сонатной разработке) с главной обеспечивается внутренняя связь тонального целого. Это и обуславливает возможность долгого отсутствия главной тональности без того, чтобы была утеряна необходимость ее возвращения. В результате целое предстает как громадная «тональность тональностей» (Холопов 1971, 361–362, 365).

Мы бы отважились внести сюда свою лепту, добавив к существующим понятиям «малой» и «большой», «целенаправленной» и «центробежной» модуляции еще одну пару: модуляции *логического* и *фантазийного* типа. Модуляция первого типа свойственна не только простым формам, но и экспозиционным разделам крупных классических форм, в которых господствует как бы прямая, «нормальная» логика, подобная то логике риторической диспозиции, то логике развития театрального или «романного» сюжета с постепенным появлением новых предметов и последовательным нарастанием напряжения или противостояния. Модуляция второго типа встречается во вступлениях, разработках, речитативах и в сочинениях импровизационного характера (теоретики XVIII века описывают ее именно там, где говорят о «свободной фантазии»). Здесь тоже есть очень четкая логика, но — «от противного», где все наоборот. Оба рода модуляции могут сочетаться в рамках одного произведения или выступать каждый сам по себе, хотя в целом в классической музыке приоритет принадлежит логическому типу.

Логический тип

1. Основная тональность показывается сразу (обычно тоникой).

2. Модуляция направляется в сторону ближайшей родственной тональности (D в мажоре и, как правило, P в миноре).

3. Модуляция движется не поступенно и не по равным интервалам.

4. Модуляция совершается обстоятельно, с предварительной подготовкой.

5. Утверждение новой (родственной) тональности закрепляется совершенным кадансом.

6. Тональный план формы определяется кругом близкородственных тональностей и исторически связан с модальным порядком каденций в ладу; даже при выходе за рамки ближайшего родства сохраняется ощущение власти тоники.

Фантазийный тип

1. Основная тональность умышленно вуалируется или сразу же покидается.

2. Модуляция сразу направляется в сторону далеких тональностей.

3. Модуляция может идти поступенно или по равным интервалам.

4. Модуляция часто совершается внезапно, с помощью энгармонизма.

5. Совершенные кадансы в отдаленных тональностях обычно избегаются.

6. Тональный план регулируется квинтовым кругом или его сегментами; исторически связан с принципом «обхода музыкального круга» и с принципом транспозиции лада.

Гармонический принцип «логического» типа модуляции основан на понятии *единства лада* (даже там, где этот лад предстает в виде «макротональности»); принцип же «фантазийного» типа — путешествие *через тоны* (per tonos) или хождение по музыкальным «кругам» (квинтовому или квинто-терцовому). Композиция первого типа чаще всего соответствует универсальной формуле T – D // X – T; композиция второго типа имеет характер «кругосветного странствия», причем иногда даже без возвращения «домой» (Бетховен, Фантазия op. 77, начинающаяся в g-moll и заканчивающаяся в H-dur).

Квинтовый круг, едва ли не впервые описанный в теории музыки А. Кирхером, использовался в первой половине XVIII века в качестве своеобразного «компыаса» далеких модуляций. Чтобы избавиться от слишком прямолинейного и однополового последования квинт, некоторые теоретики объединяли квинтовый круг с терцовым (например, *Хайнрихен* в трактате 1728 года: C – a – G – e – D – h и т. д.; *Маттезон* в трактате 1735 года: C – G – e – h – D – A – fis – cis – E – H – gis – dis – Fis и т. д.; см. об этом: Arnold 1965, I, 268, 277; порядок рассмотрения тональностей у *Шубарта* также соответствует этому принципу). Эти круги или их части довольно широко использовались и в композиции, и особенно в импровизации. Путешествие по всем *мажорным* тональностям было излюбленным «фокусом», доступным даже дилетантам, однако находившим свое место и в арсенале композиторов-профессионалов³⁹. Чтобы такое «путешествие» выглядело не

³⁹ Едва ли не самый ранний пример — ричеркар «col obligo dell'basso» во второй мессе из «Fiorgi musicali» Фрескобальди с тональным планом: C – G – D – A – E – D – G – C – F – B – Es – F – C. Поскольку Фрескобальди мыслил еще модальными категориями, он имел в виду, конечно, не собственно модуляцию, а все возможные транспозиции лада С. Кирнбергер — вероятно, в дидактических целях — сочинил четырехголосный бесконечный канон, модулирующий по всем мажорным тональностям (см.: Horsley 1966, 28–29). У Бетховена есть две прелюдии op. 39, проходящие «через все мажорные строи», написанные в 1789 году не без влияния практики органного прелюдирования.

слишком занудным и монотонным, Хайнихен рекомендовал иногда «перепрыгнуть» через две тональности. К. Ф. Э. Бах указывал, что прохождение полного круга не только не обязательно, но и ошибочно (Bach 1753/1762, II, 331), а Альбрехтсбергер в конце XVIII века иронизировал над дурацким усердием неопытных органистов, которые «пашут» по всем 24 тональностям (Albrechtsberger 1790, 195–196). Тем не менее «круги» сыграли свою положительную роль в высвобождении фантазии композитора из-под власти законов внутрिलाдовой модуляции: круговое движение сочетало в себе принцип неожиданного перехода из тональности в тональность с принципом некой упорядоченности почти математического толка. Вообще музыканты классической эпохи умели ценить нетривиальные идеи и готовы были оправдать почти любую дерзость, если в ней имелся очевидный выразительный смысл или если за ней стоял красивый конструктивный замысел (например, Альбрехтсбергер допускал, что «во второй части длинной пьесы» опытный композитор может модулировать в далекие тональности, «однако со здравым смыслом, а не так, как мужик ходит в кабак»; Albrechtsberger 1790, 10). В хорошей классической модуляции, даже самой экстравагантной на первый взгляд, всегда присутствует глубокая продуманность, соответствующая поэтике избранного жанра и специфике каждой конкретной формы.

Модуляция вступления. В развернутом вступлении к крупному сочинению композиторы часто имитируют стиль фантазии: музыка словно бы импровизируется на ходу, и слушатель присутствует при захватывающем процессе рождения главной тональности и главной темы. Один из самых впечатляющих примеров такого рода — вступление к финальной фуге из Сонаты op. 106 Бетховена: совершенно разнородные музыкальные мысли внезапно сменяют друг друга и, не успев развиваться, улетают в небытие; никакой логики в их последовании вроде бы не предполагается. Однако логика есть, и весьма строгая. Фактически это вступление — большая модуляция из тональности Adagio (fis-moll) в тональность фуги (B-dur). Первый и последний звук вступления — *f*, но вначале, после долгого пребывания в fis-moll, он осмысливается слухом как *eis*, а в конце — как доминанта к B-dur. Мелькание контрастных образов привязано к терцовому кругу: *eis = F – Des – Ges – es – H – gis – E – cis – A – fis – D – h – G – e – C – a – F*. Следовательно, перед нами — пример фантазийного «хождения по кругам», завуалированного под хаотический поиск главной тональности.

Этот случай, вероятно, уникален в своей экстремальности, объясняемой тем, что данное вступление находится перед финалом, а не перед первой частью цикла. Гораздо обычнее для классиков создавать гармоническое напряжение, как бы все время подразумевая тонику, но не называя ее. Думается, что тут действует неписанный закон: модуляция вступления не должна превосходить по сложности и отдаленности модуляцию первой части в целом (включая разработку), то есть не должна давать качественно и структурно иной образ главной тональности.

Едва ли не самый эффектный и эффективный прием для вступлений — представить будущую тональность в лице ее одноименного «близнеца» (чаще всего, минорного при мажорной первой части). Удивительно по своей простоте и эффективности 19-тактовое унисонное вступление в зыбком и неустойчивом d-moll к первому хору D-dur оратории «Воскресение и вознесение Иисуса» (1787) К. Ф. Э. Баха; текст хора — «*Боже, ты не оставишь души своей в аду и не*

допустишь, чтобы святой твой увидел тление!»; следовательно, в первых тактах дается образ зловещего небытия.

16

Alle
Bratschen

Alle Bässe
ohne Fagott
u. Flügel

Очень типичен такой прием, хотя не в столь мрачном значении, и для Й. Гайдна, особенно в «Лондонских симфониях». При этом даже не нужно особенно интенсивно модулировать, ибо необходимый контраст уже содержится в противопоставлении «модусов» одной тоники. Поэтому иногда такое вступление демонстрирует возможности «модуляции без модуляции»: музыка имеет очень неустойчивый характер, но пребывает внутри главной тональности, отклоняясь разве что в близкородственные. Гениальный образец такой техники имеется в знаменитом вступлении к оратории Гайдна «Сотворение мира», изображающем картину первозданного хаоса. Мастерски создавая ощущение вселенского блуждания во мгле, Гайдн, однако, не прибегает к далеким модуляциям, и даже совершая краткие отклонения, не делает в них совершенных кадансов. Сами эти отклонения также связаны с господствующим *c-moll* узам «двоюродного» родства: неожиданно прорезающийся в т. 21 *Des-dur* вскоре «расшифровывается» как двойная субдоминанта для *Es-dur*, к которому имеет прямое отношение и сумрачно «наплывающий», начиная с т. 32, *es-moll*. Это изумительное вступление может вызвать аналогии с вагнеровским вступлением к «Тристану и Изольде» — не только из-за некоторого сходства начальных мотивов, но и благодаря похожей, несмотря на различия в стиле, музыкальной форме и логике гармонического развертывания, при которой тональность представлена преимущественно неустойчивыми аккордами, почти все кадансы оказываются прерванными, а диссонансы перетекают один в другой.

17

Й. Гайдн. «Сотворение мира», вступление

Largo

The image shows a musical score for the introduction of Haydn's 'The Creation'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Largo'. The score begins with a forte (f) dynamic. The bass line starts with a descending chromatic sequence: G2, F2, E2, D2. The treble staff has a long note on G4. There are various musical markings including accents, slurs, and dynamic changes from f to p. The piece ends with a triplet of notes in the bass staff.

Еще один типичный прием модуляции в классических вступлениях — использование аккордов одноименной тоники при господстве главной тональности. В некоторых случаях появлению минорной краски предшествует обход небольшого сегмента диатонического терцового круга с характерным нисходящим движением баса (T – p – S – Sp – D). Так обстоит дело, например, во вступлении к «Пражской симфонии» Моцарта (№ 38, D-dur). В т. 1–15 дважды проходит описанный выше оборот, а в т. 16 вместо мажорной тоники доминанта разрешается в d-moll, и тот же нисходящий терцовый сегмент следует в одноименной тональности (d – B – g – Es), после чего следует предыкт, также окрашенный в мрачноватые тона d-moll. Не исключено, что на этот образец мог ориентироваться и Бетховен, когда сочинял вступление к Второй симфонии (также в D-dur). Ведь первоначальные эскизы вступления вполне диатоничны и укладываются в ту же самую терцовую гармоническую последовательность, и лишь затем Бетховен вводит грозный d-moll, и на ступенях, где раньше располагались «родственники» D-dur, появляются их минорные «двойники». Тем не менее перед нами и здесь — модуляция в старом значении данного слова, поскольку весь путь предельвается не затем, чтобы «выйти» из главной тональности симфонии, а затем, чтобы полнее обрисовать ее⁴⁰.

Модуляция главной темы. Специфика такой модуляции состоит именно в том, чтобы... не модулировать, то есть не переходить в чужую тональность — иначе классическая форма может рухнуть в первых же тактах. Пресловутый период, «модулирующий» из тоники в доминанту, — фикция; власть тоники в начальном разделе формы настолько велика, что подорвать ее не в силах никакие мимолетные отклонения. Но тоника, в зависимости от исторического момента (раннеклассический это стиль или позднеклассический), а также от поэтики жанра (крупное произведение или миниатюра) и от личного гармонического почерка композитора, может выглядеть по-разному: от чистейшей диатоничности в музыке «галантного стиля» или в гайдновских дивертисментах до умеренной насыщенности внутренними хроматизмами и даже до смешанной мажоро-минорной палитры. Так, в пределах мажорной темы случаются начальные отклонения в Dp, а если в произведении есть вступление, то тема даже может начаться прямо с отклонения (Гайдн, «Лондонские симфонии» № 88 и № 94). Внутри минорной темы возможны секвенционные отклонения в так называемую «неаполитанскую

⁴⁰ Эскизы Второй симфонии Бетховена были впервые опубликованы Г. Ноттебомом (см.: Nottebohm 1887); часть из них приведена и проанализирована в книге К. Вестфала (Westphal 1965) и в кандидатской диссертации автора этих строк (Кириллина 1988, 16, 125–127).

субдоминанту», или «вторую низкую» (Бетховен, Соната ор. 57 и Квартет ор. 95 — оба произведения в *f-moll* и явно несут на себе печать авторской трактовки этой тональности). Но заведомо никуда не модулирует, невзирая на мнимую пестроту своих отклонений, главная тема Сонаты ор. 53 Бетховена (хроматический бас, нисходящий вплоть до доминанты, обеспечивает необходимое тональное единство). Действительно модулирующая главная тема указывает на особый жанр (например, в Фантазии KV. 475, *c-moll*, Моцарта). В обычных же случаях все внутренние отклонения вписываются в более или менее сложный образ тональности, который будет далее развиваться в других разделах формы. Это — одна из составных частей классического искусства модулирования.

Модуляция побочной темы. Поскольку тип побочной темы зависит от ранга и сложности формы, то и виды модуляции у них различны: в трио менуэта — один, в малом рондо — другой, в сонатной форме — третий, и т. д. Но общий эстетический принцип все же есть, и состоит он в том, чтобы сама модуляция, как и тема, имела признаки «побочности». Воплощение этого принципа может быть самым разнообразным. В простейших случаях (составные песенно-танцевальные формы и некоторые рондо), когда форма побочной темы мало чем отличается от главной, а порою и заимствует ее тематизм (в однотемных рондо у Гайдна), «побочность» выражается именно в отсутствии самостоятельности. В других случаях, если побочная тема не замкнута значками реприз и имеет «текущее» строение, ее «подчиненность» приобретает характер общей неустойчивости. Отсюда — типичный прием так называемого «перелома» в побочной партии классической сонаты, то есть резкий «слом» нормального хода модуляции; отсюда же такие явления, как построение побочной темы в виде модулирующей секвенции (Бетховен, Соната ор. 2 № 2, часть I), появление минорного варианта темы вслед за мажорным (нередко встречается у Моцарта, см., например, Кларнетовый квинтет KV. 581, часть I), «заглядывание» в весьма далекие тональности по пути в нормативные тональности доминанты или параллели (типично для Бетховена, особенно в поздних сочинениях). Драматургия «оспаривания» приоритета тоника — большое искусство, классики умели так строить модуляцию побочной темы, что она, часто будучи весьма впечатляющей и колоритной, не до конца затмевала ощущение главного лада.

Несколько особняком стоят модуляции в оперных формах, поскольку они зависят не только от общепринятой логики тонального развития, но и от конкретной ситуации, в которой находятся персонажи произведения. Как только музыковед наталкивается на явную «ненормальность», он должен прежде всего проанализировать сценическую ситуацию и поющий текст. Если там обнаружится нечто из ряда вон выходящее, то и музыка будет, выражаясь словами Моцарта, «вне себя». Например, ариетта Керубино из второго акта моцартовской «Свадьбы Фигаро» написана в форме малого рондо (главная тема; побочная в виде хода; предыкт; главная), которой в инструментальной музыке противопоказаны, особенно при столь «наивном» тематизме, совершенные кадансы в далеких тональностях. Но в данном случае сложность модуляции явно превосходит норму: $F - f - A_s - c - g$; причем в A_s -dur не только делается каданс, но и всплывает оборот из главной темы. Почему?.. Моцарт строит эту форму не просто как композитор, а еще и как психолог. Керубино берется спеть для Графини под гитарный аккомпанемент Сюзанны песенку собственного сочинения. И мелодия,

и текст поначалу совершенно типичны для любовной итальянской канцонетты, но юношу постепенно «заносит», и условная галантность превращается в искреннюю исповедь сладких и томительных чувств («то наслаждение» — F-dur, «то мучение» — f-moll, «меня бросает то в холод, то в жар, и тотчас опять в холод» — As-dur). Если вспомнить о традиционной в XVIII веке семантике As-dur (темная, глухая, даже замогильная тональность), то эта краска окажется здесь очень не случайной.

Можно привести пример из гораздо менее известной музыки, написанной по тем же принципам. В опере П. Йомелли «Гай Марий» («Cajo Mario») героиня, Марция, поет в первом действии арию da capo (F-dur), текст которой выражает нерешительность и смятение. Первая часть, однако, остается в пределах главной тональности, а волнение воплощается в прерывистой, изобилующей внезапными паузами, мелодике. Во второй же части, то есть в побочной теме, текст гласит: «*В столь сомнительном положении я сама себя не понимаю, но мои подозрения доводят меня до безумия*», и тема на совершенно «бредовый» манер модулирует из f-moll в g-moll, после чего безо всякого перехода начинается реприза в F-dur⁴¹.

18 [Andante non molto]

In si dub - bio - so sta - to me
stes - sa, me stes - sa io non com - pren - do
so - lo i miei dub - bi ap - pren - do so - lo i miei
dub - bi ap - pren - do per far - mi de - li - rar per far - mi
de - li - rar, per far - mi de - li - rar. D.C.

Модуляция хода и разработки. Два эти вида модуляции роднит то, что цель обеих — уйти из главной тональности (или, в случае возвратного хода, вернуться из побочной в главную). Следовательно, они связаны с неустойчивыми структурами и зачастую основаны на «фантазийной» логике. Но между ними есть и весьма важное различие: ход предназначен для *связывания* двух музыкальных мыслей и двух тональных центров, поэтому слушателю должна быть

⁴¹ Рукописная партитура этой оперы хранится в Епископальной библиотеке в Мюнстере (Германия).

ясна «родословная» этой связи. Ход, или связующая партия, в отличие от неустойчивой середины песенных форм, нередко начинается с тоники — композитор словно бы говорит: «Вот наша отправная точка». Разработка же исходит из финальной тональности экспозиции, и тоника в ней обычно строго избегается. Правда, встречаются случаи, когда основная тональность либо мелькает в разработке среди прочих, либо даже появляется в начале разработки вместе с первой фразой главной темы. Однако такие рискованные приемы, как правило, не остаются «безнаказанными»: форма в результате теряет четкость профиля, а гармоническое ее строение «проседает» под тяжестью тоники (мы уже говорили об этом в связи с разработкой в увертюре к «Орфею» Глюка; можно вспомнить и Сонату op. 17 № 5, A-dur, для клавира И. К. Баха, в разработке которой с наивной неосмотрительностью появляется первое предложение главной темы в главной тональности).

Наибольшей протяженностью, сложностью и вместе с тем логической безупречностью отличаются разработки Бетховена. Так, в Сонате op. 2 № 2, A-dur, он уверенно прочерчивает огромный терцовый модуляционный круг от E-dur — тональности конца экспозиции — до e-moll в качестве доминанты основной тональности перед репризой:

E // e — C — [c] — As — f — F — d — предыкт на доминанте к A.

Вероятно, смелость и глубина этих отклонений поражала современников, однако ни один педант не мог бы найти здесь прегрешений против общих правил модуляции.

Еще более выдающийся случай — разработка «Героической симфонии», модуляция которой доходит до рискованных, но полностью оправданных в данном случае крайностей.

C — c — cis — d — g — c — f — As — f — g — d — a — // e — a — C/c — Es/es — V

Здесь использован не один круг фантазийного типа, а сегменты нескольких разных кругов: хроматического восходящего (c — cis — d), квартового восходящего (d — g — c — f), квинтового восходящего (g — d — a — e) и терцового восходящего с одноименными вариантами (a — C/c — Es/es). Экстремальная однотерцовая тональность e-moll, необычайность которой подчеркнута полным совершенным кадансом и введением новой темы, логически вписывается в один из кругов; кроме того, всё это внешне почти хаотическое движение имеет незримый центр C-dur/c-moll, ибо каждая из встречающихся в разработке тональностей родственна либо одной, либо другой из них.

Как и во всех прочих случаях, сложность модуляции хода и разработки в классической музыке варьируется от простейших случаев до чрезвычайно индивидуальных вариантов, поэтому мы не задаемся целью охватить здесь все возможные примеры, тем более, что в последующих главах нам не раз предстоит возвращаться к данной проблеме.

Модуляция репризы. Возвращение главной темы или главных тем в классической форме практически никогда не означало их механического повторения. Особенно это касалось развитых форм — сонаты, рондо, большой арии, скерцо, менуэта в его неприкладном варианте. Суть модуляции репризы состояла в восстановлении несколько нарушенного или подвергнутого сомнениям господ-

ства главной тональности. И в зависимости от того, в какую сторону были уклонения в развивающихся разделах, они компенсировались симметричным образом в репризе. Следовательно, в репризе композиторы сочиняли модуляцию... из тоники в тонику. Нередко транспозиции второй части начального построения (будь то заключительное предложение периода или побочная партия) было недостаточно для восстановления равновесия, и поэтому реприза имела субдоминантовый крен: T – S – T.

Начало репризы непосредственно с субдоминанты у классиков встречается довольно редко (Моцарт, Соната KV. 545, часть I; Бетховен, увертюра «Кориолан»; Бетховен, Багатель ор. 126 № 6). Намного чаще отклонение в субдоминанту происходит либо в связующей партии, либо в побочной. Из-за воспроизведения в главной тональности материала, звучавшего в начальном построении в доминанте, в простых формах нередко возникает так называемая «сонатная рифма». Ее можно обнаружить еще у композиторов эпохи барокко (например, во многих старинных двухчастных формах И. С. Баха из ХТК и клавирных сюит); довольно обычна она для классических танцевальных форм неприкладного характера, например, менуэтов в сонатах, квартетах, симфониях. Однако вряд ли сам факт транспозиции способен придать малой форме ранг сонатной. Ведь такая транспозиция проистекает из следования самым общим принципам модуляции.

Говоря о модуляции, мы неизбежно переходим от чисто гармонических понятий к понятию классической музыкальной формы, которое заслуживает отдельного подробного рассмотрения. Однако, поскольку музыкальная форма является способом весьма сложной организации заранее отмеренного и размеренного времени, обратимся в следующей главе к проблемам метра и ритма.

2. Метр и ритм

Такт создает мелодику. Поэтому он — душа музыки. Он не только оживляет последнюю, но и содержит все ее члены в порядке.

Л. Моцарт, 1756 ¹

Чувство имеет свой собственный такт, который невозможно вполне выразить определенной градацией.

Л. ван Бетховен, 1817²

2.1. Поэтика ритма и метра в классическую эпоху

Яркий, сразу же узнаваемый признак классической музыки — это господство в ней не только тактового мышления, но и мышления поэтического, при котором музыкальная ткань не просто членится на равномерные временные отрезки, но и группируется в «стихи» и «строфы». В отличие от музыки высших жанров предыдущей и последующей эпох (барочной оперы и оратории, романтической оперы и симфонии), где чрезвычайно важны процессы дления времени, его медленного разворачивания, созерцательного пребывания внутри него и плавного перетекания из одного состояния в другое (или наоборот — внезапного «прорыва» в иную сферу и столь же внезапного возвращения назад), время в классической музыке как бы изначально сосчитано, взвешено, расчленено на соразмерные отрезки и проартикулировано. Оно логически упорядочено и вместе с тем психологически подвижно (в пределах одного-двух тактов может произойти несколько важных музыкальных «событий», однако их связь всегда мотивирована). Можно даже сказать, что время здесь подвластно человеческой воле и, как всякое природное или трансцендентное явление, обретает ценность лишь в той мере, в какой удастся его понять, укротить, приручить и очеловечить — наполнить теплым живым дыханием, стуком сердечных биений, улыбками, жестами, ритмами танца, шага и бега, звучанием подразумеваемых слов.

Эпоху Барокко иногда называют также эпохой *basso continuo*. Постоянное присутствие в ее фактуре аккордового аккомпанемента чембало или органа в сопровождении какого-либо басового инструмента способствовало как установлению тактового единообразия, так и возникновению ощущения непрерывности, плотности и материальной весомости времени. Альтернативой такому предопределенному порядку была полная импровизационная свобода неметризованных прелюдий во французской клавесинной музыке или инструментальных речитативов в органных фантазиях немецких мастеров. В 1760–1770-х годах аккомпанирующее чембало еще оставалось элементом раннеклассического оркестра, но уже появилось незнакомое прежде чувство ритмической раскованности в сочетании с заразительной метрической энергетикой. Музыка уже словно бы

¹ Gründliche Violinschule / 1769. 27.

² Из примечания к песне «So oder So» WoO 148.

не требовалась указующая рука капельмейстера, отбивающего такт: метр стал объектом обыгрывания и стержнем ритмических вариаций, наглядно показывающих, сколь по-разному можно пережить один и тот же промежуток времени. Вместо непрерывного движения — непрерывная подвижность, вместо текущей однородности — структурированная разнородность, вместо возвышенной статики — активная жестикуляция и артикуляция.

Классицизм как тип мышления выдвигает на первые роли такие принципы, как строгая упорядоченность, уравновешенность и симметрия. Но *классика* немислима без свободы и без парадоксальных решений. Поэтому в музыке второй половины XVIII — начала XIX века одинаково важно было и то и другое: упорядоченность метра — и прихотливость его ритмического наполнения; уравновешенность больших и малых структур — и преднамеренные «сбои» и «вольности» внутри каждой из них; симметрия как закон построения крупной формы — и привнесение асимметрии в составляющие ее разделы.

Если греческая поэтическая метрика и строфика имела «телесные» истоки, связанные с семантикой сакрального шествия³, то классическая музыка опиралась и на ставшую к тому времени «бестелесной» поэзию, и на опосредованные этикетом и ритуалом «приземленные» формы движения (танец, марш, процессия). От поэзии в классической музыке — сознательно воспроизводимые стопы, строфы и рифмы (например, в кадансах простых форм), но также и не скованный никакими узами полет воображения, приводящий к нарушению структуры с последующим восстановлением ее равновесия. От танца и марша — устойчивые ритмоформулы и строгая квадратность, совершенно необходимые в чисто прикладной музыке, но присутствующие в качестве ориентиров и в высших жанрах. Классическая музыка живет в границах между поэтической свободой, витающей в высоте, но помнящей о земном притяжении, и разумной размеренностью материального мира, знающей о возможности приобщения к возвышенным истинам.

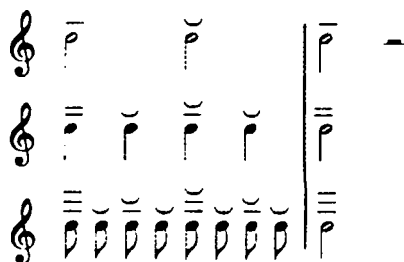
2.2. Стопа, субмотив и мотив

Основополагающие понятия античной ритмики, «тесис» и «арсис» (сильная и слабая доля), были очень употребительными в теории и практике классической музыки. Они применялись при обучении генералбасу, исполнительству и композиции. Самым важным в них было представление о разном «*внутреннем достоинстве*» внешне равных долей такта, то есть «тесиса» и «арсиса»: ■ «Среди нот одинакового значения первая, третья и так далее являются по внутреннему достоинству (*virtualiter*) долгими, а вторая, четвертая и так далее — краткими» (К. Ф. Э. Бах, 1753/1762, 2, 30). В немецких источниках можно встретить

³ О. М. Фрейденберг указывала, что и сам термин «стих» включает в себя «образ, связанный с хождением» (*греч.* «стейхо» — ступать, ходить). Такие термины, как «стопа» или «колон», означают «нога», и составленные из этих единиц формы поэтической речи (строфа) и прозаической (период) подразумевают хождение с поворотом (строфа) или по кругу (период). Общеизвестно также, что обозначения ударной доли стиха («тесис») и безударной («арсис») в древности произошли от названия движений во время шествия и танца (тесис — опускание ноги, арсис — подъем). См.: Фрейденберг 1997, 114–115.

еще более оценочный термин: «хорошие» и «плохие» доли такта (*gute und schlechte Takteile*; И. И. Кванц, К. Ф. Э. Бах, Л. Моцарт, И. А. П. Шульц, Д. Г. Тюрк, И. Г. Альбрехтсбергер и другие авторы). Лишь для французской барочной традиции было характерно такое выделение «хороших» долей (тесисов), что ровный ритм, как правило, превращался в неровный, а то и вовсе в пунктирный. В итальянской и немецкой музыке «внутреннее достоинство» долей выражалось гораздо менее демонстративно, однако оно присутствовало в исполнительской практике по меньшей мере до конца XVIII века, а в каких-то случаях и позже.

Первичное соотношение «тесис — арсис» составляло основу ритмики и акцентуации классической музыки. Мельчайший мелодический атом — субмотив — включал в себя как минимум две единицы времени, и если они выражались в виде нот одинаковой длительности (половинных, четвертей, восьмых и так далее), то их соотношение подразумевало подчиненность «внутренне краткой» доли «внутренне долгой» (— ◡). Два или более субмотивов складывались в мотив, предполагавший наличие одного сильного метрического акцента (графически это воплощалось обычно в тактовой черте). Внутри мотива, как и внутри такта, возникали уже более сложные соотношения, подчиненные тому же принципу иерархии «хороших» и «плохих» долей: например, при движении восьмыми при размере $\frac{1}{4}$ первая восьмая была самой «хорошей», пятая — очень «хорошей», третья и седьмая — просто «хорошими». Приведем наглядные примеры из статьи Шульца «Такт» в словаре Зульцера (*Sulzer, IV, 498*).



Музыканты XVIII века достаточно хорошо разбирались в поэтических размерах и стопах, пытаясь найти им аналогии в музыкальных метрах и ритмах. Разумеется, они отдавали себе отчет в том, что точных соответствий здесь быть не может. Однако не только в ученых трактатах, но и в музыкальной периодике, адресованной образованным любителям музыки, при разборе музыкальных произведений постоянно встречались «ямбы», «хорей», «спондеи» и прочие поэтические термины. Оперировали ими и композиторы (например, Бетховен — существует ряд его записей и помет, касающихся поэтических метров, в дневниках, в эскизных и разговорных тетрадах; поэтому музыковедческие исследования, связывающие ритмику Бетховена с античными метрами, имеют под собой вполне четкое основание — см., например: Вауер 1958). Традиция эта уходила корнями в эпоху Барокко, когда большинство серьезных музыкантов обладали солидными познаниями в риторике и поэтике. Но и позже традиция продолжала существовать и развиваться, приспосабливаясь к мелодико-ритмическим формулам нового языка. Знание поэтических стоп свидетельствовало о начитанности и образованности композитора, а кроме того, считалось необходимым при сочинении музыки с текстом, где нужно было соблюдать правила просодии. Со своей стороны, некоторые литераторы и филологи делали попытки изобразить поэтические стопы

при помощи нотных длительностей. Так, известный немецкий поэт и ученый, прославившийся как переводчик «Илиады» и «Одиссеи» Гомера, И. Г. Фосс, опубликовал в 1802 году книгу «Метрика немецкого языка», в предисловии которой указывал на необходимость «представить себе посредством нот по крайней мере соотношения долготы и краткости, различия акцентов и преобладающего движения такта»¹.

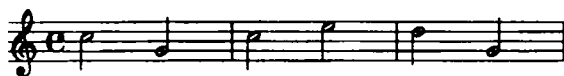
В книге Л. Ратнера (Ratner 1980, 69–70) приводится сравнительная таблица музыкально-поэтических стоп, почерпнутых, с одной стороны, у авторов эпохи позднего Барокко (трактаты И. Маттезона, Л. Мицлера и М. Шписа, обобщающие опыт первой половины XVIII века), а с другой стороны — у Г. К. Коха, ориентировавшегося на практику классической эпохи (Музыкальный словарь 1802 года). Опираясь примерно на те же источники, мы ограничимся здесь лишь некоторыми примерами, дополнив их образцами из реальных произведений барочной и классической музыки. Вместо словаря Коха мы будем основываться на третьем томе его учебника композиции (1793), где, на наш взгляд, музыкальные иллюстрации подобраны удачнее. Что касается позднебарочных трактатов, то мы остановим выбор на «Совершенном капельмейстере» Маттезона — труде, оставшемся популярным и во второй половине XVIII века.

1. Сpondeй, состоящий из двух долгих стоп, ■ «занимает самое высокое место, и не только благодаря своей почтенной и серьезной поступи, но и потому, что его просто уразуметь. Это замечание может дать повод к хорошим находкам, если нужно сочинить нечто благоговейное, серьезное, достопочтенное и притом легко понятное» (Mattheson 1739, 164).

Не исключено, что данными свойствами спондея вдохновлялся И. С. Бах, сочиняя тему «Искусства фуги». В классической музыке спондей часто появляется в связи с тематизмом в «церковном стиле». Не обязательно, чтобы спондей выдерживался на протяжении всей мелодии; достаточно характерного начала.

19а)

И. Маттезон: спондей

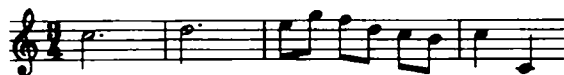


И. С. Бах. «Искусство фуги». Тема



19б)

Г. К. Кох: спондей



¹ Voss 1802, 71.; на эту цитату обратили внимание Г. Герре и Г. Броше, комментировавшие состоявшуюся в апреле 1826 года беседу Бетховена с поэтом К. Куффнером, упомянувшем данную идею Фосса. См.: ВКл 9, S. 214, 404.

В. А. Моцарт. Квартет KV. 387, финал



В. А. Моцарт. Симфония № 39, ч. I

Побочная тема



2. **Ямб** состоит из двух долей, краткой и долгой, что яснее всего выражается в трехдольных размерах, но вполне применимо и в двухдольных. Характер ямба — ■ «умеренно веселый, не текущий и не беглый» (Mattheson 1739, 165). В менуэтах и других танцах он часто сочетается с *трохеем* (*хореем*), состоящим из долгой и краткой доли. Чистые *трохеи*, по наблюдению Маттезона, встречаются в шведских крестьянских танцах, в испанской жиге-канари, в колыбельных и пастушьих песнях.

3. **Трохей** ■ «имеет в себе, однако, нечто сатирическое, но совершенно невинное; не серьезное, но и не едкое» (Там же, 166).

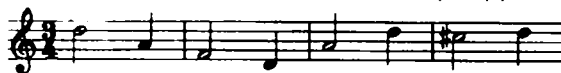
В наших примерах на ямб и трохей преобладают менуэты (в умеренном темпе — у Баха и Генделя, в медленном — у Моцарта), но можно найти и иные случаи применения этих стоп.

20а)

И. Маттезон: ямб



И. Маттезон: хорей (трохей)



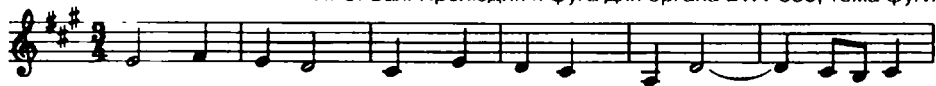
Г. Ф. Гендель. «Теодора», хор № 28

Menuetto (ямб + трохей)



Queen of summer, queen of love

И. С. Бах. Прелюдия и fuga для органа BWV 536, тема fugи



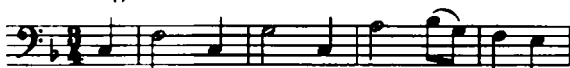
206)

Г. К. Кох: ямб



В. А. Моцарт. «Волшебная флейта», акт II, ария Зарастро

Adagio



O I - sis und O - si - ris, schenket

Г. К. Кох: трохей



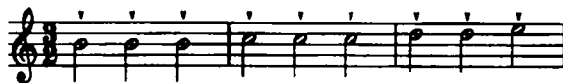
Л. Бетховен. Симфония № 3, ч. I

Allegro con brio

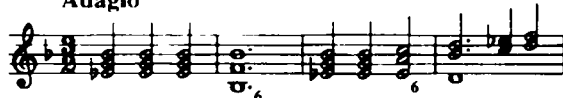
4. Молосс ■ «состоит из трех долгих слогов или нот и прекрасно выражает некую затрудненность или подавленность. Величественная поступь этой стопы может также применяться в марше или процессии, особенно в сопровождении литавр. В других случаях молосс употребляется редко, и совсем уж мало подходит он для оживленных пьес или танцев, зато гораздо больше — для крайне серьезных, озабоченных или скорбных состояний» (Mattheson 1739, 167). При записи, когда на целый такт приходится одна нота, молосс становится трудноотличимым от обычного спондея — недаром Кох задавался вопросом, применимы ли молосс и спондей в музыке в чистом виде (Koch 1793, 17).

21a)

И. Маттезон: молосс



Дж. Бонончини. «Ксеркс», симфония, ч. II

Adagio

216)

Г. К. Кох: молосс



Л. Бетховен. Квартет op. 18 № 3, ч. III

Minore

Й. Гайдн. Месса «Heilig», Gloria

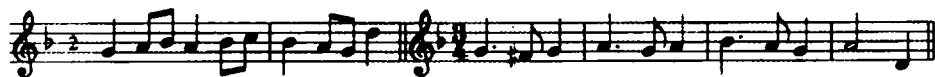


Qui - tol - lis

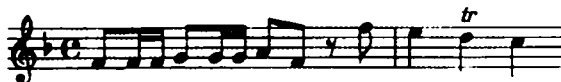
5. Дактиль имеет одну долгую и две кратких доли. Один из самых распространенных ритмов, встречающихся и в серьезной, и в веселой по настроению музыке, причем как в двудольных, так и в трехдольных размерах.

22а)

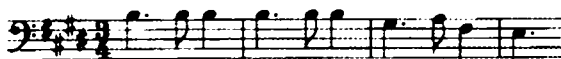
И. Маттезон: дактиль



И. Пахельбель. Magnificat 6 toni. № 4



И. С. Бах. Токката BWV 566, fuga



22б)

Г. К. Кох: дактиль



И. Гайдн. Квартет ор. 54 № 1, ч. II

Allegretto



Л. Бетховен. Симфония № 7, ч. III

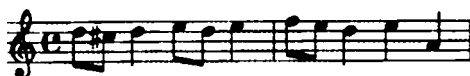
Allegretto



6. Анапест противоположен дактилю по своему строению: две краткие и одна долгая доли. В музыке может начинаться с сильного времени (и тогда возникает эффект синкопы) или из затакта. По характеру столь же разнообразен, как дактиль.

23а)

И. Маттезон: анапест

И. С. Бах. «Каприччио на отъезд
возлюбленного брата», ч. I

Adagio



236)

Г. К. Кох: анапест



Л. Бетховен. Соната оп. 12 № 3, ч. III



Подробные описания строения и свойств прочих многочисленных стоп мы опустим, отослав любознательного читателя к трактату Маттезона, где перечислено всего 26 разновидностей стоп (включая палимбакий, четыре вида пеона, четыре вида эпитрита и т. п.: см.: Mattheson 1739, 168–170). У Коха, теоретика классической эпохи, приводится всего 12 ходовых, по его мнению, стоп (включая, помимо вышеназванных, пиррихий, трибрахий, амфибрахий, бакхий, антибакхий и кретик). Хотя звучат эти названия устрашающе замысловато, им соответствуют вполне нормальные и часто встречающиеся в музыке ритмы и мотивы. Например, две части *molto* из финала Квартета оп. 135 Бетховена — вопрос «*Должно ли это быть?*» и ответ «*Это должно быть!*» — в метрическом отношении представляют собой амфимакр (кретик) и бакхий.

24а)

Г. К. Кох: амфимакр

Г. К. Кох: бакхий



246)

Л. Бетховен. Квартет оп. 135, *molto* финала

Нынешнему исследователю или исполнителю, разумеется, нелишне знать существовавшие в XVIII — начале XIX века музыкально-поэтические стопы, но при этом не стоит педантично выискивать их в любой изучаемой музыке, поскольку, во-первых, композиторы барочной и классической эпох вкладывали в одни и те же стопы очень разное реальное ритмическое и мотивное содержание; во-вторых, трудно отыскать даже короткую тему, в которой в точности соблюдалась бы стопа одного типа — обычно она тотчас нарушается; в-третьих же, множество весьма типичных для музыки того или иного периода тематических «клише» никаким поэтическим метрам в точности не соответствуют, имея чисто музыкальный смысл.

Впрочем, об этом знали и сами композиторы. Как замечал в уже цитированной нами статье Шульц, ■ «музыкальные размеры и стопы куда разнообразнее поэтических, ибо в них наличествует не только долгота, но и акцент» (Sulzer 4, 499). Акценты же различались «грамматические», «риторические» и «патети-

ческие»: ■ «Грамматические акценты в музыке — это долгие и сильные звуки, составляющие главные тоны каждого аккорда, которые должны отличаться длительностью, весомостью и большей ощутимостью от других, проходящих, неаккордовых тонов. Эти тоны приходятся на хорошее время такта... Ораторские и патетические акценты мелодии встречаются, когда на словах, обозначающих важные понятия, используются соответствующие им выразительные фигуры» (Sulzer I, 18–19). Об этом же писал уже в начале XIX века Кох (Koch 1802, 52), который вносил некоторые уточнения: грамматические акценты подразумевали объективное деление на сильные и слабые доли, риторические выделяли особо важные музыкальные «слова», патетические же, являясь усиленной разновидностью риторических акцентов, диктовались вкусом и волей исполнителя, желавшего выразить какую-то страсть и пробудить ее в слушателях. Кох пояснял: ■ «Они отличаются от грамматических акцентов не только более подчеркнутой манерой, но и тем, что они не соответствуют никакой определенной части такта, а создаются композиторской фантазией <...> и должны обнаруживаться чутьем исполнителя» (Там же).

К риторическим и особенно патетическим акцентам чаще всего прибегали композиторы, обладавшие взрывчатым темпераментом (например, К. Ф. Э. Бах и Бетховен). Но такие обозначения можно встретить в XVIII веке практически у любых авторов и в самом неожиданном контексте. Приведем в пример очень показательный, хотя и забавный случай. Известно, что В. А. Моцарт в сонатном *allegro* увертюры к опере «Волшебная флейта» воспользовался (явно не без лукавства) темой из Сонаты ор. 6 № 2 для фортепиано М. Клементи, которую тот, согласно его собственным словам, исполнял в 1781 году в Вене в присутствии Моцарта и императора Иосифа II (подробнее см.: Аберт, I/II, 387). Поскольку Клементи не выставил никакой особой акцентуации, тема его сонаты должна исполняться обычным способом, с правильными «грамматическими» акцентами. У Моцарта акценты, напротив, везде «патетические» (то есть продиктованные не внутренней логикой высказывания, а веселой причудой автора, выдерживаемой, однако, на протяжении всей увертюры с завидным педантизмом). Остается лишь согласиться с наблюдением Ф. Ротшильда, усматривавшего здесь «оттенок буффонады» (Rothschild 1961, 33). Но эта буффонада относится не только к содержанию самой оперы или ее увертюры, а еще и к достаточно традиционной и плоской (в сравнении с мышлением Моцарта) теме Клементи.

25а)

Allegro con brio

М. Клементи. Соната ор. 6 № 2, ч. I



25б)

Allegro

В. А. Моцарт. «Волшебная флейта», увертюра, ГП



Сходный пример нарочито «неправильных» акцентов — главная тема ме-нуэта из Квартета KV. 387, G-dur, Моцарта. Здесь предписанные акценты идут вразрез не только с заявленной в первых тактах трехдольностью, но и с сек-

венционным мелодическим рисунком. Нет нужды говорить о том, что и в этом случае цель автора — комический эффект.

26 Allegretto



2.3. Проблема асимметричных размеров

В классической музыке безраздельно господствуют симметричные такты, числитель в дробном обозначении которых делится либо на 2, либо на 3. Причем, в отличие от средневековой традиции, отчасти продолжавшей существовать и в барочной музыке, когда «совершенным» (перфектным) видом размера считалась «сакральная» трехдольность, в классическую эпоху все описания и перечисления видов такта начинаются с двудольных размеров ($2/2$, $4/4$, $2/4$). Шульц писал, что четные (*gerade*) виды такта включают лишь две или четыре единицы времени, нечетные (*ungerade*) — не меньше и не больше трех. При большем количестве единиц такт становится «невразумительным» (*unfasslich*; Sulzer IV, 493).

Здесь, возможно, уместно уделить некоторое внимание проблеме пятидольных тактов, которая время от времени обсуждалась музыкантами XVIII — начала XIX века. Некоторых теоретиков и композиторов эта проблема явно интересовала. В «Музыкальном словаре» Руссо в статье «*Mesure*» содержится любопытная информация: ■ «Господин Адольфати произвел в 1750 году в Генуе опыт с этим размером, сочинив в своей опере «Ариадна» арию в сопровождении большого оркестра «*Se la sorte mi condanna*»⁵. Эта пьеса оказалась эффектной и вызвала аплодисменты. Несмотря на это, я не слышал, чтобы данный пример имел последователей» (Rousseau 1768, 285). Будучи сам композитором-любителем, Руссо предложил читателям своего словаря пьесу в «полуторном такте с двумя неравными частями», то есть на $5/4$ (мы приводим лишь начальный период этого «прихрамывающего» менуэта).



Шульц, основательно проштудировавший словарь Руссо при написании своих статей для энциклопедии Зюльцера, с явным неодобрением отнесся даже к такому лабораторному эксперименту: ■ «В *Dictionnaire de Musique* Руссо есть пьеса

⁵ «Если судьба обрекает меня» (*ит.*).

в такте на $5/4$, которая представляется невразумительной. Телеман, слишком уж тяготевший к странностям, писал в своих церковных сочинениях целые хоры в этом и в других подобных химерических размерах, равно изнурительных как для певцов, так и для слушателей» (Sulzer IV, 493).

Произведений, упомянутых в статьях Руссо и Шульца, нам разыскать не удалось, но к этому перечню барочных причуд можно добавить и небольшой эпизод из аккомпанированного речитатива перед арией Орlando во втором акте одноименной оперы Генделя (сцена 11). Герoю, сошедшему с ума от любви и ревности, мерещится, что он видит ладью Харона, готовую увезти его в царство Плутона. Хотя размер $5/8$ применен здесь очень осторожно (всего несколько тактов у оркестра), он сочетается с секвенцией, начальные ноты звеньев которой обрисовывают тритон и движутся по целотоновому ряду, что наглядно символизирует полное помрачение рассудка несчастного Орlando.

28

Andante

unis.



В музыке венских классиков «химерические» размеры не использовались, но среди их современников находились любители «побаловаться» такой экзотикой. Так, в 1804 году А. Рейха (между прочим, сослуживец Бетховена по Боннской капелле и соученик по «классу» Альбрехтсбергера в Вене) опубликовал сборник из 36 фуг, посвященный Й. Гайдну. Помимо многих прочих экстравагантностей, в сборнике имелась фуга № 20, начинавшаяся в a-moll и заканчивавшаяся в F-dur с ответом в тритон (!) и в размере на $5/8$. В другом сочинении Рейхи примерно этого же периода, Квартете op. 98 № 2 для флейты, скрипки, альты и виолончели, третья часть представляла собой «Арию» в форме менуэта с трио, причем, если трио было в нормальном размере $3/4$, то сама «Ария» — в духе менуэта Руссо, с регулярным чередованием трех- и двудольных тактов (вероятно, проще было бы записать ее всю на $5/4$).

29a)

А. Рейха. Фуга № 20



296)

Aria
Andante

А. Рейха. Квартет оп. 98 № 2, ч. III

В 1809 году в лейпцигской Allgemeine Musikalische Zeitung была опубликована статья Штойбера (Steuber, инициалы выяснить не удалось), сетовавшего на то, что музыканты слишком мало используют такие размеры, как $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$ или $\frac{11}{8}$. Вероятно, откликаясь на просьбу автора статьи, его знакомый капельмейстер А. Ф. Крилле сочинил два танца, претендовавших не только на экспериментальность, но и на определенную художественность — вальс на $\frac{7}{8}$ и шотландский танец на $\frac{5}{8}$ (Steuber, AMZ 1809, № 8; мы приводим только начало обоих образцов).

30а)

Вальс

и т. д.

306)

Шотландский танец

По мнению Штойбера, несимметричные тактовые размеры ■ «не противостоят ни патетическим акцентам, ни ритму, и вовсе не разрушают красоту произведения» (Там же, Sp. 117).

Резкую критику подобные либеральные взгляды встретили со стороны Г. Вебера в АМЗ за 1813 г. и в учебнике композиции (1817). Не ограничившись обыкновенным неприятием составных размеров, Вебер попытался методично объяснить, почему такие размеры воспринимаются плохо. Например, пятидольный такт, если его трактовать как простой, имеет слишком много безударных долей, создающих «неприятную неопределенность», и потому звучит вяло. А если его считать составным, он обнаруживает «спотыкающуюся» неритмичность. Следовательно, в составных тактах ■ «нет симметрии, которая является сущностью и притягательной чертой тактовой организации... И следует меньше удивляться тому, что эти виды тактов, несмотря на их многочисленных апологетов, находят столь малое применение, чем тому, что у таких малоупотребительных тактов находится столь много сторонников (Partisanen)... Впрочем, я далек от того, чтобы совершенно отказывать всем этим парадоксальным видам тактов в праве на существование... и коль скоро в нашем искусстве иногда допустимы и странности (Bizarre), то, ежели кто-то захочет достигнуть особого воздействия при помощи такого рода тактов, ему это очевидно никогда не запрещено» (Weber 1817/1821, I, 113–114, 117–118).

Ситуация явно изменилась к середине XIX века в связи с интересом музыкантов-романтиков ко всему необычному и национально-специфическому; конечно, пятидольность, не говоря о семидольности, оставалась редкой гостью в произведениях западноевропейских композиторов, однако не вызывала у них отторжения, встречаясь в музыке их коллег из славянских и скандинавских стран (помимо М. И. Глинки, можно упомянуть финского композитора А. Ингелиуса, использовавшего «рунический» размер $5/4$ в скерцо из Симфонии 1847 года).

Этот краткий экскурс в историю восприятия несимметричных размеров призван еще раз обозначить границы классической эпохи со свойственным ей несколько авторитарным мышлением, а также подчеркнуть истинное своеобразие русской классической музыки, которая должна была сделать органически звучащей для «европейского» слуха присущую русскому стиху несимметричную ритмику. Ведь музыканты, спорившие в XVIII — начале XIX века о приемлемости тактов на $5/4$ или на $7/8$, даже не подозревали о том, что для какого-то из европейских языков такая система акцентов может быть абсолютно естественной и пригодной для выражения отнюдь не только каких-либо «странностей». Впрочем, и само понятие «такт» было в XVIII веке новым для русской музыки. Ведь ни народная песня, ни знаменный распев не знали деления на такты. Как отмечала В. Н. Холопова, встречающиеся в рукописях партесных концертов конца XVII–XVIII века тактовые черты отнюдь не всегда делят музыку на равные промежутки, и здесь «следует видеть не классическую, а раннюю тактовую систему, еще не вполне сложившуюся, с чертами переходности» (Холопова 1983, 94). Строгий такт и регулярный метр пришли в русскую культуру вместе с маршами, менуэтами, полонезами и прочими жанрами, заимствованными в петровскую эпоху. Лишь после этого русскими музыкантами были поняты и приняты те взгляды на метр и такт, которые в Западной Европе считались аксиоматическими: ■ «Totius Musicae Tactus Anima est» («Такт — душа

всей музыки»)⁶. В дальнейшем, в XIX и XX веках, в русской музыке сохранилось своеобразие метра и ритма (пристрастие к музыкальной «прозе» у А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, Д. Д. Шостаковича; асимметричная ритмика И. Ф. Стравинского; сложные размеры, вплоть до $11/4$, в музыке Н. А. Римского-Корсакова; что же касается пятидольного такта, то он со времен М. И. Глинки вообще сделался привычным и применялся даже композиторами с «европейским» складом мышления — П. И. Чайковским, С. С. Прокофьевым и другими). Но для того, чтобы русская профессиональная композиторская школа вообще могла развиваться, ей требовалось в течение довольно короткого времени усвоить уже сложившуюся в Западной Европе систему метрики, без которой невозможно было сочинять музыку в крупных вокальных и симфонических формах, основанных на принципах симметрии, повторности и равномерности. Аналогичный переворот произошел в середине XVIII века и в русском стихосложении, когда М. В. Ломоносов ввел силлабо-тоническую систему, определенные поэтические размеры и деление на строфы с одинаковым количеством строк и четкой системой рифмовки. Поэтому можно сказать, что в XVIII веке произошла перенастройка музыкально-поэтического «слуха» всей нации, затронувшая поначалу лишь европейски образованную элиту, но определившая затем исторический путь развития русской художественной культуры.

2.4. Виды тактов и акцентуация

Вернемся, однако, к традиционным для классической музыки тактовым размерам — двудольным и трехдольным. Каждый из них обладал своей семантикой и сферой применения, что подробно описывалось в учебниках, словарях и трактатах того времени. Разнообразие обозначений одних и тех же по сути пропорций было вызвано тонкими различиями во внутренней мотивной структуре и ее прознесении — агогике и артикуляции.

Размер C ($4/4$ или, реже, $4/2$) имел достаточно размеренную акцентуацию в средних темпах (четыре акцента разной силы), очень подробную — в медленных (каждая из акцентных долей дробилась, имея внутренние маленькие «акцентики») и самую простую (один главный акцент) — в быстрых. Шульц писал, что ■ «большой четырехчетвертной такт... подходит для торжественного шествия и для церковных пьес» (Sulzer IV, 496).

Обычно такт $4/4$ акцентировался примерно так, как это указывал в своей «Клавирной школе» Тюрк: $f - mf - pf - mf$ (Türk 1789, 335). Однако в церковной музыке более употребительным было обозначение *alla breve* — перечеркнутое C . Оно указывало не только на более быстрый темп, но и на более строгую, без риторических излишеств, акцентуацию: такт *alla breve* имел не более двух акцентов, а зачастую и только один. В музыке XVIII — начала XIX века *alla breve* стало символом «церковного стиля» в старинной, иногда нарочито архаичной или,

⁶ Старинное изречение, процитированное в трактате И. Г. Вальтера (Walther / 1708 /, 33) и несколько перефразированное Л. Моцартом (см. эпиграф к настоящей главе). Заметим, что слово «Tactus» в доклассической музыке означало не собственно такт, а устойчивую время-измерительную единицу.

наоборот, в академически-правильной манере. Так, в Мессе h-moll И. С. Баха все хоры, стилизованные под старый стиль церковной полифонии, написаны в размере *alla breve* (*Kyrie II, Gratias, Credo I, Confiteor*). Этот размер нередко встречается и в абсолютно светской музыке венских классиков, и если он сочетается с определенной фактурой, то обозначает именно «церковный стиль», пусть даже в весьма неожиданном контексте, вплоть до юмористического (так, Л. Ратнер истолковал сочетание бойкого контрданса с фрагментом в манере *alla breve* в финале Квартета op. 18 № 5, A-dur, Бетховена как «веселье импровизированного представления селян, прерванное процессией служителей церкви»; Ratner 1980, 23). Приведем и другие примеры: Моцарт, «Волшебная флейта» — марш жрецов в начале второго акта; Гайдн, Квартет op. 76 № 3, C-dur, — тема вариаций второй части (гимн «*Gott erhalte Franz den Kaiser*»). Иногда, однако, *alla breve* означало только очень быстрый темп с одним главным акцентом. В. А. Моцарт в письме к сестре от 7 июня 1783 года, возмущаясь «шарлатанством» своего соперника Клементи, негодовал: ■ «Он пишет на сонате *Presto* и даже *Prestissimo* и еще *alla breve*, а играет *Allegro* в такте на $\frac{4}{4}$. Я знаю это, потому что я слышал его!» (Аберт I/II, 388). Следовательно, эти размеры различались не только по записи, но и на слух.

Такт $\frac{2}{4}$ применялся либо в быстрых и очень быстрых темпах, и в таком случае имел один или два акцента, либо, напротив, в медленных, где акцентуация была очень детализированной. В быстрых темпах ему часто соответствовал жанр контрданса, в умеренных — гавота, в медленных — песни и арии. Возможно, склонность венских классиков к записи медленной музыки в таких размерах, как $\frac{2}{4}$ или $\frac{3}{8}$ (вместо $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{4}$), когда такт дробился на огромное количество мелких нот, вплоть до тридцатьвторых и шестьдесятчетвертых, определялась требованиями акцентуации: главный акцент был один, благодаря чему музыка приобретала «широкое» дыхание, но внутри такта появлялась возможность для самых прихотливых вариантов мелодического рисунка и его «патетического» произнесения.

Основной трехдольный размер — $\frac{3}{4}$ — также имел различия в акцентуации в зависимости от жанра и темпа произведения. В быстром темпе акцент один (а в очень быстром — даже один на группу тактов; вспомним бетховенские обозначения *ritmo di tre battute, ritmo di quattro battute*). В частности, один акцент обычно бывает в скерцо, чем оно принципиально отличается от менуэта (хотя быстрая разновидность последнего в позднеклассической музыке практически неотличима от скерцо, как в менуэте из Первой симфонии Бетховена). Но, как правило, в произведениях, написанных в жанре менуэта (это могут быть и оперные арии, и первые части сонатных циклов, и разделы месс), трехдольность не так стремительна, и в ней нередко ощущается один главный акцент и два слабых, поскольку в менуэте на каждую долю приходится один шаг. Здесь действует та же самая закономерность: чем медленнее темп и чем больше нот в такте, тем более детализирована акцентуация.

В трактатах и словарях XVIII века приводятся и другие размеры, имеющие тройку в числителе или кратные ей. Причем, если Кванц считает их все трехдольными, не делая различия между $\frac{3}{2}$ и $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$, то у Шульца они дифференцированы: $\frac{12}{8}$, и $\frac{12}{16}$ по праву отнесены к четырехдольным, а $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$ и $\frac{9}{16}$ — к трехдольным (сравни: Quantz /1752/, V, § 14; Sulzer IV, 196–198). Но в реальной практике, как известно, употребитель-

ными были лишь немногие из них. Излюбленный «пасторальный» размер $6/8$ сочетал в себе двудольность и трехдольность, отчего его акцентуация могла быть достаточно тонкой и детализированной, хотя в быстрых темпах она ограничивалась лишь двумя акцентами.

Вообще, как замечено Ф. Ротшильдом, в камерной музыке Гайдна и Моцарта разнообразие размеров не очень велико и сводится всего к шести видам тактов: *C. alla breve*, $2/4$, $3/4$, $3/8$ и $6/8$. У Бетховена в музыке, написанной до 1812 года, к этому ряду прибавляются $9/8$ и $12/8$ (в медленных частях), а в поздних произведениях — совершенно нетипичные для классиков, но встречающиеся в барочной музыке размеры $6/16$, $9/16$, $12/16$, $12/32$ (Rothschild 1961, 9–10).

Ротшильд высказал также очень интересную точку зрения на изменения в правилах акцентуации внутри классической эпохи. Так называемые «Русские квартеты» ор. 33 Гайдна, сочиненные в 1778–1781 годах, дважды характеризовались в письмах композитора как написанные «*совершенно новым и особенным способом*» (см.: /Bartha/, № 39 и № 40)⁷. Ротшильд предложил искать эту новизну не в особенностях тематизма или формы квартетов ор. 33, а в характере их акцентуации: «Начиная с “Русских квартетов”, Гайдн придал всем частям *Allegro* — от *Allegretto* до *Prestissimo* — одну и ту же акцентуацию: ту, что ранее предназначалась для очень быстрых темпов. С этого момента различие между разнообразными указаниями *Allegro* стало только темповым, а не темпово-акцентуационным. Этой переменной Гайдн сломал издавна почитавшуюся условность и создал пример того, что ныне считается классическим *Allegro*» (Rothschild 1961, 25). Согласно новой, упрощенной системе, в быстрых темпах такт $4/4$ имел два акцента; *alla breve*, $2/4$ и $3/4$ — один акцент. Интересно, однако, что Бетховен в своих поздних произведениях... возвращается к раннеклассической акцентуации. У него в такте $4/4$ — четыре акцента, в тактах *alla breve* и $2/4$ — два акцента, $3/4$ — три акцента (если темп спокойный или умеренно быстрый). По мнению исследователя, причиной такого возрождения старой традиции могло быть пристальное изучение Бетховеном трактатов Тюрка, Кирнбергера, Альбрехтсбергера и других авторов, что требовалось ему для преподавания композиции эрцгерцогу Рудольфу (Там же, 81). Возможно, так оно и было. Но не следует упускать из виду и интерес Бетховена к барочной музыке вообще, что, конечно, тоже сказалось на его творчестве. Кроме того, в последние годы жизни у переставшего слышать звуки реальной жизни композитора прогрессировала склонность к интроверсии, к пристальному вслушиванию в биение каждого «атома» ткущейся в воображении музыкальной материи. Во всяком случае, специфический характер акцентуации и фразировки явно отличает поздние произведения Бетховена от музыки его младших современников — ранних романтиков. После рубежа 1820-х годов исполнительская манера изменилась, утратив многие тонкости, унаследованные еще от эпохи Барокко. Одной из этих тонкостей была тесная взаимосвязь метра, акцентуации, темпа и аффекта.

⁷ «Русскими» они называются потому, что посвящены великому князю Павлу Петровичу, будущему российскому императору, посетившему Вену в 1781 году.

2.5. Темп и выразительность

В классическую эпоху, в отличие от эпохи Барокко, в начале музыкального произведения и его отдельных частей автором практически всегда указывается, в каком темпе (а нередко — и в каком характере) следует исполнять музыку. Композиторы конца XVII — первой половины XVIII века были намного скупее на темповые, выразительные и фразировочные ремарки не потому, что им было все равно, как обойдутся с их музыкой исполнители, а потому, что в этой области существовали довольно четкие правила, передававшиеся из уст в уста, от учителя к ученику, и сам вид нотной записи давал понять, в какой манере нужно играть. С другой стороны, в эпоху Барокко в определенных жанрах и формах исполнителю предоставлялась большая свобода, и точные указания здесь были излишними (например, в оперном речитативе, в жанрах фантазии или прелюдии, в инструментальных каденциях и т. п.).

Как отмечал М. Г. Харлап, уже Монтеверди в предисловии к Восьмой книге мадригалов проводил различие между механически ровным «темпом руки» (*tempo della mano*) и выразительным «темпом аффекта души» (*tempo del affetto del animo*). Распространившийся в XVII—XVIII веках «темп аффекта», или «темп чувства», уничтожил свойственную мензуральной ритмике определенную длительность нот, что вызвало потребность в словесных обозначениях (см.: Харлап 1981, 491–492; он же: 1978, 86–87). Поначалу таких обозначений было сравнительно немного, и не все композиторы пользовались ими регулярно. В европейской музыке утвердилась система итальянских терминов (кроме Франции, где темп и характер указывали на родном языке), включавших самые ходовые обозначения: *Presto*, *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Largo*. Однако у них был несколько разный смысл в первой половине, в середине и в конце XVIII века. Так, нередко встречающиеся у Генделя обозначения типа «*Andante largo*» или «*Largo andante*» подразумевают не соединение двух разных темпов, а движение в темпе шага (*andante*), исполняемое на широком дыхании или широким штрихом, когда на каждую долю приходится целый смычок (*largo*). В результате должно возникнуть столь присущее стилю Генделя ощущение спокойного величия. В классической музыке подобных сочетаний терминов мы уже не встретим. Но практически до конца XVIII века распространенные *tempi ordinari* подразумевали указание не только скорости, но и характера движения.

Некоторые музыканты середины и второй половины XVIII века, писавшие учебники и потому заинтересованные в особой точности излагаемых ими правил, пытались придать системе темпов научное обоснование. Наибольшим авторитетом пользовалось учение Кванца, для которого единой мерой стал ритм спокойного пульса — около 80 ударов в минуту (в такте $\frac{4}{4}$ на каждую восьмую приходится один удар пульса, отбиваемый для наглядности мыском ноги). Кванц писал: ■ «Это деление на восемь ударов может быть принято за правило во всех медленных пьесах, сообразно с темповыми требованиями. Но в быстрых пьесах можно делить обычный четный такт на четыре части <...> а трехдольный такт — на три части» (Quantz /1752/, V, § 17–18).

В системе Кванца интересна не только ее «физиологическая» точность, но и своеобразное претворение сразу двух натурфилософских идей: средневеково-барочной (соответствие ритмов космоса, человеческого тела и музыкального

произведения) и антично-классицистской (человек как мера всех вещей). Эти две идеи несколько не противоречат друг другу, но вторая на протяжении XVIII века приобретает главенствующее значение: вся классическая музыка ориентируется в первую очередь на живое человеческое восприятие.

Вероятно, именно потому преемники Кванца — Л. Моцарт, Марпург, Тюрк и прочие — не всегда стремились к доскональной точности (впрочем, и сам Кванц — талантливый композитор и прославленный виртуоз — вовсе не был ригористом). Они приводили свои описания темповых и выразительных обозначений, не привязывая их к строго определенной пульсации времени \square х единиц. Аффект, характер, жанр музыки был важнее, чем ее абстрактная соразмерность биению пульса. Правило, остававшееся актуальным и в классическую эпоху (скорость темпа определяется величиной наименьших длительностей, встречающихся в произведении), также обосновывалось естественными требованиями: приятнее слышать отделанный и отчетливо сыгранный пассаж шестнадцатыми или тридцатьвторыми, чем «смазанное» *glissando* с фальшивыми нотами.

Не претендуя на создание полной картины наиболее распространенных темповых обозначений XVIII — начала XIX века, приведем лишь некоторые характеристики.

Медленные темпы

■ «При игре нужно руководствоваться господствующим аффектом, чтобы очень печальное **Adagio** не игралось чересчур быстро, а певучее, напротив, чересчур медленно. Поэтому нужно проводить сугубые различия между всеми этими видами медленных пьес (**Cantabile, Arioso, Affettuoso, Andante, Andantino, Largo, Larghetto**, и т. д.) и патетическим **Adagio**. Какого именно темпа требует каждая пьеса, следует судить по совокупности ее облика. Тон, вид тактового размера (четный или нечетный) проливают на это свет. Вследствие вышесказанного, медленные произведения в *g-moll*, *a-moll*, *c-moll*, *Dis-dur* и *f-moll* должны звучать печальнее и, стало быть, медленнее, чем написанные в других мажорных и минорных тонах⁸. Медленная пьеса в размере $2/4$ или $6/8$ играется обычно несколько быстрее, чем в размере *alla breve* или $3/2$, и медленнее, чем в размере $3/4$.

Если **Adagio** сочинено очень печальным, на что обыкновенно указывают слова **Adagio di molto** или **Lento assai**, то нужно при исполнении больше украшать его проходящими нотами, нежели широкими скачками или трелями. Однако не следует и совсем избегать трелей, чтобы не усыпить слушателей; нужно искать удачные чередования, дабы то возбуждать больше печали, то вновь ее немного приглушать.

Grave, при котором мелодия состоит из пунктированных нот, должно играть несколько приподнято, оживленно и иногда также украшаться пассажами, прерываемыми аккордами. Ноты с точками должны быть до последнего момента усилены, а следующие за ними, если интервальное расстояние не слишком велико, должны играть коротко и слабо. Но при широких скачках каждая нота должна быть особо отчетливой. <...> **Adagio spiritoso** пишется обычно в трехдольном такте с пунктированными нотами и зачастую также состоит из множества коротких фраз, что требует при игре еще большей живости, чем это говорилось выше.

(Кванц, /1752/, XIV, § 7, 8, 17, 18.)

⁸ См. раздел о характеристиках тональностей в главе «Гармония».

■ «Maestoso — величественно, глубокомысленно, не поспешно.

Andante — идучи шагом.

Lente, Lentemente — совсем медленно.

Adagio — протяжно, медленно.

Largo — еще более медленный темп, играется всей длиной смычка и с бóльшим хладнокровием.

Grave — скорбно и серьезно, а следовательно, очень медленно. И в самом деле, здесь нужно вести смычок несколько тяжелым и степенным штрихом, постоянно то придерживая, то отпуская сменяющиеся звуки, чтобы выразить характер, обозначаемый словом Grave.

(Л. Моцарт, 1756/1769, 49–50.)

■ «Adagio — подходит для медленного и задумчивого выражения, для нежно-печальных страстей. Так как при этом каждый тон подается ясно и взвучиво, то такая пьеса должна обязательно быть более простой и безыскусной, чем быстрые вещи. Все страсти, язык которых медлителен и задумчив, трогательны. Поэтому композитор в Adagio должен творить больше для сердца, чем для воображения. Искусно придуманные фигуры сюда не подходят, ибо, чем больше тронут сердце, тем меньше выказывает себя остроумие. В отношении гармонии этот род [музыки] требует величайшего усердия, поскольку ошибки легко становятся заметными. Между прочим, хорошо поступают, когда не пишут такие пьесы слишком длинными: они легко утомляют слушателя».

(Кирнбергер, Sulzer I, 23.)

■ «Maestoso — в его характере помпезность, достоинство и величие.

Adagio — медленное, печальное движение.

Largo — движение, выражающее глубокую скорбь.

Andante — движение шагом, смыкающееся на пограничной линии с Allegro».

(Шубарт, /1784/, 271–272.)

■ «Grave — серьезно, следовательно, более или менее медленно.

Adagio — медленно.

Lento — то же самое, однако все же не так медленно, как Adagio.

Largo — собственно означает широко, пространно, растянуто, следовательно, медленно (практически еще медленнее и обычно серьезнее, чем Adagio).

Maestoso — величественно, приподнято, в отношении темпа обычно скорее медленно, нежели быстро.

Andante — собственно «шагом», постепенно и т. д. В музыке это среднее движение, не совсем медленное и не быстрое».

(Тюрк 1789, 108.)

Быстрые темпы

■ «Слово **Allegro** в обозначениях музыкальных пьес, в противоположность **Adagio**, является чрезвычайно широким понятием. Это обозначение включает в себя разнообразные виды быстрых пьес, как то: **Allegro**, **Allegro assai**, **Allegro di molto**, **Allegro non presto**, **Allegro ma non tanto**, **Allegro moderato**, **Vivace**, **Allegretto**, **Presto**, **Prestissimo**, и т. п. <...> Главным свойством **Allegro** является бодрость и живость — так же, как в **Adagio**, напротив, — нежность и печаль. <...>

Страсти в **Allegro** также сменяют друг друга чаще, чем в **Adagio**. Исполнитель, стало быть, должен каждый раз принаравливаться, чтобы надлежащим образом выразить их. Поэтому необходимо изучить, встречаются ли в играемой пьесе только веселые мысли или же к ним присоединяются другие мысли различного рода. В первом случае в пьесе следует постоянно поддерживать живость. В противном случае правилом оказывается вышесказанное⁹. *Веселье* выражается короткими нотами; они могут быть, в зависимости от свойств такта, восьмыми, шестнадцатыми или, при *Alla breve*, четвертями, и двигаться как скачками, так и поступенно. <...> *Великолепие* (*das Prachtige*) обычно представлено как долгими нотами, одновременно с которыми происходит быстрое движение в других голосах — так и пунктированными. Пунктированные ноты должны играть остро и живо. Точки выдерживаются дольше, а следующие за ними ноты играют очень коротко. <...> *Дерзновение* (*das Freche*) выражается нотами, в которых каждая вторая или третья имеет точку¹⁰. Нужно только остерегаться при этом от излишней спешки, дабы музыка не звучала как банальный танец. <...> *Льстивость* (*das Schmeichelnde*) выражается через скользящие ноты, идущие поступенно вверх или вниз, равно как через синкопированные ноты <...>

(Кванц / 1752 /, XII, §§ 1, 3, 24.)

■ «**Allegro** <...> означает весело. Это также указание на бодрый темп, наиболее оживленный из всех, кроме **Presto**. Но не следует думать, будто такое движение годится только для веселых тем; оно применяется также и для передачи ярости, горячности и отчаяния, которые не имеют никакого отношения к веселью»
(Руссо 1768, 30.)

■ «**Allegro**, или быстрая мелодия, подходит для выражения бурных страстей — как, например, необузданной радости, сильного гнева, спора, и, во всяком случае, для выражения простой говорливости и для веселой шутки».

(Кирнбергер, Sulzer I, 122.)

■ «**Allegro** — обозначает господствующий мотив в весьма быстром движении. **Presto** — очень быстрое движение такта, состоящего из $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ и других единиц.

Prestissimo — чрезвычайно быстрое движение такта и одновременно контрапункт к **Adagio**».

(Шубарт / 1784 /, 272.)

■ «**Presto** — стремительно, **Allegro** — быстро¹¹, **Veloce** — скоро, **Vivace** — живо, **Commodo** — удобно, **Moderato** — умеренно, **Tempo giusto** — в правильном темпе»...

(Тюрк 1789, 108.)

⁹ То есть постоянное «перевоплощение» исполнителя для выражения соответствующих страстей — Л. К.

¹⁰ Следовательно, через обращенный пунктирный ритм и сходные с ним рисунки — Л. К.

¹¹ Примечание Тюрка: ■ «Обычный перевод — “весело”, “бодро”, “радостно” и т. п. — не всегда верен и уместен, например, в **Allegro furioso** (“весело и яростно”) и т. д. Вообще, поясняющие слова “весело”, “бодро”, “радостно” и прочие относятся скорее к характеру, нежели к движению, о котором здесь собственно и говорится».

■ «Allegro — весело.

Presto — стремительно».

(Кох 1802, 64.)

Приведенных высказываний, думается, вполне достаточно для того, чтобы составить себе относительно ясную картину трактовки темповых обозначений в классическую эпоху. Мы видим, например, что медленные темпы различались не только и не столько степенью подвижности, но и характером исполнения. Поэтому, даже при относительно одинаковой скорости (или, вернее, медленности) Largo звучало действительно «широко» (благодаря широким штрихам), Grave — действительно «весомо», «тяжело» (подчеркивание и обострение пунктированного ритма при массивной звучности), Lento — протяжно и печально (близким к этому было обозначение Mesto или Affettuoso).

Темп Adagio также чаще соответствовал серьезному и меланхолическому содержанию. В абсолютном выражении он мог быть даже медленнее Largo, особенно если сопровождался добавочными словами наподобие assai или molto. У венских классиков темповому обозначению Adagio нередко сопутствуют указания на особый тип экспрессии: cantabile, con espressione, affetuoso. За ними стоят не только призывы к исполнителю проявить максимум чуткости, но и отсылки к определенной известной тогда манере исполнения: певуче-связной или избыливающей «патетическими» акцентами. Термин Affettuoso мог использоваться и самостоятельно, обозначая темп, средний между Adagio и Andante. Но вместе с тем он предписывал ■ «сильное, однако мягкое выделение акцентов» (Koch 1807, 18) — как, например, в Adagio affettuoso d-moll из Квартета op. 18 № 1 Бетховена (композитора вдохновила на эту музыку сцена в гробнице из «Ромео и Джульетты» Шекспира).

Наименьшие разногласия вызывала трактовка термина Andante, поскольку естественной мерой тут был ритм спокойного шага и соответствующего ему биения пульса.

Но в трактовках и классификациях быстрых темпов единства не было. Особенно велик был разброс мнений при попытках дать определение Allegro. Некоторые музыканты продолжали придерживаться буквального перевода этого итальянского слова, означающего «весело» или «радостно», тем более что львиная доля сочинявшихся во второй половине XVIII века allegri вполне соответствовала данному аффекту. Но была ведь и быстрая музыка иного склада — драматическая, страстно-печальная и даже трагическая. Тюрк обращал внимание на парадоксальность сочетания слов в выражении allegro furioso (ведь если «яростно», то уж никак не «весело!»)¹². Следовательно, термин allegro существовал некоторое время сразу в двух значениях: и как «весело», и как просто «быстро». Ф. Ротшильд обращал внимание, в частности, на то, что в двух изданных с двадцатилетним промежутком трактатах И. А. Хиллера даются разные значения Allegro: в 1774 году как «весело» («Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange», § 2), а в 1795 году — как «быстро» («Anweisung zum Violinspielen», S. 30 — см.: Rothschild 1961, 5).

¹² В русском переводе клавирной школы Г. С. Лёлейна allegro furioso с добросовестным тщанием передано как «очень весело»; см.: Лёлейн 1773 I, 66.

Темповые обозначения в музыке венских классиков наглядно демонстрируют тенденцию к постепенному изменению: от рационально рассчитанного и опирающегося на детально разработанную исполнительскую традицию течения музыки в эпоху позднего Барокко и раннеклассического «галантного» стиля к более свободной его трактовке у Гайдна, Моцарта и их современников. И Гайдн, и особенно Моцарт весьма лаконичны в своих предписаниях исполнителям. Чаще всего композиторы довольствуются самыми простыми итальянскими обозначениями (характер произведения конкретизируется в динамических ремарках, штрихах, значках артикуляции и т. д.). Отчасти это, вероятно, происходит потому, что существующая традиция воспринимается ими как сама собой разумеющаяся (В. А. Моцарт — не только сын, но и ученик своего отца!). Столь часто встречающееся в переписке отца и сына Моцартов итальянское словечко *Gusto* («вкус») подразумевало как интуитивное, так и внушенное хорошей школой умение соблюдать художественную меру, придавая ей вместе с тем своеобразное истолкование (см.: Кириллина 1996, 135–137). С другой стороны, во второй половине XVIII века все большее значение приобретает свобода художника, композитора или виртуоза от мелочных правил. Немногословные обозначения Гайдна и Моцарта эту свободу предоставляли, давая одновременно вполне четкий и однозначно читаемый в ту эпоху исполнительский ориентир.

Зная систему взглядов музыкантов XVIII века, можно лучше понять, что именно желал выразить композитор, давая то или иное обозначение. Откроем, например, фортепианные сонаты В. А. Моцарта. *Allegro maestoso* в первой части Сонаты a-moll KV. 310, a-moll, указывает, что темп должен быть не чрезмерно быстрым, а исполнение — внятно и весомо артикулированным (по четыре акцента в такте на $\frac{1}{4}$). Вторая часть этой же сонаты имеет обозначение *Andante cantabile con espressione*. *Andante* предписывает собственно темп (мысленный шаг приходится на каждую восьмую в такте на $\frac{3}{4}$); *cantabile* заставляет исполнителя искать здесь аналогии с оперной арией, добиваясь «вокальной» свободы звукоизвлечения в выписанных украшениях и фиоритурах; *con espressione* обращает внимание на обилие «риторических» и «патетических» акцентов, а также на очень прихотливую фразировку. Финал сонаты обозначен как *Presto* — помимо стремительного «полетного» движения, это указывает и на то, что в такте, записанном на $\frac{2}{4}$, — один акцент (так что каждый реальный метрический такт здесь равен двум графическим).

В творчестве Бетховена происходит очередной сдвиг. Даже в его ранних произведениях темповые и выразительные обозначения обычно гораздо подробнее и индивидуальнее, чем у Гайдна и Моцарта. Но примерно до 1810 года (до Сонаты op. 81a) они остаются преимущественно итальянскими, то есть состоят из традиционных слов, пусть даже не в совсем традиционных сочетаниях (например, *Largo appassionato* из Сонаты op. 2 № 2)¹³. Затем Бетховен начинает давать также немецкие указания (иногда дублируя их на итальянском

¹³ Традиционной было бы *aifettuoso*, но это предполагало более подвижное движение и более «сентиментальную» акцентуацию, чем требовало «широкое» дыхание *Largo*. Кроме того, как нам кажется, в бетховенском обозначении содержится аллюзия на «церковный стиль» с присущей ему категорией пафоса как высшего, наиболее возвышенного, аффекта. Приметы этого стиля в музыке *Largo appassionato* имеются (хоральность рефрена, фактура трио-сонаты, имитационность в эпизодах).

языке), причем степень подробности как немецких, так и итальянских обозначений сильно возрастает. В начале медленной части из Сонаты ор. 106 исполнитель сталкивается с трехсложной системой указаний: 1) точное темповое указание: *Adagio sostenuto*, по метроному восьмая = 92; 2) требование максимальной, лично окрашенной выразительности: *Appassionato e con molto sentimento*; 3) ремарка, характеризующая динамику и звукоизвлечение: *Una corda mezza voce*. Последнее явно совсем не лишне, поскольку весьма полнозвучная аккордовая фактура могла бы скорее натолкнуть на мысль о плотной «органной» звучности, чем на идею приглушенного, как бы сдавленного скорбью тембра *mezza voce*. Однако в целом указания в поздних произведениях Бетховена фактически вопиют о конце классической традиции. Композитор жаждет понимания и вместе с тем опасается, что, если он не объяснит всех своих намерений, его поймут не полностью или превратно (и опасения эти не всегда были беспочвенными; см.: Кириллина 1996, 119–120).

Бетховен уже не мог доверять традиционному истолкованию темповых обозначений, потому что они в конце классической эпохи в самом деле утратили какую-либо конкретность. Н. Л. Фишман обращал внимание на то, что у Бетховена наблюдается «чрезвычайное многообразие метрономических указаний при одинаковых темповых терминах» — то есть в абсолютном выражении *Adagio* может быть равным *Andante* или даже более подвижным темпам, а *Presto* — медленнее, чем *Allegro* (Фишман 1982, 197–198)¹⁴. Сам композитор очень красноречиво засвидетельствовал это в письме 1817 года к венскому музыковеду И. Ф. Мозелю, выступавшему за распространение метронома Мельцеля: ■ «Я искренне рад тому, что Вы разделяете мой взгляд относительно темповых указаний, установившихся еще на варварской стадии развития музыкального искусства¹⁵. Что может быть, к примеру, нелепее, нежели *Allegro*, раз и навсегда означающее “весело”, хотя мы часто настолько отдалены от этого представления о темпе, что сочиненная пьеса вступает в противоречие со своим обозначением. Что касается этих четырех главных темпов, которые по своей истинности и точности намного уступают четырем главным ветрам, то мы бы охотно обходились без них. Другое дело — слова, которыми определяется характер композиции. Ими мы не можем пренебречь, потому что такт является, в сущности, скорее телом сочинения, а эти слова имеют отношение к его духу» (ПБ 3, № 878). Последнее высказывание знаменует поворот на 180 градусов по отношению к принципу, господствовавшему в творчестве предшественников Бетховена: «Такт — душа музыки». Телесная, материальная сторона музыкального времени начинает фиксироваться с механистической точностью (по метроному), но абстрактные числа уже ничего не говорят ни о характере, ни об акцентуации произведения, поэтому необходимыми становятся подробные исполнительские указания. Как справедливо замечал Бетховен в одном из поздних писем в издательство «Шотт», ■ «у нас почти нет больше *Tempi ordinari*, поэтому нужно руководствоваться идеями свободного гения» (декабрь 1826; ВВГ 6, № 2244). И нет никакого противоречия в том, что Бетховен в поздних произведениях, с одной стороны, тщательно проставлял

¹⁴ Если взять за единицу четвертную ноту, то разброс метрономических значений таков: *Adagio* — от 20 до 69, *Andante* — от 38 до 84, *Allegro* — от 88 до 348, *Presto* — от 184 до 396; в цитируемой статье Н. Л. Фишмана приводятся и конкретные примеры (Фишман 1982, 198).

¹⁵ Варварской в данном случае означает, вероятно, принадлежащей к эпохе Барокко. — Л. К.

метрономические указания и явно придавал им важное значение, а, с другой стороны, мог, к примеру, проставив точную метрономизацию своей песни «Север или юг» (WoO 148, 1817 год), сделать следующую, уже приводившуюся нами помету: ■ «Но это относится лишь к первым тактам, ибо чувство имеет свой собственный такт, который невозможно вполне выразить определенной градацией» (цит. по: Фишман 1982, 197).

2.6. Марши и танцы

Бытовая музыка классической эпохи не отделялась непроходимой пропастью от высокохудожественных творений. Метрика, ритмика и специфическая семантика шага, жеста, танцевального па проникала в темы симфоний, квартетов, сонат, оперных арий и даже церковных сочинений. Возможно, разговор о наиболее распространенных тогда танцах и маршах следовало бы вести в главе, посвященной топике и стилистике (как это сделано, например, в книге Л. Ратнера). Но дело в том, что эти жанры в их первичном, бытовом, преломлении тогда нередко именовали просто «ритмической музыкой». И именно на них начинающий композитор учился обращению с метром и ритмом, постигая первые правила построения музыкальной формы вообще, в единстве всех ее компонентов (гармонии, ритма, мелодии, экспрессии и так далее).

И. А. П. Шульц писал: ■ «Поскольку ни одна танцевальная пьеса невозможна без соблюдения совершенной регулярности такта, мелодических отрезков и ритма, то хороший учитель музыки всегда держит своих учеников преимущественно на танцевальных пьесах разного рода, дабы те усвоили механическую сторону такта и приучились мыслить правильно. Также старым мастерам свойственно было составлять свои сюиты, партиты и увертюры почти сплошь из разнообразных танцев. Это одновременно служило наилучшим упражнением для исполнителя. Различные виды такта, всевозможные мелодические отрезки, которые должны были быть ясно отмечены, свойственное каждому темпу движение и тяжеловесность или легкость в исполнении, разные виды нотных длительностей и разнообразие характера и выразительности давало играющему возможность упражняться в самых больших трудностях и приучало его к говорящему, выразительному и разнообразному исполнению» (Sulzer IV, 513). Поэтому обзор бытовых жанров мы предпочитаем поместить здесь как бы на полпути между рассмотрением метроритмических закономерностей и анализом того, что понималось тогда под музыкальной формой.

Начнем, пожалуй, с **маршей**. В жизни людей XVIII — начала XIX века этот род музыки звучал довольно часто: регулярные военные смотры, парады и смены караулов в мирное время, боевые марши в военное время (а воевали в XVIII веке много, и войны эти отнюдь не носили такого декоративного характера, какой им иногда приписывается в популярных исторических романах и кинофильмах), траурные марши, сопровождение торжественных религиозных и государственных процессий и т. д. Обычно считается, что апогей увлечения уличной музыкой, в том числе маршевой, приходился на эпоху революции и наполеоновских войн во Франции. Однако в Австрии времен правления императрицы Марии-Терезии процессии по случаю церковных или государственных праздников были чрезвычай-

чайно частыми и по-барочному пышными. Только годы правления Иосифа II (1780–1790) знаменовались некоторым затишьем в этой сфере, поскольку император-реформатор считал эти процессии напрасной тратой времени и денег. Но после него традиция возобновилась.

Свойственным ему колоритным языком Шубарт писал: ■ «Марш, или военная песнь, задает шаг целому войску, вступающему на путь славы. При пешем ходе движение патетическое, при кавалерийском — *быстрое*. Марш — неограниченное изобретение для войны, ведь даже лошади чувствуют его властную силу и движутся в такт маршу» (Schubart /1784/, 272).

Естественно, что метр марша — четный. Но в выборе размера были свои нюансы. Шубарт называл движение марша пехоты «патетическим» — это значит, не слишком быстрым и содержащим четыре акцента в такте на $4/4$. Быстрый марш кавалерии соответствовал размеру *alla breve*. 24 августа 1810 года в Вене в честь именин императрицы была устроена кавалерийская «карусель» (играсоревнование), для которой эрцгерцог Рудольф попросил своего учителя Бетховена предоставить музыку; Бетховен шуточно пообещал ему, что ■ «запрошенная лошадиная музыка прибудет к Вашему императорскому высочеству быстрейшим галопом» (НБ I, № 275), — и отослал два уже готовых марша, WoO 18 и WoO 19, оба в размере *alla breve*. На автографе первого из них композитор пометил: «Allegro в общепринятом ныне темпе марша», а на автографе второго — «All[egr]o. Один шаг на такт» (см.: КН, 456, 458).

Некоторым маршам был свойствен размер $2/4$. Прежде всего, это относилось к «турецким маршам», в которых использовался также определенный инструментарий (большой или малый барабан, тарелки, бубен, треугольник). В финале моцартовской Сонаты A-dur для фортепиано, обозначенном как «Рондо Alla turca», чисто маршевой и нарочито «турецкой» является вторая, мажорная тема, составляющая, собственно, рефрен (возможно, однако, что на «турецкий» манер, то есть шиворот-навыворот, сочинена и вся форма, где рефрен находится в четных разделах, а не в нечетных, как в нормальном «европейском» рондо).

На $2/4$ писался обычно и типично венский марш для парадных смотров и прочих чисто зрелищных (далеких от суровой воинственности) мероприятий. Ритмика такого марша бывает слегка кокетливой и словно бы пританцовывающей (с особой любовью это отражено, однако, в музыке не самих венских классиков, а Франца Шуберта).

Церемониальные марши невоенного характера склонялись либо к придворной этикетности (марш-антре, восходивший к обычаям французского двора времен Людовика XIV и сохранившийся затем в балете и опере), либо к величавой благопристойности религиозных процессий. Музыка подобного рода есть в операх Глюка и Моцарта (в частности, таковы начало увертюры к «Армиде» Глюка, марши жрецов в третьем акте «Идоменей» и во втором акте «Волшебной флейты» Моцарта). Церемониальным маршам также свойствен размер *alla breve*, что в сочетании со сдержанным темпом создает торжественность, напоминающую то о «церковном стиле», то (при обилии пунктированных ритмов) о стиле французской увертюры, которая, в свою очередь, подразумевает «антре» короля.

Траурные марши до Бетховена редко становились объектом сугубо художественного творчества или воспроизведения в высших жанрах классической музыки (как, например, знаменитый марш Ф. Госсека). У Моцарта есть пародийный, словно бы суммирующий все расхожие штампы, «Marcia funebre del Sigr.

Maestro Contrapunto» c-moll KV. 453a¹⁶. Что касается прославленных бетховенских маршей, то лишь однажды (в Сонате op. 26) встречается размер $\frac{4}{4}$ с четырьмя акцентами в такте. И именно этот марш проделал путь из «высокой» музыки через сценическую — в бытовую (в 1815 году Бетховен инструментовал его, перенеся в тональность h-moll и используя в музыке к драме И. Н. Дункера «Леонора Прохазка», повествующей о гибели девушки-солдата; в 1827 году этот марш прозвучал в траурной процессии самого композитора). В «Героической симфонии» и в коде первой части Девятой симфонии размер $\frac{2}{4}$, хотя в первом случае темп *Adagio assai*, а во втором — *Allegro, ma non troppo, un poco maestoso*. Близко по складу к траурному маршу и *Allegretto* из Седьмой симфонии (также на $\frac{2}{4}$). В 1812 году Бетховен написал три эквале (*Equale*) для квартета тромбонов (WoO 30) по просьбе Ф. К. Глэгля, бывшего капельмейстером и начальником башенных музыкантов в Линце. Эти пьесы исполнялись впоследствии на похоронах самого Бетховена. Первая и вторая из них, d-moll и D-dur, по характеру близки траурным маршам; их размер *alla breve*, а стиль — церковный (ведь сочинялись они для религиозного праздника поминовения усопших); третья пьеса — «генделевская» сарабанда на $\frac{3}{2}$, B-dur.

Танцы классической эпохи можно классифицировать по разным признакам: 1) на бальные (придворные) и бытовые (сельские, простонародные, компанийские); 2) на реально присутствовавшие в светском обиходе и существовавшие преимущественно в музыке высоких жанров — сценические танцы и танцевальные жанры в инструментальной музыке; 3) на имевшие общеевропейское хождение и обладавшие более выраженным национальным колоритом, и т. д. Но, поскольку мы говорим здесь не о танцевальной музыке классической эпохи вообще, а лишь о характерной метрике и ритмике отдельных танцев, мы будем делить их на *трехдольные* и *двудольные*. Ведь трехдольность и двудольность обладают своей собственной семантикой, проявляющейся в любом жанре. Двудольность органически связана с шагом, подскоками и прочими «приземленными» движениями, требующими равномерного чередования опор. Трехдольность больше устремлена ввысь и вперед; она вызывает ассоциации с закругленными плавными жестами, с парением, полетом или столь быстрым бегом, что ноги едва касаются земли. Эта семантика метров стала еще более наглядной в танцевальных жанрах XIX века (мазурка явно «романтичнее» польки, а вальс диаметрально противоположен галопу, не говоря уже о канкане).

Трехдольные

Менуэт — безусловно, главенствовал и в бальной, и в неприкладной музыке XVIII века, сохранив свою особую поэтику и в творчестве Бетховена на всем его протяжении. В описаниях характера этого танца музыкантами-современниками неизменно присутствовала восхищенная интонация: ■ «В характере менуэта — изящная и благородная простота» (Rousseau 1768, 279); ■ «Он кажется изобретенным самими грациями и более других танцев подходит для общества особ, выделяющихся своим образом жизни» (Шульц; Sulzer III, 389).

Менуэт обычно записывался на $\frac{3}{4}$ и имел в такте три акцента разной силы. Придворный и вообще торжественный менуэт подразумевал спокойный, не

¹⁶ «Похоронный марш для г-на учителя контрапункта» (*um.*).

слишком медлительный, но и не чрезмерно резвый темп (между Andante и Allegretto). Чем более пестрым или более «демократическим» было танцующее общество, тем быстрее и живее становился менуэт. В конце XVIII века в менуэты венских классиков и их современников внедряются ритмы и акценты других трехдольных танцев, завоевавших популярность в бюргерских кругах — **лендлера и вальса**.

Для классической музыки менуэт — не просто любимый танец, но и важнейший топос, сказавшийся на поэтике всех высших жанров. Поэтому в дальнейшем мы вернемся к рассмотрению феномена менуэта в главе, посвященной топике и стилистике.

Сарабанда — в классическую эпоху присутствует не как бальный танец, а только как жанр, обладающий определенной семантикой (мажорная сарабанда — царственное величие и торжественное спокойствие; минорная — роковая поступь трагедии, образы смерти и гнетущей силы). Традиционный размер сарабанды — $3/2$ (Бетховен, увертюра «Эгмонт», вступление), типичная ритмоформула: $-\ - \cup / - - -$. Благодаря этой формуле сарабанду можно узнать и там, где она записана на $3/4$ или замаскирована под медленный и очень медленный менуэт (Моцарт, Фантазия KV. 475, c-moll, тема эпизода B-dur).

Чакона — в XVIII веке еще сохранилось различие между чаконной и пассакалей. Если пассакалья стала преимущественно связываться с инструментальными вариациями на basso ostinato (невариационные пассакальи очень редки — например, Пассакалья h-moll Ф. Куперена в форме рондо), то чакона, во-первых, продолжала танцеваться если и не на балах, то на оперной сцене, а во-вторых, могла иметь не полифоническую и не вариационную форму. Размер чаконны обычно $3/4$, ритмика близка к сарабанде, но темп и характер более подвижный (см. арию Ринальдо, обозначенную как «чакона» в первом акте оперы Н. Йоммелли «Покинутая Армида», шаконны в пятом акте «Армиды» Глюка и в финальных дивертисментах парижских версий его опер «Орфей» и «Ифигения в Авлиде», а также две чаконны в опере Моцарта «Идоменей» — в хоре критян из первого акта и в финальном балете).

Паспье — французский подвижный танец на $3/8$. Во второй половине XVIII века уже вышел из бального обихода, но продолжал жить в тематизме произведений венских классиков и в оперных танцах (прежде всего, разумеется, на французской сцене). Вряд ли случайно Глюк включил «Mouvement de Passepied» в балетную сцену в первом акте «Ифигении в Авлиде», снабдив этот номер капризно-кокетливыми акцентами и соответственной «семенящей» фразировкой.

31



Однако в конце XVIII века паспье стало восприниматься как быстрая разновидность менуэта.

Немецкие и австрийские танцы — **швабская аллеманда, шлейфер, лендлер, вальс** — также обычно имели размер $3/8$ или $3/4$ и весьма подвижный темп. В ритмическом рисунке преобладало непрерывное «кружение» восьмых или шестнадцатых. Поскольку эти танцы носили простонародный характер, композиторы иногда подчеркивали их шутовскую незатейливость особыми ритмическими средствами, создававшими юмористический эффект: синкопами и фигурами в «перекрестном» ритме (двудольность поверх трехдольности; см.: Ratner 1980, 12). Немецкие танцы нередко включались в симфонический или камерный менюэт в качестве трио (Моцарт, Симфония № 41 «Юпитер»; Гайдн, Симфония № 103; Бетховен, Квартет op. 132 и др.). Иногда они выходили на первый план, определяя стилистику жанровой части (третья часть Четвертой симфонии Бетховена — *Allegro vivace*, не названная менюэтом, поскольку по жанру это скорее швабская аллеманда; четвертая часть его же Квартета op. 130, прямо обозначенная как *Alla danza tedesca*). Тематизм в стиле немецких танцев встречался также в классических сонатных *allegri* и в финалах (Бетховен, финал Второго фортепианного концерта B-dur и первая часть Сонаты op. 79, G-dur, для фортепиано).

Полонез — один из немногих танцев, существовавший как бальный на протяжении барочной, классической и начала романтической эпох. В музыке первой половины XVIII века имел торжественный, чинный и даже суровый характер (танец-шествие в размеренном темпе на $3/4$). Вместе с тем особенности ритмики и мелодики полонеза (заполнение каждой доли такта более чем одной нотой, синкопы, прихотливые паузы, фигуры «восьмая и две шестнадцатых» и т. д.) позволяли ему выражать достаточно разнообразные характеры и настроения — от надменно-шегольских до меланхолических, от задорно-шутливых до едва ли не трагических. Очень выделяется в этом отношении сборник из 12 клавирных полонезов В. Ф. Баха (1765). Помимо бравурных или спокойно-величавых пьес сборник включает и мишорные, в том числе полные печальной надломленности и интимной доверительности полонезы *es-moll* (№ 6), *e-moll* (№ 8) и *f-moll* (№ 10). Можно отнести эту экспрессию за счет раннеклассической эстетики «чувствительности», однако равнодушный слух уловит здесь и чисто личные исповедальные ноты.

32

Adagio

В. Ф. Бах. Полонез № 6, *es-moll*

У венских классиков чаще встречается «бойкий» вариант полонеза, трактованный то празднично, то шутивно. Однако речь идет уже, как правило, лишь о стилистике полонеза внутри других жанров и форм (Гайдн, финал Квартета op. 77 № 2, F-dur; Моцарт, *Andante* — «Rondeau en Polonaise» — в Сонате KV. 284, D-dur; Бетховен — финал Тройного концерта, Л. Шпор — финал Концерта № 2.

d-moll, для скрипки с оркестром¹⁷). Три самостоятельных развернутых инструментальных полонеза есть у Бетховена: полонез из Серенады ор. 8 для скрипки, альты и виолончели; Полонез WoO 21 для духового оркестра и Концертный полонез ор. 89 для фортепиано, посвященный российской императрице Елизавете Алексеевне. Последний примечателен явно умышленным подчеркиванием лидийской кварты в мелодии, символизирующей «польский» колорит.

33 [Alla Polacca, vivace]

Л. Бетховен. Полонез ор. 89



Особое место занимал полонез в русской музыке. Как указывает Н. А. Огаркова, этот жанр имел два основных типа: «торжественно-репрезентативного плана, предназначенный для пышных официальных церемоний и празднеств, и “грустный” полонез, ориентированный на домашнее салонное и любительское музицирование», причем первый вид полонезов мог писаться для очень большого состава исполнителей, включавшего хор, симфонический оркестр и роговой оркестр (МП 2, 71). Классиком этого жанра бесспорно был О. А. Козловский, автор не только знаменитого «Гром победы, раздавайся», но и множества (вероятно, около ста) других оркестровых и клавирных полонезов, написанных с 1790-го по 1818 годы и посвященных большей частью все той же Елизавете Алексеевне (8 оркестровых полонезов воспроизведены в издании: Козловский 1997; каталог там же, с. 481–491). Среди них немалое место принадлежит полонезам на темы из популярных тогда опер Паизиелло, Чимарозы, Моцарта и других композиторов. В частности, тема арии Папагено из «Волшебной флейты» приобрела у Козловского следующий вид, преобразившись в полонез из контрданса и сменив не только метр, но и характер (цит. по: МП 2, 70):

34

¹⁷ Написан в 1804 году.

Фанданго — испанский танец на $3/4$, $3/8$ или $6/8$ горделивого характера в достаточно подвижном темпе, с характерной ритмикой и гармонией (при миноре — доминантовый или фригийский лад). Естественно, что фанданго чаще всего встречается в музыке испанских композиторов XVIII века (например, в тематизме клавирных сонат А. Солера), однако за Пиренеями этот жанр воспринимался как экзотический. В неиспанской музыке XVIII века фанданго использовалось редко, в тех случаях, когда требовалось создать либо причудливо-демонический образ (Гендель, «Ринальдо», акт I, ария Армиды «*Furie terribili*»), либо внести локальный колорит. Наиболее известные примеры классической эпохи: фанданго в балете Глюка «Дон Жуан» (акт II, № 17), в опере Моцарта «Свадьба Фигаро» (конец акта III) и в финале Квинтета № 4, D-dur, для гитары и струнных смычковых инструментов Л. Боккерини — все эти три пьесы основаны на одной и той же народной мелодии¹⁸.

Более поздней разновидностью фанданго было **болеро**. Этот танец в классической музыке еще более редок, однако его описания с нотными примерами мы находим и в АМЗ (1798, № 25), и в словаре Коха (Koch 1802, 266). К мелодиям болеро обращался Бетховен в своем сборнике «Песни разных народов» (WoO 158, 1816), где этот жанр встречается в трех песнях. Две испанские песни прямо обозначены как «болеро», а третья, с испанским текстом («*Ya no quiero embargarla*»), почему-то названа в автографе португальской и не имеет обозначения болеро, хотя именно ее мелодия в той же тональности и с теми же словами фигурирует в словаре Коха 1802 года.

Сицилиана — и в барочной, и в классической музыке этот танец-песня на $6/8$ или на $12/8$ в спокойном темпе (от Largo до Allegretto) и с характерной пунктированной ритмической фигурой использовался только как жанр с довольно определенной семантикой: пастораль (в том числе рождественская), изящная любовная лирика, скорбное излияние чувств в арии Lamento. Примеров сицилианы в классической музыке так много, что читатель без труда вспомнит хотя бы некоторые из них (в частности, Моцарт, Adagio fis-moll из Концерта KV. 488, A-dur, для фортепиано с оркестром). Приведем в пример сицилиану К. Ф. Э. Баха из Сонаты D-dur для клавира, тональностью и мелодикой чрезвычайно близкую знаменитой сицилиане из Концерта Моцарта, но едва ли не противоположную по характеру, вытекающему из авторского обозначения темпа и выразительности.

35



¹⁸ Фанданго Моцарта и Глюка приведены в нотном приложении к изданию: Аберт II/1. 111–122. Поскольку эта книга доступна многим отечественным читателям, мы не будем воспроизводить данных примеров.

Тарантелла — этот чрезвычайно подвижный южноитальянский танец преимущественно на $6/8$ в музыке венских классиков встречается лишь изредка и не в самостоятельной функции, а как жанр отдельных тем или частей; некоторую популярность приобретает только в XIX веке (Бетховен, финал «Крейцеровой сонаты» ор. 47, финал Сонаты ор. 31 № 3, Es-dur, для фортепиано; К. М. Вебер, финал Сонаты ор. 70, e-moll, для фортепиано).

Жига — быстрый танец на $6/8$, $12/8$, $3/8$ или $3/4$. Обычно служил финалом в барочной инструментальной сюите. Поэтому традиционная форма жиги — старинная двухчастная. У венских классиков и их современников жига как таковая встречается уже крайне редко и воспринимается как стилизация (Моцарт, Жига KV. 574 для фортепиано). Однако характер и стиль жиги очень часто используются в тематизме сонатно-симфонических циклов, как в первых частях, так и в финалах (в первых частях — Гайдн, Симфония № 101, D-dur, «Часы»; Моцарт, Соната KV. 576, D-dur, для фортепиано; в финалах — Гайдн, Симфонии № 98, B-dur, и № 100, G-dur, «Военная»; Клементи, Соната ор. 33 № 1, A-dur, для фортепиано и др.).

Вероятно, в классической музыке можно обнаружить и темы в жанре **канари**, но, как указывал Руссо, этот танец — разновидность быстрой жиги — во второй половине XVIII века «вышел из употребления» (Rousseau 1768, 69).

Двудольные

Контрданс — едва ли не самый любимый и популярный танец последней трети XVIII века. На балах он обычно танцевался после менуэтов, «поскольку он более весел и в нем участвует больше народу» (Rousseau 1768, 121). Возможно, по этой причине так органично воспринималось в классических симфониях последование менуэта в третьей части и контрданса в финале. Во Франции после революции 1789 года менуэт фактически исчез из бального репертуара и уступил место бойкому контрдансу; в других странах менуэт задержался на некоторое время в великосветском и придворном обиходе, но сердца публики уже принадлежали контрдансу и другим демократическим танцам (лендлеру, вальсу и т. д.)¹⁹. Контрданс был парно-групповым танцем, допускавшим непринужденное веселье, импровизацию фигур, обмен партнерами, игровые элементы. Из него выросли такие популярные в XIX веке бальные танцы, как **котильон** и **кадриль**. Очень близок к контрдансу **экосез** (шотландский танец), который обычно не имеет затакта. **Англез** — одно из названий контрданса, намекающее на его английское происхождение.

Типичный размер контрданса и производных от него танцев — $2/4$ (намного реже — $6/8$). Ритмика имеет несколько наиболее устойчивых вариантов: 1) с затактом в одну четверть, 2) с затактом из двух восьмых, 3) без затакта — экосез (подробнее см.: Рубаха 1982, 41–43).

Форма контрданса также отлична от других танцев, имевших основной раздел и трио: в контрдансе следует цепочка восьмитактовых колен с разным тема-

¹⁹ Симптоматично, что в финале первого акта оперы Моцарта «Дон Жуан» для аристократических гостей Дон Жуана играют менуэт, а для простонародной публики — танцы попроще, контрданс и немецкий.

тическим материалом; иногда имеется рефрен (см. оркестровый Контрданс KV. 609 № 5 Моцарта и Шесть фортепианных экосезов WoO 83 Бетховена).

Помимо сугубо прикладных контрдансов, которые сочинялись для балов целыми сериями, в музыке классической эпохи тематизм в жанре контрданса чрезвычайно широко представлен в сонатно-симфонических циклах, особенно в финалах. Как писал Е. А. Рубаха, «значение контрданса как оптимистического *финального образа* в XVIII веке по-видимому выводило даже за рамки инструментальной музыки. <...> На тематизме этого танца основаны оперные финалы венских классиков, в частности, в таких шедеврах, как «Идоменей», «Свадьба Фигаро» или «Волшебная флейта». Такого же типа тематизм завершает последнюю мессу Й. Гайдна (и ряд месс М. Гайдна). Наибольшей высоты достигает заключительный контрданс в балете Бетховена «Творения Прометей». Это гимн Человечеству и Человечеству, прославление его могущества и созидательной силы — идея, впоследствии еще шире развитая в «Героической симфонии» (Рубаха 1983, 21).

Влияние контрданса сказывалось и на всех прочих быстрых двудольных танцах классической эпохи, как унаследованных из барочной музыки (бурре, гавот), так и пришедших из фольклора (полька, грессфатер). В некоторых случаях трудно провести черту между ними и контрдансом. В пользу той или иной трактовки может говорить темп (более медленный, чем в контрдансе) или особые стилистические черты (воспроизведение «старинного», «галантного» или «французского» стилей, и т. д.).

Бурре — старинный подвижный танец, чаще всего на $4/4$, с затактом в четверть или в две восьмых. В прикладной музыке классической эпохи уже не встречается, но иногда используется в сценических танцах, например, в начале балета из второго акта оперы Глюка «Пилигримы в Мекку» (правда, в данном примере отсутствует название «бурре», и в следующих коленях танец явно переходит в гавот). В ритме бурре написана и тема волшебных колокольчиков Папагено в первом акте «Волшебной флейты» Моцарта.

В инструментальной музыке венских классиков можно обнаружить темы и целые пьесы в жанре бурре (Гайдн, финал Квартета op. 76 № 4, B-dur; Бетховен, Багатель h-moll из op. 126).

Гавот — подчеркнуто французский танец на $4/4$ с характерным затактом в две четверти (хотя встречается и затакт в одну четверть). Выйдя из бального обихода, продолжал существовать в качестве сценического танца, прежде всего во французских операх или в операх, написанных для французской сцены или во французском духе. См., например, гавот a-moll в финальном дивертисменте парижской редакции оперы Глюка «Орфей» или танец критянок из первого акта оперы Моцарта «Идоменей».

Поскольку отличительная черта стилистики гавота — изящество и женственная прелесть, иногда дышащая невинной нежностью, а иногда искусственно-кокетливая, то к концу XVIII века в сценических гавотах и в темах в жанре гавота стали преобладать неторопливые и даже медленные темпы (Моцарт, финальное Andante с вариациями из Сонаты KV. 284, D-dur). В таких случаях гавот сближался с **романсом** — вокальным жанром простодушно-повествовательного характера, как правило, на $4/4$. Подобные романсы-гавоты или гавоты-романсы есть у Моцарта (например, романс B-dur из Концерта № 20, d-moll) и у Бетховена

(два романса ор. 40 и ор. 50 для скрипки с оркестром, из которых первый — типичный медленный гавот).

36

Л. Бетховен. Романс ор. 40



Другие старинные французские двудольные танцы — **мюзетт, тамбурин** и **ригодон** — оставили в музыке второй половины XVIII века намного менее отчетливый след, чем гавот или даже бурре, поэтому мы не будем на них здесь останавливаться.

Остается лишь добавить, что многие танцы XVIII века имели разные метрические и темповые разновидности, что оговаривалось в литературе того времени. Так, контранс иногда имел размер $6/8$, а аллеманда была либо спокойным танцем на $4/4$, знакомым нам по барочным сюитам, либо подвижным «пемецким» на $3/4$. Кроме того, описания многих танцев включали два варианта: в собственно танцевальном качестве и в качестве инструментальной пьесы. Темпы прикладных танцев были несколько более умеренными; темпы инструментальных ограничивались лишь степенью виртуозности исполнителей. Поэтому совершенно справедливо замечание Ф. Ротшильда о том, что инструментальный мюзуэт вполне может иметь темповое обозначение *Allegretto* или *Allegro*, но если композитор пишет просто *Tempo di menuetto*, это означает, что темп обычный, то есть более сдержанный (Rothschild 1961, 77). Но сильнее всего были различия в строении мотивов, фраз, периодов и музыкальных форм вообще. В неприкладной музыке можно было дать почти полную свободу творческой фантазии, преобразовывая исходные метрические «квадраты» вплоть до полной неузнаваемости.

2.7. Особые ритмические средства

Разнообразить ритмику помогали и некоторые распространенные, однако очень действенные приемы, из которых мы назовем лишь самые типичные или, наоборот, самые необычные.

Паузы в классической музыке несомненно являются важным выразительным средством, выполняя отнюдь не только чисто техническую роль (обозначение молчания какого-то голоса или подчеркивание характера артикуляции). В барочной музыке также встречались паузы, которые, по аналогии с акцентами, можно назвать «риторическими» и «патетическими», особенно характерные для вокальной музыки с экспрессивным текстом или фантазийных жанров (большие органные прелюдии, токкаты, фантазии и т. п.). Но в классический период паузы становятся «играющими» и «говорящими», выражающими то недоумение, то замешательство, то молчаливое потрясение, то угрожающее предчувствие, то веселый розыгрыш. Они прихотливо разрывают музыкальную ткань, а порою даже делают трудноуловимой сильную долю (Бетховен, Девятая симфония, финал, оркестровое

начало эпизода *Alla marcìa, B-dur*). Живая непринужденность музыкальной речи, ее своеобразная мимика и жестикуляция во многом проявляются благодаря резко возросшему значению пауз.

Полиметрия как одновременное сочетание независимых друг от друга метров в классической музыке встречается, пожалуй, лишь у Моцарта (знаменитая сцена бала в первом акте оперы «Дон Жуан», где параллельно звучат менуэт на $3/4$, контрданс на $2/4$ и немецкий на $3/8$).

Более распространенный случай — полиметрия внутри одного размера; при этом особая пикантность создается именно благодаря четко воспринимаемому противоречию между реальной сильной долей («хорошим временем») и фиктивной (приходящейся на «плохое время»). Такая полиметрия возникает, например, когда поверх рисунка восьмыми в размере $6/8$ идут четверти, образуя ритм такта в $3/4$.

В какой-то мере к этому же типу полиметрических или полиритмических сочетаний можно отнести и весьма популярное в классической музыке одновременное звучание дуолей и триолей (или других аналогичных неравных друг другу фигур). Но здесь бал правит все-таки основной метр с его типичной акцентуацией.

Смещение — один из общепринятых приемов полиметрии, имевший в музыкальной теории XVIII века особое название (*ит.* *imbroglio* и *confusione*; *нем.* *Verwirrung* — см., например: Riepel 1752, 59; Koch 1802, 775). Смещение возникает, когда поверх основного метра образуется метр второго порядка, причем, как правило, резко контрастный (поверх двудольного — трехдольный и наоборот). Этот прием может служить для создания либо драматической экспрессии (как в арии Эндорской колдуньи из оратории Генделя «Саул»), либо, что типичнее для венских классиков, нести в себе идею игры, остроумного розыгрыша, затейливого веселья.

Синкопы часто применялись и в мелодии, и в сопровождении. Задорный ритм $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ имел особое название «*alla zopra*» (*ит.* «прихрамывающий»; см. словари Руссо и Коха) и часто встречался в музыке типа контрданса.

Ломбардский ритм — острая ритмическая фигура, равно популярная и в барочной, и в классической музыке. В настоящее время называется также обращенным пунктирным ритмом (первая нота короткая, вторая — долгая, с точкой). Любопытны высказывания Кванца по поводу его происхождения: ■ «Говорят, что один из них [Торелли, Корелли или Альбиниони — Л. К.] изобрел так называемый **ломбардский вкус** <...> восходящий примерно к 1722 году. Однако, судя по ряду признаков, этот род письма несколько напоминает шотландскую музыку; и еще лет за двадцать до его заимствования из Италии он сплошь и рядом, хотя и не столь часто, применялся некоторыми немецкими композиторами...» (Quantz /1752/, XVIII, § 58).

Ломбардский ритм был излюбленным средством выразительности в раннеклассической музыке «галантного стиля», в частности, у композиторов мангеймской школы. В творчестве венских классиков капризные синкопы ломбардского ритма могут воплощать и совсем не «галантное» содержание, создавая нервную напряженность (Моцарт, Симфония № 40 KV. 421, g-moll, Andante) или несколько причудливую полетность (Моцарт, Квартет d-moll, трио менуэта). И, как проницательно заметил Кванц, подобные синкопы действительно характерны для народной музыки (в том числе шотландской) и потому встречаются

в обработках шотландских песен у Гайдна и Бетховена, а также в темах в народном стиле.

Канон *al sospiro* — буквально «канон во вздох», поскольку «вздохом» называлась четвертная пауза. Согласно Коху, канон *al sospiro* — ■ «это такой канон, в котором голоса следуют друг за другом на расстоянии всего лишь четвертной паузы» (Koch 1802, 297). В других размерах «вздох» может составлять восьмую или шестнадцатую. При этом, как правило, возникает эффект смещения, поскольку в респосте сильные доли не совпадают с сильными долями пропосты. Канон «во вздох» может быть не только тематическим, но и просто ритмическим (Бетховен, Соната ор. 111, Ариетта, вариация 1). Во вступлении к Квартету KV. 465, C-dur, В. А. Моцарта канон *al sospiro* в трех верхних голосах сочетается с резкими перечениями, из-за которых квартет и был впоследствии назван «Диссонантным».

2.8. Квадратность и неквадратность

Музыканты классической эпохи не только прекрасно сознавали прочнейшие взаимосвязи такта, гармонии, формы и музыкальной риторики, но и детально объясняли их в своих теоретических и педагогических трудах. Особенный авторитет завоевало изложение этих вопросов в трактатах Рипеля, Кирнбергера и Коха. Впоследствии данное учение получило труднопереводимое немецкое название «*Taktenlehre*» (в духе XVIII века можно было бы истолковать это понятие как «учение об искусном применении метрической регулярности и нерегулярности при сочинении музыки»). В трудах Рипеля мы встречаем термины «*Rhythmoreia*» (ритмопея, по аналогии с мелопеей, искусством сочинять мелодии) и «*Taktordnung*» (буквально — «тактовый порядок»). Применительно же к идеям Кирнбергера исследователи говорят о «ритмической гармонии», хотя у самого Кирнбергера такого термина нет (см.: Putnam 1970, 40).

Естественной нормой классической музыки при сочинении любой мелодии и почти любой простой формы (кроме полифонических и фантазийных) являлась метрическая квадратность — то есть построение целого из четырехтактных «кирпичиков», складывающихся в структуры типа 4 + 4, 8 + 8 и т. д. Квадратные структуры органичны для прикладных жанров и для разного рода песен с реально звучащими или подразумеваемыми текстами (например, в инструментальных вариациях на тему заявленной в названии песни или ариетты без текста, но со стиховым ритмом, запечатлевшимся в «бессловесной» мелодии). Под это свойство бытовой музыки подводились изящные эстетические обоснования. Например, врожденное чувство удовольствия, получаемое нашими органами чувств от восприятия упорядоченной, единообразно организованной и симметрично оформленной материи: ■ «Во всех сочинениях четное количество тактов приятно для слуха, и особенно оно необходимо в мнсуэте» (Riepel 1752, 2); ■ «Природа воздействует посредством равномерности и легкости. Равным образом и в области музыки она обращается к человеческому сердцу при помощи равномерности и легкости. Используя акценты и ритм, музыка возносится к нам из своих глубин и выказывает свою волшебную силу» (Steuber, AMZ 1809, 113–114).

Однако для крупных форм вокальной и инструментальной музыки постоянное соблюдение метрической регулярности было не только необязательным, но и нежелательным. Как писал Альбрехтсбергер, ■ «музыкальный ритм²⁰, как правило, отсутствует в длинных пьесах — таких, как арии, симфонии, терцеты, квинтеты и т. д. Ведь под его насильственным воздействием пришлось бы обрывать или вовсе уничтожать удачнейшие выдумки (Laune) и прекраснейшие мысли» (Albrechtsberger 1790, 377). Но, с другой стороны, никакая музыкальная мысль не могла в ту пору считаться прекрасной, не имея четкой метроритмической структуры. Поэтому искусность композитора при сочинении неприкладных пьес в малых формах и тематического материала для крупных форм состояла, в частности, и в его умении преодолевать инерцию механистической квадратности, не упуская из виду сам этот принцип как ориентир.

Согласно терминологии Ю. П. Холопова, единицей метрической структуры классической музыки является *метрический такт*, равный длине музыкальной «стопы» или средней длине мотива, что можно определить по гармонической пульсации, мотивным повторениям и прочим признакам (Холопов 1978, 123–125)²¹. Следовательно, в основе любого классического «квадратного» периода будет лежать метрический *восьмитакт* (иногда повторенный) — сколько бы реально записанных тактов при этом ни значилось (7, 10, 12, 16 и т. д.). Неквадратность в классической музыке в абсолютном большинстве случаев *производна*, причем сознательно производна.

Конечно, музыканты XVIII века не пользовались терминами «метрический такт» или «метрический восьмитакт», равно как и термином «квадратность». При описании того, какими способами можно достичь искусно созданной асимметрии, они оперировали другими понятиями. Чаще всего использовались заимствованные из риторики термины «отрезок» (Einschnitt), «абзац», «предложение» (Satz). Рипель вел отсчет от двутактов (Zweier), оговаривая также возможность существования построений из трех тактов (Dreier); Кох в своем учебнике композиции показывал возможные модификации квадратных структур на примере четырехтакта (Vierer).

Учение о тактах было теснейшим образом связано с музыкальной риторикой и учением о периоде, восходящими к старинным, если даже не к античным, представлениям о метре и ритме²². Эта тема уже возникала и не раз еще будет возникать на страницах нашего исследования. Здесь же, не касаясь проблемы

²⁰ «Der musikalische Rhythmus» — имеется в виду, конечно, регулярность метрических структур, а не ритм как таковой — Л. К.

²¹ О том, почему метрический такт не всегда совпадает с записанным (графическим), уже говорилось раньше — в классическую эпоху это во многом связано с традицией *tempri ordinarii* и системой акцентуации.

²² Небезынтересно сравнить приводимые ниже приемы преобразования классических тактовых структур с типами преобразования античных метров, фигурирующими в трактате позднелатинского грамматика Мария Викторина. Два количественных изменения: 1. Adjectio — прибавление слога-длительности. 2. Deminutio — отнятие его. Шесть качественных изменений: 1. Translatio — перемена порядка длительностей. 2. Divisio — дробление. 3. Unitas — сопряжение двух стоп. 4. Transfiguratio — иная скандовка при том же порядке длительностей, в частности, скандовка шестистопника диподиями, дающая триметр. 5. Mixtio — смешение разных базисов, например хориямбического и ямбического. 6. Compositio — сочетание двух различных членов в пределах одного метра. Перечень приводится по: Двоскина 1998, 15.

генезиса классической метрики подробно, покажем на конкретных образцах, каким образом композиторы той эпохи превращали квадратность в неквадратность и какие типы неквадратных построений можно встретить в их музыке. Отчасти мы будем опираться на обобщения, сделанные Ю. Н. Холоповым (Холопов 1975), кое-где дополняя их и стараясь не повторяться в музыкальных примерах.

Исходный четырехтакт. Музыканты XVIII века расценивали четырехтактный «кирпичик» как аналог простейшего предложения, состоящего только из подлежащего и сказуемого. Считалось, что подлежащее выполняет главную функцию, обозначая субъект, а сказуемое — побочную. Поскольку при одном подлежащем может быть несколько сказуемых, то вторая половина четырехтакта естественнее всего подвергалась модификациям (Koch 1787, 352–354). Обычный четырехтакт назывался «сжатым предложением» (*enger Satz*), увеличенный за счет особых приемов — расширенным (*erweitert*). Важно подчеркнуть, что теоретики того времени четко понимали, что четырехтакт, даже разросшийся до шести- и семитакта, всё равно в метрическом отношении остается четырехтактом.

Исходный трехтакт. Иногда в классической музыке «квадраты» получаются из сложения «треугольников» — то есть трехтактов. Об этом писали, в частности, и Рипель, и Кирнбергер: ■ «Отрезки из 4-х тактов — самые обычные и наилучшие. Можно делать их и 3-тактовыми. Но если хочется, чтобы они хорошо звучали, то всякий раз нужно связывать по два звсна из трех тактов, дабы они воспринимались как отрезок из 6-ти тактов с цезурой посередине. Таковые подходят для нечетных размеров» (Sulzer II, 36).

Именно это чаще всего наблюдается в музыке венских классиков. Например, в арии Сюзанны (F-dur, $6/8$) из четвертого акта оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» период имеет строение $(3 + 3) + (3 + 3)$, то есть $6 + 6$ тактов, метрически соответствующих обычным восьми. Подчеркнутая изысканность этой структуры объясняется тонким психологическим замыслом Моцарта: Сюзанна исполняет эту арию, будучи переодетой в платье Графини и при этом ожидая своего возлюбленного Фигаро. Но банальное комическое переодевание вызывает в Сюзанне и внутреннее перевоплощение: в веселой и резвой служанке вдруг пробуждается аристократическое изящество манер и возвышенность чувств (однако в развернутой коде этой простой двухчастной формы Сюзанна, сгорающая от любовного нетерпения, перемежает трехтакты двутактами, явно выдавая свой истинный темперамент). Текст арии как бы безлик и совершенно обычен для традиционной итальянской серенады или канцонетты, но музыка весьма неординарна, что подчеркнуто целым рядом выразительных средств, в том числе и выбором метрических структур.

Еще один пример музыкальной формы, почти сплошь состоящей из трехтактных «кубиков» — это последняя багатель Бетховена из оп. 126 (Es-dur, $3/8$). В ней есть только один двутакт, перед репризой. Любопытно, что по жанру это тоже любовная серенада, отделанная еще более прихотливо, чем ария моцартовской Сюзанны. Здесь миниатюрная сонатная форма «вложена» в футляр простой трехчастной; реприза — субдоминантовая, что вообще для Бетховена крайне нетипично. Шумный ригурнель, открывающий и завершающий пьесу, придает ей черты театральности.

Трехтактные построения сами по себе или в сочетании с иными символизируют в классической музыке не только галантное очарование изысканности, но

и некий разлад, беспорядок, несоответствие обычному ходу вещей. Например, в «Орфее и Эвридике» Глюка в арии Орфея F-dur из первого акта трехтактовые построения перемежаются (благодаря эффекту эхо) с пятитактовыми, что косвенным образом выражает потрясенность души героя (ибо внешне эта ария в ритме медленного менуэта звучит возвышенно-спокойно). Две трехтактовые фразы открывают и гневно-жалобную арию Эвридики c-moll из третьего акта той же оперы: «*О, враждебная судьба, что за жестокость!*». В опере Н. Йоммелли «Гай Марий» во втором акте один из персонажей, Аквиллий, поет арию E-dur, обращенную к заглавному герою; в средней части этой арии появляются трехтактовые фразы, соответствующие крайне возмущенному тексту: «*Видно, ты намного хуже даже тигров, ведь в твоём сердце нет для твоей дочери ничего, кроме жестокости*»²³.

37

Tù delle Ti - gri istesse ti mostri as - sai peg - gio - re.
per u - na fig - lia al co-re non ai che cru - del - tà...

Чрезвычайно показательным и то, каким смыслом наделяет Гайдн построения из нечетного и четного количества тактов в арии Уриеля № 3, A-dur, из оратории «Сотворение мира». Трехтактовые фразы соответствуют тексту: «*Вот исчезли в сиянии священных лучей злоеущие тени черной тьмы*». Далее, на словах «*День первый возник, и хаос исчезает, и верх берет порядок*» — появляются двутакты и четырехтакты.

38

Andante
Unel

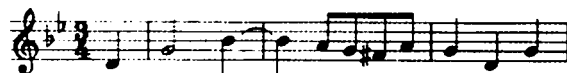
Nun schwanden vor dem hei - li - gen Strahle des schwarzen
Dunkels grä - liche Schat - ten, nun schwanden vor dem
hei - li - gen Strahle des schwarzen Dunkels grä - li - che Schatten,
der er - ste Tag ent - stand, der er - ste Tag ent - stand.

²³ Цит. по рукописной партитуре из коллекции Ф. Сантини, хранящейся в Епископальной библиотеке в Мюнстере (Германия). Альтовый ключ оригинала заменен нами скрипичным.

Нечто аналогичное мы находим и в первых сценах «Волшебной флейты» Моцарта. В интродукции Тамино, преследуемый чудовишным драконом, в ужасе поет трехтактами «*На помощь, на помощь, иначе я погиб!*» — а затем переходит на несоразмерную первому шеститакту скороговорку ($4 = 1/2 + 1/2 + 1/2 + 1/2 + 2$ такта). В арии Царицы ночи № 4 первая часть, жалостливое *lamento g-moll*, имеет структуру периода $3 + 3, 2 + 2, 1 + 1, 3$ — здесь выявляется либо демоническая природа Царицы ночи, либо наигранность ее страданий, либо то и другое сразу.

Обращение с трехтактами в музыке с текстом позволяет лучше понять и смысл этой структуры в чисто инструментальных сочинениях. Так, менуэт из симфонии Моцарта № 40, *g-moll*, всегда характеризуют как чрезвычайно суровый и драматичный, но этот драматизм создается во многом благодаря резкой «диссонантности» его тактовой структуры с начальной формулой $3 + 3$. Возможно, прав был М. П. Харлап, считавший, что секрет этих трехтактов — в чередовании тактов как бы из двух разных менуэтов, быстрого и замедленного (Харлап 1971, 387). Но в любом случае сама метрика менуэта говорит о каком-то глубоком и трагическом разладе, когда начинает рушиться самое устойчивое и привычное.

39а) Allegro



39б) Allegro Moderato Allegro



Вообще трехтактовые и прочие несимметричные построения в классической музыке встречаются намного чаще, чем это может показаться на поверхностный взгляд. Классическая любовь к симметрии проявляет себя здесь с довольно неожиданной стороны, возводя в логический принцип асимметрию и придавая ей особый выразительный смысл. Наверное, не случайно в прологе оперы Сальери «Тарар» хор на слова «*Quel charme incognu*» («*Какое неведомое очарование!*») предваряется вступлением засурдиненных скрипок, исполняющих мелодию в стиле менуэта, но с редкостной структурой $3 + 5$.

40 Andante con moto

V-ni con sord.



Преобразования четырехтакта. Структуры $1 + 3$ и $3 + 1$. Возвратимся же к четырехтакту. Его нормальная структура — $2 + 2$. Именно ей соответствует самый распространенный тип классического тематизма, воспринимаемый как вопрос — ответ или утверждение — сомнение, повеление — мольба, и т. п. Такое начало задает всей музыкальной форме сильнейший импульс движения, вызывающий явление метрической *экстраполяции* (то есть ожидания слухом определенной

мотивно-метрической организации с четкими функциями ее составных частей — например, кульминационность метрического шестого такта и каденционность седьмого-восьмого, даже если записанных тактов на самом деле больше или меньше).

Важнейшим критерием целостности четырехтакта является его полнота или законченность: ■ «Сжатое предложение является полным, если оно может пониматься или восприниматься как самостоятельная часть целого, без случайно прикрепленной к нему предшествующей или последующей неполной части» (Koch 1787, 357). В учебнике Коха мы читаем далее, что «полный» четырехтакт делится, в свою очередь, на полные и/или неполные фразы и мотивы (Einschnitte). Обычное строение «полных» фраз — уже упоминавшееся $2 + 2$; необычное — $3 + 1$. Если же четырехтакт состоит из «неполных» фраз, то обычное строение — $1 + 1 + 2$, а необычное — $1 + 3$ (Там же, 372–373). Кох приводит свои собственные, специально сочиненные примеры. Мы же обратимся к музыке, написанной явно не по его учебнику, но обнаруживающей те же закономерности.

Необычные структуры появляются в классической музыке прежде всего в жанрах и разделах фантазийного характера. Так, вступление к первой части гайдновской Симфонии № 97, C-dur, содержит начальный четырехтакт, делящийся на неравные части $1 + 3$. Точно так же устроено начало темы второй части (Largo) из его Симфонии № 88, D-dur, и не случайно жанр этой части обозначен как Capriccio. Здесь структура $1 + 3$ повторяется дважды.

41 Largo



Естественно, что в этих случаях первый такт играет роль вступления. У Гайдна можно найти образец и еще более затейливой конструкции. В оратории «Времена года» в «Песне радости» (№ 8) первое предложение периода строится как $1 + 3 + 2$, а второе — как $3 + 1 + 2$.

42 Andante

Orchester Hanna

1+3 O wie lieblich ist der An - blick

2 der Ge -ilde jetzt!

3+1 Kommt, ihr Mäd -chen, lasst uns wal - len, lasst uns wal - len

2 auf der bun - ten Flur!

Структуру 3 + 1 в чистом виде в классической музыке отыскать очень трудно, поскольку она лишена внутренней логики, в отличие от структуры 1 + 3. Один из возможных примеров — вступление к дуэту G-dur из третьего акта оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Другой пример, явно шуточного свойства, — тема рондо № 3 К. Ф. Э. Баха из третьей части «Шести сборников сонат, свободных фантазий и рондо для знатоков и любителей»; нарочитая неправильность первого предложения (3 + 1) контрастирует здесь с правильностью второго (2 + 2).

43а) К. В. Глюк. «Орфей и Эвридика», акт III, дуэт

Andante

436) К. Ф. Э. Бах. Рондо № 3

Allegretto

Пятитактовые структуры получаются путем преобразования четырехтактовых. Способы этих превращений подробно описаны Кохом (Koch 1787, 374–380). Мы перечисляем их в несколько ином порядке.

1. Растяжение одного такта на два (при помощи увеличения длительности нот). Следовательно, если присвоить тактам метрические номера, то эта структура будет выглядеть как: 1 1 2 3 4. Самый известный пример — начало Симфонии № 35, D-dur («Хафнер») Моцарта, где тема возникает в облиции могучего гиганта:

44 All^o con spirito

Этот случай достаточно прост и очевиден. Несколько посложнее Моцарт поступил в главной теме первой части Квинтета KV. 407, c-moll, для струнных инструментов (1782), главная тема которого напоминает главную тему написанной двумя годами позднее фортепианной сонаты в той же тональности.

45 Allegro unis.

Более изысканный (причем сознательно усложненный) образец можно обнаружить в начальной арии Ксеркса из одноименной оперы Генделя (1737). Дело в том, что исходной моделью для Генделя послужила опера на то же самое либретто С. Стампильи, написанная еще в 1694 году Дж. Бонончини. У Бонончини данная ария решена в том же характере, но без особенных тонкостей. Гендель, в точности отражая обрисованное в тексте состояние души героя (мечтательно-восторженное любование прекрасным деревом), создает ощущение блаженного покоя, медленного вдыхания сладостного воздуха и восточной неги, растягивая первый такт на два (в оркестровом вступлении), а затем превращая начальное построение из двух метрических тактов вообще в пятитакт (первая фраза Ксеркса и оркестровое эхо; функции тактов: 1 1 2 1 2)²⁴. Сходный прием использован Й. Гайдном в арии Буонафедде из второго акта оперы «Лунный мир», где одуряченный герой, убежденный, что находится на Луне, наслаждается неземным воздухом и пейзажем.

46a)

Дж. Бонончини. «Ксеркс»

Om - bra mai fù di ve - ge - ta - bi - le

ca-ro ed a - ma - bi - le so - a - uc più.

466)

Larghetto

Г. Гендель. «Ксеркс»

Serse

Om - bra mai fù.

2. Тот же самый эффект возможен при растягивании длительностей какого-либо другого такта (в данном случае подразумевается не повторение такта, а именно растягивание). Например, в хоре блаженных теней из второго акта

²⁴ Фрагмент из оперы Бонончини цитируется по рукописной партитуре, хранящейся в Епископальной библиотеке в Мюнстере (ФРГ).

тимой цезуры. Примеры: Б. Галуппи, финал Сонаты A-dur²⁶; Бетховен, 12 вариаций WoO 71 на тему русского танца из балета «Лесная девушка» П. Враницкого. В последнем случае необычная структура объясняется заимствованием русской народной мелодии, представляющей собой вариант «Камаринской».

50а)

Б. Галуппи. Соната A-dur, ч. II

Presto

506)

Л. Бетховен. Вариации WoO 71

Allegretto

Квintет Моцарта KV. 515, C-dur, для струнных инструментов также открывается двумя пятитактовыми фразами, структура которых, с одной стороны, очевидна (3 + 2, 3 + 2), а с другой стороны, столь же очевидно производна от четырехтактовой (за счет растяжения: 1 2 3 3а 4):

²⁶ Приводится по изданию: *Галуппи Б.* Сонаты для фортепиано. Киев, 1977.

51

Следует заметить, что пятитактовые структуры разных видов, несмотря на свою внешнюю необычность, встречаются в классической музыке довольно часто. И насколько настороженно и в целом неодобрительно музыканты относились тогда к несимметричному метру ($5/4$, $5/8$ и т. д.), настолько спокойно воспринимали они асимметрию фраз и предложений — может быть, потому, что симметрия оставалась при этом четким ориентиром, а любые нарушения в конце концов компенсировались и уравнивались на более высоком уровне.

Шеститакты (построенные не как $3 + 3$) — получаются примерно теми же способами, что и пятитакты, но здесь чаще растягиваются, повторяются или секвенцируются не один, а два такта. Эта структура благодаря общему четному количеству тактов распространена в классической и особенно раннеклассической музыке еще больше, чем пятитактовая, хотя и последняя, как мы могли убедиться, встречается не столь уж редко.

Как и в прежних случаях, композиторы вполне сознательно экспериментируют при этом с метрическими «квадратами», и иногда даже показывают, что из чего получается. В терцете с хором № 20 из оратории Гайдна «Времена года» после вступительного оркестрового четырехтакта в партии Лукаса следует шеститакт (1 2 2а 3 3а 4), а затем в партии Ханны — четырехтакт на основе той же мелодии.

52a) Такты 5–10
[Allegretto]
Lukas

52б) Такты 13–16
Hanna

Бывают и более сложные варианты. Во втором разделе дуэта Адама и Евы из оратории Гайдна «Сотворение мира» (№ 28) перед нами шеститакт, полученный

в результате сжатия восьмитакта (ключом к отгадке этого секрета служит текст²⁷, на последних словах которого — «verkündest du den Tag» — возникает нарушающая ямбический метр скороговорка). Однако «восстановленный» восьмитакт реально равен не периоду, а предложению, то есть метрическому четырехтакту, поскольку имеет половинную каденцию, и ему в дальнейшем отвечает такое же второе предложение с каденцией на тонике.

53 [Allegretto]
Adam

Der Sterne hellster, o wie schön verkündest du den Tag!

1 2 3 4

В еще одном знаменитом произведении Гайдна — фортепианном *Andante* с вариациями *f-moll* — тема построена как период из двух предложений 6 + 6, каждое из которых соответствует метрическим 4 + 4 (первый такт фактически «нулевой» — вступительный, поэтому метрическая схема — 0 1 2 3 3а 4).

Семитакты в классической музыке бывают двоякого происхождения: 1) разросшиеся четырехтакты; 2) усеченные восьмитакты (периоды).

Разрастание четырехтакта до критического предела — прием довольно редкий, встречающийся либо в музыке композиторов, склонных к экстравагантности, либо при характеристике гротескных и экзотических образов, либо в качестве забавной шутки, содержащей своеобразную музыкальную гиперболу.

Примером первого рода (стремление автора к ярким эффектам) может послужить начало Первой оркестровой симфонии *D-dur* К. Ф. Э. Баха. Главная тема строится как секвенция из двух семитактов. Функция первого метрического такта растянута на целых четыре: 1 1а 1b 1с 2 3 4:

54 *Allegro di molto*

²⁷ «Ярчайшая из звезд, о, как прекрасно возвещаешь ты наступление дня!» (нем.).

Гротескно-экзотический выразительный смысл придан семитактовым построениям в «Похищении из сераля» Моцарта. В арии разгневанного «держиморды» Осмина (№ 3, F-dur) традиционные регулярные метрические структуры трещат по швам. Ритмика текста, четкий четырехстопный хорей («Solche hergelaufne Laffen, / die nur nach den Weibern gaffen»²⁸) — кладется на музыку не как 4 + 4, а как диковатое 7 + 3 (такт оркестрового вступления можно считать нулевым).

55 **Allegro con brio**
Osmin

Solche her-ge-laufne Laf -
fen, die nurnach den Wei-bern gaf-fen...

Столь же сознательно «неправильно» в метрическом отношении сочинен в «Похищении из сераля» хор янычар из первого акта (№ 5). Исходная квадратная структура восстанавливается, как обычно, при помощи словесного текста. Он написан бойким четырехстопным хореем («Singt dem grossen Bassa Lieder, / töne, feuriger Gesang»...²⁹). За счет растяжения одних частей и повторения других в первом предложении периода получается семитакт, а во втором — четырехтакт, но четырехтакт тоже с неравномерной ритмикой. Возможно, здесь применен тот же «фокус», который М. П. Харлап обнаружил в менуэте из моцартовской Симфонии g-moll — сочетание в одной мелодии двух темпов, медленного и быстрого. Но и это еще не все: столь затейливый период (11 + 11 тактов, метрические равные обычным 4 + 4!) имеет и достойное его дополнение из пяти тактов. Моцарт явно веселился, изобретая эти «турецкие» структуры. Колорит хора тоже подчеркнута экзотический («янычарская» инструментовка, оркестровое вступление, начинающееся в параллельном миноре, подчеркивание лидийской кварты в мелодии, и т. д.).

56a) **Исходная метрическая модель:**

Singt dem grossen Bassa Lieder. töne, feu-ri-ger Ge-sang, und vom
U-fer hal-le wieder uns-rer Lieder Ju-bel-klang...

²⁸ «Эти проходимцы, которые только и знают, что глазеть на женщин» (нем.).

²⁹ «Пойте великому паше песни, пусть звучит пламенный напев» (нем.).

566)

Singt dem grossen Bassa Lieder, dem grossen Bassa Lie - der,
 tö - ne, feuri - ger Ge - sang, und vom U - fer ha - lle wieder, vom
 U - fer halle wie - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang...

Однако гораздо привычнее для классической музыки семитакты иного рода, возникающие в результате сжатия или усечения *восьмитакта*.

Едва ли не самый известный (но притом уникальный) пример усечения первого такта — семитактовое начало увертюры к опере Моцарта «Свадьба Фигаро». Музыка словно влетает, распахнув дверь и «забыв» первый такт где-то на пороге.

Более частый случай — наложение четвертого такта на пятый, если их гармония совпадает. Теория композиции XVIII века настоятельно рекомендовала избегать лишних цезур и кадансов, прибегая к приему наложения. Так, в частности, устроен начальный период в моцартовской Сонате KV. 311, D-dur, для фортепиано.

Пример сходной, но более завуалированно поданной структуры — семитактовый период в побочной теме первой части бетховенской Сонаты op. 69, A-dur, для виолончели (т. 65–71). Здесь может сбить с толку тождество первого и второго тактов, намекающее на то, что перед нами может быть «растянутый» четырехтакт. На самом деле происходит сжатие восьмитакта.

57 [Allegro ma non tanto]

1 2 3 4 + 5
 6 7 8

Поскольку Бетховен оставил множество эскизов к своим произведениям, то иногда можно достоверно проследить, откуда взялась та или иная «неправильная» структура. Первые варианты бетховенских тем обычно более тривиальны в мелодическом и ритмическом отношении, чем окончательные — их оригинальность возникает в результате долгой и вполне осознанной шлифовки (см. разбор Ю. Н. Холоповым начального семитакта в скерцо из Сонаты op. 106, возникшего из-за пропуска либо седьмого, либо четвертого метрического такта; Холопов 1978, 130–131).

Преобразования периода мы здесь подробно рассматривать не будем. Укажем, однако, что в подавляющем большинстве случаев модификации метрического восьмитакта имеют экстенсивный характер: период разрастается вширь, приобретая вступление, разнообразные расширения (повторы, секвенции, отзвуки-

эхо), каденционные дополнения. Зная характер музыкального мышления классической эпохи, можно с достаточно твердой уверенностью говорить о том, что такие преобразования производились совершенно сознательно (в частности, их описывали Рипель и Кох³⁰). Иногда в произведении фигурирует и исходная «правильная» структура, и вариация на нее.

Сошлемся лишь на один пример. Ария Клитемнестры из второго акта оперы Глюка «Ифигения в Авлиде», по жанру представляющая собой трогательный печальный гавот, открывается вступлением, где мелодию излагает гобой. По форме это обычный период единого строения из восьми тактов. Первая фраза Клитемнестры точно соответствует первой фразе вступления, а дальше начинаются изменения. Словесный текст содержит как бы «лишние» в метрическом отношении компоненты, очень точно выражающие пафос настойчивой мольбы, но не укладывающиеся в «стиховой» квадрат. Думается, что эта структура в целом великолепно выражает внутреннюю сущность образа Клитемнестры — царицы, полной горделивого достоинства (этикетное изящество гавота), которая, чтобы убедить Ахилла спасти Ифигению, использует безошибочно отобранные средства: жалобные интонации мольбы — и весьма сильные выражения, красноречивые вздохи — и не менее красноречивые «заклинающие» повторы. Можно даже сказать, что Клитемнестра предстает как особа, весьма искушенная в риторике, что не умаляет силы и искренности ее материнских чувств.

Квадрат

Par son père cruel
à la mort condamnée,

elle n'a que vous seul,

son asile et ses Dieux

Реальный текст³¹

Par son père cruel
à la mort condamnée,
et par les Dieux abandonnée,
elle n'a que vous seul,
vous êtes dans ces lieux
son père, son époux,
son asile et ses Dieux,
son père, son époux
son asile et ses Dieux,
son asile et ses Dieux.

Конечно, исходный квадрат выявлен нами искусственно (взяты неповторяющиеся строки в одном ритме, согласующиеся между собою по смыслу), следовательно, никакие слова оригинала на самом деле не являются «лишними». Но в результате влияния поэтической и риторической экспрессии (а перечисления и повторы — прием именно риторический) танцевальная симметричность мелодических фраз обретает иное дыхание; при том, что форма не выходит за границы периода, этот период становится более свободным, рыхло устроенным, как бы вырастающим спонтанно и иногда даже мучительно.

³⁰ Кох, в частности, называет «включение случайных мелодических частей между звеньями фразы» научным словом «парентеза» (Parenthese; Koch 1787. 451).

³¹ «Приговоренная к смерти своим жестоким отцом / и покинутая богами, / она никого не имеет, кроме вас, / вы для нее здесь и отец, и супруг, / и убежище ее, и боги» (фр.).

58

Allegro moderato

Ob.



più moderato

Tempo I



Интересный и редко поддающийся распознаванию прием модификации периода без изменения количества тактов — это *пермутация*, описанная Рипелем и Кохом и состоящая в механической перестановке тактов или тактовых групп. Кох конструирует два примера такого рода, которые для наглядности можно записать в виде схем (Koch 1787, 462):

Исходный вид: a b c d e f g h **Исходный вид:** a b c d e f g h
Пермутация: a b e f c d g h **Пермутация:** a b e f g h c d

Такие комбинаторные забавы возможны, однако, либо при контрапунктическом характере фактуры, либо при очень простом мотивно-гармоническом складе, когда почти все равно, в каком порядке следуют части периода, ибо каждая из них заканчивается либо на доминанте, либо на тонике (на этом принципе, например, строились популярные в XVIII веке музыкальные игры типа лото, когда люди, совершенно не сведущие в композиции, разложив почти в произвольном порядке заранее сочиненные автором игры «квадраты», получали вполне приемлемую пьеску)³². В «живой» высокохудожественной музыке отыскать

³² См. подробнее: Ratner 1980, 99–102.

примеры этого рода непросто, но все-таки можно. Пожалуй, самый известный случай сознательной и демонстративной пермутации — это фрагмент в репризе четвертой части (*Alla danza tedesca*, G-dur) в Квартете оп. 130 Бетховена. Поскольку Бетховен был знаком с трактатами Рипеля, он, возможно, позволил себе здесь пошутить на вполне ученый манер, «препарировав» внешне простенькую тему в жанре швабской аллеманды при помощи весьма замысловатых средств (ракоходная пермутация и «перебрасывание» мотивов от инструмента к инструменту).

59

[Allegro assai]

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'V-no I' and contains eight measures of music. The notes are: G4 (fing. 1), A4 (fing. 2), B4 (fing. 3), C5 (fing. 4), B4 (fing. 5), A4 (fing. 6), G4 (fing. 7), F#4 (fing. 8). The second staff is labeled 'V-no II' and contains four measures of music. The notes are: F#4 (fing. 8), G4 (fing. 7), A4 (fing. 6), B4 (fing. 5), C5 (fing. 1), B4 (fing. 2), A4 (fing. 3), G4 (fing. 4). Dynamic markings 'p' are present under measures 1, 4, 6, and 8 of the first staff, and under measures 1, 2, 3, and 4 of the second staff. Slurs and accents are used to group notes across measures.

К вопросу о комбинаторике в классической музыке мы еще вернемся. Завершая же эту главу, добавим, что экспрессия метра и ритма не исчерпывается ни упомянутыми здесь закономерностями, ни тем более немногочисленными по необходимости конкретными случаями их проявления. Но иначе наше изложение стало бы столь же необъятным по масштабам, сколь необъятна сама его тема.

3. Форма

3.1. К истории понятия «музыкальная форма»

Классические музыкальные формы кажутся ныне настолько зримо архитектурными, что воспринимаются как некие четкие, заранее заданные структуры, легко переводимые на язык наглядных схем и формул — таких, как пре-словутые АВА, АВАСА, и т. п. Между тем даже сам термин «форма» по отношению к музыке был в то время далеко не таким ходовым, как ныне. Музыкантов XVIII века проблема формы вроде бы и не особенно занимала. В письмах венских классиков, включая Бетховена, слово «форма» практически не встречается (зато встречаются «вкус», «стиль», «манера»). Попытки отыскать в справочных изданиях той эпохи развернутые определения феномена формы также оказываются тщетными. В музыкальном словаре Руссо статьи «Форма» нет, хотя само это слово иногда мелькает в других статьях (например, в статье «Ария»: «Формы арий бывают двух родов», и т. д.; Rousseau 1768, 30). Правда, у Руссо есть статья «Dessein» («Замысел»), но это не совсем то же самое, что «форма». В эстетическом словаре Зульцера основополагающие понятия обычно рассматриваются на примере всех видов искусств, однако при наличии статей «Форма», посвященных изобразительному искусству и словесности, соответствующей статьи о музыке нет. Такой статьи нет и в продолжавшем традицию Зульцера словаре Громана (1795). И лишь в трудах Коха, вышедших в свет в конце XVIII — начале XIX века (третий том учебника композиции, 1793 год, и два музыкальных словаря, 1802 и 1807 годы), понятие формы постоянно присутствует, причем со ссылками как на Зульцера, так и на Канта, чья «Критика способности суждения» (1790) оказала безусловно сильное влияние не только на немецкую философию, но и на теорию музыки. В изданиях первой трети XIX века, начиная, пожалуй, со статей А. Б. Маркса и Г. Бирнбаха 1824–1827 годов (Marx 1824, № 19–21, Birnbach 1827), ситуация зримо меняется: учение о форме становится неперменной частью трактатов по композиции, дорастает до значения отдельной теоретической дисциплины и весьма подробно объясняется в специальных словарях. Например, в словаре А. Гати, впервые изданном в 1835 году, статья «Form der Musikstücke» занимает уже несколько страниц (Gathy 1840, 133–138).

Однако даже у тех теоретиков XVIII века, которые пользовались понятием «форма», мы не обнаружим привычных для нас формул типа АВА. При объяснении самых простых форм, выстроенных из квадратных метрических «кубиков», тогдашние авторы предпочитали давать не умозрительные схемы, а нечто вроде рецептов, перечисляющих порядок действий при создании той или иной пьесы. Вот как, например, И. А. Хиллер (учитель К. Г. Неефе, который, в свою очередь, был наставником юного Бетховена) рекомендовал сочинять простую песенную двухколенную форму: ■ «1. Возьмите тоническое трезвучие, какое вам больше понравится... 2. Поставьте вслед за ним аккорд доминанты... 3. Повторите тонический аккорд. 4. Прodelайте это по меньшей мере четыре раза, и у вас будет вся гармония танца. 5. Проследите, чтобы мелодия сочеталась с вашей гармонией, разделите ее посередине, поставьте знаки репризы в середине и в конце, и ваш танец готов» (Hiller 1766–1770, I, 132–133, цит. по: Ratner 1980, 207). Примерно

такой же методики придерживался В. А. Моцарт, пытаясь обучить в 1778 году композиции лишенную фантазии дочь графа де Гина — он вовсе не обсуждал с ней устройство простой или сложной трехчастной формы, а двигался такт за тактом (см.: Аберт I/II, 222–223). В рекомендациях Шубарта, адресованных всем желающим сочинить рондо, «кулинарная» стилистика подана еще откровеннее: ■ «Рондо — в наше время всеми любимая пьеса. Рецепт ее следующий: нужно изобрести приятный мотив примерно в восемь тактов, добавить к нему два куплета, которые всегда должны иметь какую-то аналогию с мотивом, приправить их симпатичными модуляциями, и пусть после каждого куплета вновь появится задуманный мотив. Привнесите все ухищрения, при помощи которых великий музыкант, подобный Гомеру в своих повторениях, вкрадывается в доверие — и если у вас есть сердце и голова, то вы наверняка получите хорошее рондо» (Schubart 1806/1977, 272).

Можно возразить, однако, что во всех приведенных высказываниях речь идет именно о дидактических наставлениях, предназначенных для дилетантов и начинающих, и потому абстрактные рассуждения о форме здесь неуместны. Но таких рассуждений мы не встретим, как правило, и в учебных пособиях для профессионалов.

Вообще небезынтересно представить себе, чему обучали композитора в классическую эпоху, чтобы понять, как обстояло дело с теоретическим и практическим изучением формы. Всякий, кто хотел основательно постичь основы композиции (это мог быть и музыкант-исполнитель, и дотошный дилетант), в XVIII — начале XIX века непременно должен был пройти курсы:

- *генералбаса и /или гармонии* (начиная с названий интервалов и цифровых обозначений аккордов и кончая неприпущенной игрой по цифрованному басу и свободной импровизацией; эти навыки были необходимы не только композитору, но и всякому профессиональному исполнителю на клавишных инструментах);

- *контрапункта и фуги*;

- *инструментовки* (если начинающий композитор смолodu вращался в среде оркестрантов, в этом иногда не было необходимости).

К этому неперемемному набору дисциплин могли присоединяться, в зависимости от потребностей обучаемого или личных пристрастий учителя, и другие, например:

- *учение о ритме и такте* (представлено в учебниках Рипеля, Кирнберге-ра и Коха; цель — научить виртуозному владению музыкальным синтаксисом и искусству варьирования «квадратных» масштабнo-тематических структур);

- *учение о мелодии* (во многом соприкасалось с учением о такте, но включало в себя также риторику и представление о некоторых жанрах и формах гомофонной музыки);

- *учение о мелодической просодии и вокальной композиции* (предмет, особливо важный для намеревавшихся писать оперы и церковную музыку; ибо сочинение, как арии, так и речитатива основывалось на системе достаточно жестких правил, пренебрежение которыми воспринималось как профессиональная некомпетентность).

В конечном счете целью всех этих дисциплин было создание разнообразных, логично построенных и хорошо продуманных форм, и только в этой связи теория обретала практическую ценность. Ни один раздел теории не существовал

и не изучался сам по себе. Следовательно, вместо одной проблемы «музыкальная форма» тогда существовало множество взаимосвязанных проблем: «гармония и форма», «контрапункт и форма», «риторика и форма», «жанр и форма», «сценическая драматургия и форма» и т. д.

Однако о конкретном построении типовых форм в XVIII веке подробно говорилось лишь в единичных учебниках (Коллман, Кох). Вероятно, эти сведения обычно передавались от учителя к ученику большей частью изустно, а кроме того, приступая к серьезным занятиям композицией, музыкант уже, как правило, имел несколько сочинений в типовых формах (менуэт, вариации, рондо, соната) и не очень нуждался в их теоретическом освоении. Поскольку музыка такого рода звучала повсеместно, то одаренный человек вполне мог сочинить менуэт или рондо «по слуху». С сонатой уже было сложнее, ибо она требовала тематической разработки. А вот создать «по наитию» фугу или речитатив оказывалось практически невозможным, тут нужно было знать правила и уметь их применять¹.

Даже в тех трудах XVIII века, которые не имели сугубо утилитарного предназначения, а пытались охватить теорию музыки во всей ее целостности, отдел, специально отведенный рассмотрению музыкальной формы, как правило, отсутствовал. Причиной такого положения была не какая-то нелюбовь авторов практических пособий по теории музыки к абстрактным материям, а особое, отличное от теперешнего, понимание сути феномена музыкальной формы. Сколь ни странным это может показаться, но в классическую эпоху форма трактовалась почти по Б. В. Асафьеву и Б. Л. Яворскому — *не как конструкция, а как процесс*. Чтобы пояснить это положение, приведем несколько дефиниций.

В 1766–1767 годах некий анонимный автор опубликовал в «*Berlinischer Magazin*» ряд статей для предполагаемого музыкального словаря. В числе прочих там фигурировали и статьи, имеющие прямое отношение к проблеме формы.

■ *«Форма*. Под формой подразумевается то, каким образом и способом (*Art und Weise*) следуют друг за другом мысли в цельной мелодии или периоде, а также как в многоголосной пьесе соотносятся друг с другом голоса и как в гармоническом письме (*Satz*) сочетаются друг с другом тоны.

План. Под этим словом подразумевается обдуманый замысел (*Entwurf*), согласно которому целесообразно избираются и применяются все части целого, будь то мелодия, гармония или обе вместе. План, таким образом, должен давать нам сочетание частей целого, соотносенных между собой, согласно аффекту, который хочется выразить.

Создавать замысел означает: собирать в периоды и наносить на бумагу изобретения, или мысли, той мелодии, которую хочешь сочинить, собирать воедино главные, побочные и связующие мысли, в надлежащем месте указывать, где должна быть выражена сильнейшая или слабейшая степень аффекта и как должно быть от начала до конца упорядочено целое» (цит. по: Ritzel 1967, 86–87).

Ранее мы упоминали о том, что в словаре Руссо при отсутствии статьи «Форма» имеется статья «*Dessein*». Это слово имеет ряд близких по смыслу значений: «замысел», «план», «проект». Фактически рассуждения Руссо о том, что

¹ Так, например, написанные Бетховеном в 12–13 лет клавирные сонаты (сонатины) Es-dur, f-moll и D-dur (WoO 47) звучат как вполне нормальная музыка, а относящаяся к тому же времени двухголосная Фуга D-dur (WoO 31) выглядит совершенно беспомощной — автор еще не знал контрапункта, хотя, по свидетельству Неефе, бегло играл баховские фуги из ХТК.

такое «Dessen», полностью совпадают с тем, что писал о «плане» берлинский аноним, который явно отличал «план» от «формы»:

■ *«Замысел.* Это изобретение и проведение темы (sujet), расположение всех частей и общее устройство целого. Недостаточно сочинить красивую мелодию и хорошую гармонию; нужно соединить все это в одну главную мысль (sujet), с которой соотносились бы все части произведения и благодаря которой они бы составляли *единство*. Это единство должно господствовать в мелодии, темпе, характере, в гармонии и модуляции. Нужно, чтобы все соответствовало одной общей объединяющей идее. Трудность заключается в том, чтобы связывать эти данности с изящным разнообразием, без которого все делается скучным... Эта идея общего замысла произведения относится также, в частности, к любой составляющей его пьесе. Таким образом определяют арию, дуэт, хор и т. д. Для этого, после того как изобретена тема (sujet), нужно распределить ее, в согласии с правилами хорошей модуляции, по всем частям, где она должна быть слышимой в той мере, в какой она не сможет изгладиться из памяти слушателя и в какой она всегда будет являться слуху с изящной новизной. Если тема забывается — это изъян в замысле, но намного хуже — доводить ее повторения до надоедливости» (Rousseau 1768, 142–143).

Нетрудно заметить, что форма и план выступают у двух авторов 1760-х годов как очень близкие понятия, но если план включает в себя две стадии (концепцию и процесс ее реализации), то форма возникает как результат. Поэтому неудивительно, что некоторые теоретики XVIII века описывали форму не как нечто твердое и устойчивое, а наоборот, как нечто случайное, поверхностное, изменчивое. Сошлемся, в частности, на Зюльцера:

■ *«Мысли (Gedanken)* в произведении искусства — это то, что остается от произведения, если изъять из него эстетические украшения... Эстетическое само по себе — это случайное в мыслях, одеяние, в котором они предстают, или форма, в которой создает их художник. Поэтому они — первое, на что стоит смотреть в каждом произведении искусства, дух и душа произведения. И если они негодны, то и все произведение не может иметь большой ценности и становится подобным дворцу из льда, который имеет форму полезного здания, но не может служить цели, заявленной его формой, ибо его материя наполовину бесполезна» (Sulzer II, 319).

Вполне разделяя эти положения, Кох в своей теории идет гораздо дальше.

■ *«Форма — это то, каким образом и способом музыкальное произведение предстает душе слушателя»* (Koch 1807, 156).

«Нельзя отрицать, что частично форма является чем-то случайным, что, собственно, мало влияет или совсем не влияет на внутренний характер пьесы. Но, с другой стороны, нет оснований и для резких возражений против формы наших сочинений (Sätze), как в больших, так и в малых пьесах... Однако при использовании одной и той же формы красоты композиции (des Satzes) теряются. Если слушать, например, множество разработанных в одной форме арий, то в конце концов эта форма так сильно запечатлется в чувствах, что, уже услышав ее первый период, можно с уверенностью определить, куда пойдет модуляция и какие основные мысли встретятся в том или ином месте. И если никакой особый композиторский прием не оживит форму, то сочинение будет неминуемо загублено... Что же лучше: работать в согласии с обычной формой или при выполнении замысла думать о новых формах? В первом случае на гений наложили бы

ненужные оковы и вынудили бы его оставить неиспользованным какой-то красивый придуманный им оборот или испортить его соответствующей формой. Во втором же случае, если бы без особой причины помышляли о новых формах, на свет появилось бы, вероятно, слишком много бессмыслицы, поскольку за формой зачастую упускали бы из виду самое существенное в искусстве и при образовании новой формы теряли бы больше, нежели приобретали. Лучше всего, когда выбирают разумный средний путь. Если разрабатывать композицию (*Satz*), содержание которой обладает уже достаточной эстетической силой, или находить при сочинении красивые обороты, соответствующие уже имеющейся форме, то зачем тогда помышлять об изменениях обычной формы?» (Koch 1787, 117–118).

Идеи Коха, основанные на практике классической музыки и действительно точно отражающие ее эстетику, требуют более подробного комментария. Понятие формы присутствует в его трудах сразу в нескольких аспектах. Во-первых, истинная форма определяется, по сути, как *процесс* временного разворачивания и психологического постижения музыки («то, каким образом и способом произведение предстает душе слушателя»). Во-вторых, есть *внешняя* форма, которая может принимать облик шаблонной схемы и потому заслуживает достаточно настороженного к себе отношения. Кох рассуждает со свойственным музыкантам классической эпохи благоразумием, отнюдь не исключающим смелость индивидуальных решений. В незатейливых менуэтах или в бытовой музыке общепринятые формы несколько не мешают ни композитору, ни публике, и это не тот случай, когда гений обязан блистать неординарными идеями. Но если автор притязает на глубину и серьезность смысла, то он не просто имеет право, а и фактически должен либо как-то модифицировать типовую форму, либо изобрести нечто особое. Проблема заключается в наличии чувства меры и развитого вкуса — качеств, которыми в классическую эпоху дорожили едва ли не больше, чем самоудовлеющей оригинальностью. Наконец, в-третьих, помимо «случайной» внешней формы, Кох говорит о «*форме как вместительнице прекрасного*», где она ■ «предстает как особый, в каждом случае индивидуальный, способ приведения разнообразия к единству» (Koch 1807, 156). Ведь при всей устойчивости типовых форм классической музыки в них всякий раз вкладывается в чем-то иное содержание; сколько существует, например, сонат в ре мажоре, столько же имеется и различных подходов к воплощению их заданной лишь в самых общих чертах образной сферы. Но и здесь форма опять окажется чем-то «случайным»: ход мыслей может подчиняться четким закономерностям, однако их конкретное воплощение встретится в музыке всего один раз.

Высказывания Коха помогают понять ту меру свободы, которой располагал композитор классической эпохи, постоянно сочинявший в типовых формах, но при этом каждый раз писавший их несколько иначе. Ни один учебник не диктовал ему готовых схем, а описывал только наиболее естественные, как тогда казалось, логические связи между целым и его частями.

Ситуация, существовавшая в музыкальной теории и практике второй половины XVIII — начала XIX века, удивительна и уникальна. Правда, в предыдущие века существования так называемой «опусной» музыки также не было никакой единой теории музыкальной формы. Но тогда композиторы обычно творили в очень индивидуальных формах, создававшихся зачастую для одного конкретного произведения и не повторявшихся больше нигде. В сотнях и тысячах сочиненных в XVI — начале XVII века итальянских мадригалов едины лишь общие

принципы обращения с текстом, но отсутствует понятие типовой формы. То же самое касается мессы и мотета, ричеркара и полифонической фантазии и т. д. Исключением были только некоторые устойчивые формы, связанные с традиционными песенными и танцевальными жанрами (например, форма BAR). Лишь в эпоху зрелого и позднего Барокко, в конце XVII — начале XVIII века, появилась тенденция к типизации важнейших форм вокальной и инструментальной музыки, однако этих форм и их вариантов было такое изобилие, что в единую систему их трудно свести даже сейчас.

Репертуар ходовых (не индивидуально построенных) форм в классической музыке намного ограниченнее, и они легко выстраиваются в логичную иерархию. Тем не менее почти никому из музыкантов и теоретиков того времени не приходило в голову описать эту иерархию во всех подробностях, поскольку в подобной кодификации не было особой нужды: форма выростала как бы из самых фундаментальных законов мирового бытия и человеческого восприятия, определявших и развитие искусства в целом, и облик его конкретных явлений в частности. Господство типовых форм было следствием общего согласия относительно сути феномена музыкальной формы.

В результате композитор оказывался в ситуации, когда ему вроде бы не предписывалось никаких обязательных схем, но когда от него требовалось творить, сообразуясь с некими «высшими» истинами, лежавшими как в сфере музыкального искусства (законы гармонии и контрапункта), так и вне ее (эстетические и этические нормы, философские парадигмы и т. п.). Кроме того, не будем упускать из виду и менее возвышенные, но вполне весомые причины: классицизм всегда склонен к копированию «классических» образцов, и однажды найденное гениальным творцом или интеллектуальным усилием целой школы удачное решение неизбежно становится эталоном и моделью для множества добросовестных подражателей, будь то начинающие композиторы, одаренные дилетанты или крепкие профессионалы «средней руки». Причем далеко не всегда воспроизведение готового приема или готовой модели носило отпечаток подражательности и вторичности — зачастую оно превосходило оригинал блеском и отточенностью мысли (так, у юного Моцарта много музыки, написанной «по рецептам» его старших современников — композиторов мангеймской школы, И. К. Баха, И. Шоберта, итальянцев и т. д., однако в целом ряде случаев его произведения намного совершеннее, богаче и своеобразнее).

Если все-таки попытаться найти самый общий ориентир, которым руководствовались в своем творчестве и великие мастера, и подавляющее большинство их современников, то это будет, скорее всего, гармоничное соотношение понятий «чувство и форма» (о роли этико-философской категории чувства в музыкальной эстетике той эпохи см.: Кириллина 1986, 96–124). Форма диктовалась, как тогда говорили, «господствующим чувством», то есть аффективной сферой и индивидуальной выразительностью конкретного сочинения, согласующейся также с поэтикой жанра и масштабом композиции. А поскольку чувство — явление прежде всего процессуальное, то и форма вполне логично определялась не как данность, а как развертывание некоего процесса (вспомним Коха: «...То, каким образом и способом музыкальное произведение предстает душе слушателя»). Однако классическое «чувство» — совсем не то же самое, что «чувство» романтической эпохи; оно удерживается в границах категорического императива, внушаемого разумом, этикой и этикетом. И немудрено, что текучесть и стихийность

чувства все время направляется в русло, подконтрольное нашей «способности суждения». Архитектоничность классических форм, их тяготение к симметрии и порою к настойчивой и буквальной повторности целых разделов, на самом деле не противоречат концепции «чувственной процессуальности»: ведь, если при созерцании архитектурного сооружения мы можем избрать неподвижную точку обзора и пребывать в ней сколь угодно долго, так что будет меняться не ракурс, а освещение, длина теней и т. п., то и музыкальное произведение рассчитано на такое слушание, при котором по-иному воспринимаются даже точно повторенные фрагменты. Более того, безусловное соблюдение всех предписанных реприз как раз и создает то восхитительное равновесие изменяющегося и неизменного, провозглашаемого и подлежащего рефлексии, столь очевидно отличающее классическое понимание формы от барочного и романтического. При всей своей внутренней свободе классическая форма тяготеет к стабильности и основывается на принципах *иерархичности* и *централизованности* — такова ее эстетическая основа.

3.2. Система классических форм

Одну из своих лекций, прочитанных в Московской консерватории в 1992 году, А. В. Михайлов начал разбором метрики греческого гекзаметра с его обычным последованием долгих и кратких слогов:

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ ↑ — ∪ ∶ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪

Принципиальное отличие греческого гекзаметра от латинского, немецкого и прочих, говорил ученый, состоит в возможности заменять два кратких слога одним долгим (спондеем), так что наименьшим количеством слогов в стихе будет 12, а наибольшим — 17. Греческий гекзаметр необычайно гибок и богат, ему свойственно изобилие интонационных форм и синтаксических возможностей. В гекзаметре есть несколько уровней метрики: 1) моры (мельчайшие счетные единицы); 2) «такты» — стопы; 3) независимая от них система музыкальных ударений, которые в древнегреческом языке, как известно, были трех видов. Спондеи (стяженные слоги) чаще встречаются в первой половине стиха, до цезуры; вторая половина обычно более протяженная. Такая устроенность греческого гекзаметра соответствует закономерностям музыки: напряжение сменяется разрешением. Возникает «музыкальная форма на микроскопическом уровне», от малой ячейки (стопы) до строки (Михайлов 1992–1993, лекции 27.10 и 3.11)².

Далее речь шла о судьбе гекзаметра в литературе Нового времени, в частности, в XVIII веке, когда многие умы и таланты бились над неразрешимой проблемой воскрешения самого духа греческого стиха средствами новоевропейских языков (в частности, немецкого и русского). Но высказанная филологом мысль о музыкальной структуре гекзаметра заставила додумать ее возможное продолжение. Действительно, воспроизвести дышащую метрику греческого гекзаметра никому уже не удастся ни на каком другом языке, кроме... разве что музыкально-го. На ум пришло начало одной из фортепианных сонат Й. Гайдна (Ноб. XVI/40,

² Приводим по нашему конспекту, то есть точно по смыслу, но не абсолютно дословно.

G-dur), где перед нами — та же классическая «гомеровская» патриархальная простота и прихотливая свобода интонирования. В рамках одного размера ($6/8$) каждый такт предлагает свой вариант ритмического и акцентуационного наполнения «стопы» за счет стяжений, дроблений, мелизмов и фактурных деталей. В результате здесь нет двух совершенно одинаковых по ритмическому рисунку тактов. Если бы мы подтекстовали эту мелодию стихами, их ритм был бы гораздо менее гибким и разнообразным.

60 Allegretto innocente

Мысль о гексаметре как возможной исходной модели позднейших европейских музыкальных форм — в частности, форм классической музыки — представляется нам очень плодотворной. Ведь гексаметрическая модель (форма, делящаяся цезурой наподобие половинной каденции и тяготеющая к большей протяженности второй своей части) обнаруживается и в структуре периода, и в строении простых песенных форм, и в сонатной форме, причем на разных уровнях (уровень темы, уровень экспозиции и уровень всей части). Получается, что классическая музыка действительно находится в глубоком духовном родстве с античной классикой, ибо использует не просто формально похожие виды стоп и размеров, а те же самые принципы организации гармонично устроенного целого. Как говорил тогда же А. В. Михайлов, «стих гексаметра — это форма мысли. В гексаметре можно мыслить только то, что укладывается в гексаметр — или не мыслить то, что не укладывается»³. Для понимания сути классического формообразования это несомненно важнее, чем поиски буквального воспроизведения античных метров в поэзии и музыке XVIII века, хотя и это, как мы знаем, имело место.

В главе о метре и ритме мы уделили много внимания танцам, сильно повлиявшим на тематизм, характер движения и стилистику классической музыки. Однако вряд ли можно согласиться с мнением Е. А. Рубахи, который в одной

³ Сравни с высказыванием А. Б. Маркса из рецензии на Багатели ор. 119 Бетховена: ■ «Насколько сонатная форма благотворна для совершенного развития музыкальной идеи <...> настолько мало подходит она, однако, для более свободных излияний...» (Cäcilia 1824, 140). По сути, здесь уловлена назревшая в музыке к 1820-м годам оппозиция классического и романтического.

из своих работ утверждает, что «общеизвестная “квадратность мышления” во второй половине XVIII века происходит именно и только от танца» (Рубаха 1998. 138). Танцевальные формы были, конечно, важным, но не единственным источником метрической упорядоченности. Классическая музыка отнюдь не всегда «танцует», даже когда звучит в ритме менуэта или контрданса, — иногда она «поет» или «декламирует» некие стихи, выделяя и подчеркивая отдельные «слова» и «выражения», делая риторические паузы (практически невозможные в танце), а то и переходя на «прозу».

Все приведенные здесь в кавычках слова вполне можно было бы использовать и без кавычек, поскольку классическая эпоха оставалась по сути своей риторической и активно пользовалась соответственными художественными средствами и терминологией. Недаром ведь музыка определяла себя в это время в первую очередь как «язык» (пусть даже «язык чувств») со всеми вытекающими последствиями. Поэтому, говоря о явлениях, на которые опиралась классическая форма в своих коммуникативных особенностях, мы бы назвали три почти равноправных компонента:

1. Поэтическое и риторическое слово.
2. Танец и пантомима.
3. Драма (в том числе музыкальная драма, то есть опера).

Музыкантов и исследователей последующих веков постоянно искушала идея систематизации форм классической музыки — от самых простых к самым сложным. Эти формы подробно и в различных аспектах описаны в учебниках и обобщающих трудах, в том числе вышедших в свет совсем недавно (см.: Кюрегян 1998, Ручьевская 1998, Холопова 1999). Нисколько не намереваясь оспаривать или опровергать существующие концепции и классификации, мы попытаемся, хотя бы ради полноты изложения, внести сюда и свою лепту, основываясь, как обычно, на теории и практике изучаемой эпохи.

Возвращаясь к примеру с гекзаметром, логика которого обнаруживается на самых разных уровнях, проследим, как разрастается в классической музыке сама идея формы, берущая начало от математической пропорции, проходящая стадию метрической «ячейки» (ударное — безударное, долгое — краткое) и дающая жизнь целому соцветию форм, восходящих к одному корню.

Форма звука. Теоретики XVIII века, писавшие об элементах музыки, акустике и о проблемах строя (Рамо, Тартини, Марпург), тщательнейшим образом вычисляли то, что мы можем назвать формой звука — точную числовую пропорцию, характерную только для данного звука и ни для какого другого. Для построения собственно музыкальной формы эти математические подсчеты практического значения не имели. Но в системе музыкального мышления они закладывали фундамент рациональных представлений о сущности красоты как размеренности. Культивированный, оформленный звук — исходный материал классической музыки — резко отличался от «природных» звучаний всего окружающего мира (голосов природы, фольклорного пения, бытовых шумов и т. д.)¹. Кроме того,

¹ Шумы как таковые в классической музыке использовались крайне редко, и отношение к ним было если не полностью отрицательным, то, во всяком случае, настороженным (настоящие ружейные выстрелы в «Битве при Виттории» Бетховена вызывали недоумение многих современников).

в главе о гармонии мы говорили о том, сколь важен был сам принципиальный выбор музыканта между старинной неравномерной темперицией и новой равномерной: от принятых а priori числовых форм звукоряда зависел и выбор тональности, и характер модуляции, а следовательно, и особенности формы.

Форма созвучия. Это понятие также больше касается учения о гармонии, нежели учения о форме. Речь идет о качественном различии (иерархии) элементов, составляющих интервал, аккорд или созвучие. Основной тон создает смысловое неравноправие одновременно звучащих тонов; принадлежность к главной тонике или, напротив, отдаленность от нее также определяют место данного созвучия в музыкальной форме.

Форма субмотива или стопы. Здесь мы уже имеем дело с мельчайшей реальной ячейкой музыкальной формы как таковой, включающей в себя непрерывную последовательность долготы и краткости или наоборот. Хотя музыканты XVIII века не употребляли термин «мотив» в его нынешнем значении и не определяли его через понятие метрической доли, их учение об акцентах и о внутренней долготе и краткости было ориентировано именно на выработку четкой мотивной и субмотивной структуры, поскольку основывалось на иерархии ударного и безударного и на уровне такта, и на уровне его составных частей. О широком хождении в теории и практике композиции классической эпохи системы поэтических стоп мы уже говорили в главе о метре и ритме.

Форма мотива, фразы, предложения. На этом уровне музыка, с одной стороны, уже обладает собственной и весьма отчетливой экспрессией, так что по первой фразе произведения опытный слух может судить не только о господствующем «чувстве», но и о наиболее вероятном способе его развития. Фактически это уже уровень *темы*, которая может иметь форму и мотива, и фразы (например, в фуге), и предложения (в гомофонных формах). Но здесь представления о музыкальной форме теснейшим образом связаны с терминологическим аппаратом грамматики и риторики.

Форма периода. Так же обстоит и с периодом, который в классической музыке является типичной формой *темы* и сам по себе, в отрыве от последующего развития, обычно не используется. О том, что такое классический период и как он устроен, написано очень много, и поскольку мы всего лишь перечисляем уровни существования музыкальной формы, пока что воздержимся от собственных комментариев.

Двухколенные простые формы. Принцип их построения един: период + развитие + некое суммирование посредством либо возвращения к началу, либо напоминания о нем (возвращение главной тональности без первоначальной темы; мотивные реминисценции; «сонатная рифма» в кадансовой зоне). Могут существовать и самостоятельно, в небольших пьесах или песнях, и в качестве формы темы (вариаций, рондо и т. д.).

В классической музыке *двухколенными* по своей сути являются формы, трактуемые сегодня как разные: простая двухчастная и простая трехчастная. Но они даже в записи выглядят похоже (два колена, отделенные друг от друга знаками репризы), а на практике бывают почти неразличимыми⁵. Конечно, случается и так, что развитие в простой трехчастной форме настолько перерастает метрические

⁵ Например: Бетховен, Соната op. 28, Andante, главная тема; Бетховен, Третий фортепианный концерт, тема финала.

рамки симметричной «двухколенности», что форма выглядит как соната в миниатюре. Однако для классиков обе названные формы принадлежат к одному уровню сложности (или простоты). Игра в сложность простоты или в простоту сложности встречается довольно часто, когда знаки репризы «раскрываются» и изложение постоянно варьируется, что может сбить с толку слушателя, начинающего искать здесь немислимую у классиков «рондообразность с вариационностью».

Составные (сложные) формы. Наиболее типичны сложная трехчастная и сложная трех-пятичастная формы, возникающие в менуэтах и скерцо (общепринятая их схема — АВА и АВАВА с возможными вариативными изменениями при повторах; заглавными буквами обозначаются разделы, имеющие собственное внутреннее членение). Не поддаются столь однозначной типизации составные формы в вокальной музыке и в жанрах фантазийного характера: здесь последовательность замкнутых или связанных переходами контрастных эпизодов определяется логикой текста, ситуации или подразумеваемого событийного ряда. Чаше других (особенно в оперных ариях) встречается составная двухчастная форма из двух контрастных самостоятельных разделов. Однако в определенных жанрах (крупная оперная сцена, увертюра, фантазия, часть мессы или реквиема и т. д.) составные формы могут быть многоэпизодными.

Вариации. Этот класс форм можно было бы поместить и перед составными формами, вслед за песенными, поскольку тема классических вариаций обычно написана в обычной двухколенной форме (реже — в форме периода), и далее эта форма повторяется произвольное количество раз. Однако в вариациях обычно возникает и так называемая «форма второго порядка», напоминающая или сложную трехчастную (с контрастной медленной или минорной вариацией), или рондо (если контрастных вариаций две и они не соседствуют друг с другом), или даже сонатную форму⁶. Кроме того, у классиков встречаются двойные вариации — то есть фактически варьируется составная форма (чаще всего у Й. Гайдна).

Рондо. В классической музыке — это не одна-единственная форма с наиболее типичнейшей тематической схемой АВАСА, а целый класс форм, от «малого рондо» (тема — ход — тема) до развернутой рондо-сонаты. Все виды рондо близки простым формам песенностью и «квадратностью» главной темы, но они отличаются наличием специальных разделов, посвященных развитию — ходов или даже разработок, где квадратность нарушается.

Соната. Как известно, это высшая форма в классической музыке, самая сложная по внутреннему устройству, достигающая иногда больших масштабов и беспрецедентной интенсивности драматического развития (ей мы посвятим особый раздел данной главы).

Несколько особняком (но преувеличивать эту обособленность не следует!) стоят еще два обширных класса форм:

Полифонические формы (канон, фугато, фуга) сами по себе и в сочетании с гомофонными (особенно с сонатной формой); для классиков, как правило, органичнее именно такое сочетание.

Вокальные формы как таковые, зависимые от текста и театральной драматургии (речитатив, ариозо, разные виды арии; сквозная форма; монолог). При

⁶ Бетховен, финал «Героической симфонии».

всевозможных допустимых вольностях эти формы все же старались подчиняться определенным закономерностям. В классическую эпоху вокальные формы нередко применялись и в инструментальной музыке, причем без оговорок, как нечто само собою разумеющееся. Об этом мы поговорим в главе, посвященной вокальным формам и жанрам. Поэтому, натолкнувшись на «странную» форму в классическом инструментальном произведении, нелишне попытаться понять, не мыслится ли она как одна из вполне обычных вокальных форм.

Можно было бы назвать в качестве особого вида *фантазийные формы*, однако в классической музыке они используются намного реже, чем в барочной или романтической, и в каждом конкретном случае обнаруживают производность от других форм, являясь по сути смешанными или контрастно-составными.

Тем не менее и в самых необычных случаях, когда форма не подпадает ни под какие классификации, в ней, как правило, можно обнаружить те же принципы, что действуют в классической музыке в типовых формах: «гекзаметрическую» двухколенность, обрамление (репризность), рефренность и т. п.

Наконец, необходимо включить в общую панораму и *циклические* формы. Ведущие типы в этой сфере — сонатно-симфонический и сюитные циклы. Если симфонический цикл оставался более или менее стабильным (три или четыре части в определенных формах), то сонатный цикл, характерный для камерной музыки, всегда отличался разнообразием вариантов. Число его частей обычно варьировалось от двух до четырех, а формы частей могли быть почти любыми вплоть до полного отсутствия сонатного *allegro* в цикле (Моцарт, Соната A-dur для фортепиано) или его перемещения на последнее место (Бетховен, Соната op. 27 № 2). Связь частей в классических сонатно-симфонических циклах непременно присутствовала, однако выражалась порой очень тонкими средствами. Это, помимо тонального фактора, родство мотивов и интонаций тем из разных частей, их драматургическое соответствие друг другу, параллели в инструментовке и т. д. Именно сложность внутренней организации позволяла произведениям, внешне очень легким и изящным, принадлежать к роду *сонат*.

Циклы дивертисментного типа (дивертисмент, кассация, серенада, партита) были ближе к сюитным, хотя могли включать в себя и сонатное *allegro*; их отличало большее количество частей (свыше четырех) и «облегченный» характер музыки. Непроходимой границы между сонатным и сюитным циклами не существовало. В творчестве Моцарта известен ряд примеров, когда, добавляя к симфонии «лишние» части, он превращал ее в дивертисмент или, наоборот, вынимая таковые из дивертисмента, делал из него симфонию (см.: Zaslav 1989, 29-4). Иное дело — циклы прикладных танцевальных пьес, где сюитность безусловно доминирует.

Ближе к концу классической эпохи появляются циклы вокальных или инструментальных миниатюр, непосредственно предвосхищающие аналогичные явления в музыке романтиков. Нарастание этой тенденции очевидно и в трех циклах бетховенских багателей (op. 33, op. 119 и op. 126), и в двух вокальных циклах этого композитора (Шесть песен на стихи Геллерта op. 48, Три песни на стихи Гёте op. 83 и «К далекой возлюбленной» на стихи А. Эйтелеса op. 92).

Особое место занимают вокально-симфонические циклы в церковной и театральной музыке, поскольку в классическую эпоху нарастает стремление создавать оперу, мессу или ораторию как единое музыкальное целое, пронизанное системой всевозможных связей, а не просто как совокупность отдельных номеров.

Поскольку первые три из названных выше уровней имеют отношение скорее к музыкальной материи, чем к композиции произведения, мы начнем более подробное рассмотрение собственно классических форм с самой малой из них — периода.

3.3. Учение о периоде

Я называю периодом фразу, которая сама по себе имеет начало и конец и размеры которой легко обозреть.

Аристотель⁷

Всякий, кто когда-либо занимался музыкой, прекрасно представляет себе, что такое период. Это самая малая из гомофонных форм, содержащая экспозиционное изложение музыкальной мысли и укладывающаяся в рамки метрического восьмитакта (или двойного восьмитакта) и завершающаяся кадансом. Однако в классическую эпоху в трактовке периода существовали свои нюансы. Они не затрагивали самой сути этой речевой по происхождению формы, описанной еще античными риториками: период непременно имеет начало и конец, но он не обязан включать середину, то есть развивающий раздел. Кроме того, мысленная обозримость периода прямо апеллирует к человеческому восприятию. Тот же Аристотель говорил, что периодическая речь приятна и понятна; приятна она потому, что ■ «слушателю всегда кажется, что он что-то схватывает и что-то для него закончилось; а ничего не предчувствовать и ни к чему не приходиться — неприятно. Понятна же такая речь потому, что она легко запоминается, а это происходит оттого, что периодическая речь имеет число, число же всего легче запоминается. Поэтому-то все запоминают стихи лучше, чем прозу, так как у стихов есть число, которым они измеряются» (Античные риторики, 140).

Проникновение риторических понятий в теорию и практику музыкальной композиции имеет очень давнюю историю. Еще в 1558 году у Царлино в «Основах гармонии» встречается определение, благополучно просуществовавшее до классической эпохи: ■ «Каденция в музыке равнозначна периоду в речи, посему таковой по праву может называться периодом кантилены. <...> Не следует использовать каденцию, пока не достигнешь конца периода или клаузулы, как в прозе, так и в поэзии» (Zarlino 1558, 221; на это высказывание обратил внимание Л. Ратнер; Ratner 1980, 33). В итальянской теории музыки это положение сохранялось почти в неизменности, практически не развиваясь. В немецкой же теории оно, наоборот, получило разностороннее развитие именно в XVIII веке, начиная, по-видимому, с Маттезона (см.: Пименова 1981, 11–14).

Однако, как замечают буквально все исследователи, занимавшиеся историей этой проблемы, о конкретном числе графических или метрических тактов, составляющих период, теоретики классической эпохи вообще не упоминали. Создается впечатление, что для них это было не очень важно. Следуя почтенной риторической традиции, они продолжали улаживать музыкальный период рече-

⁷ Риторика. III. 9. 35. Цит. по: Античные риторики, 140.

вому и делили его не на «квадраты», а на предложения и фразы, разделенные цезурами и кадансами разной глубины. Даже терминология использовалась та же, что и в пособиях по риторике (греческие понятия «комма», «колон», «семиколон» для обозначения фраз и частей предложений; «период» для всего предложения и аналоги этих понятий на новоевропейских языках). Поэтому в классической музыке «периодами» могли называться и стандартные восьмитакты песенно-танцевального склада, и такие крупные построения, как экспозиция сонатной формы или даже ее разработка и реприза вместе взятые (если между ними не было каданса).

Для того, чтобы внести некоторую ясность в эту довольно странную на современный взгляд картину, мы бы предложили делать различие между *периодом стиховым* и *периодом прозаическим* (такое различие существовало в классическую эпоху реально; см.: Dahlhaus 1978, 16). *Стиховой период* и будет тем самым привычным метрическим восьмитактом, лежащим в основе большинства классических тем. И внутри него уже можно различать период повторного и неповторного строения, двойной период, период из трех предложений и т. п. — всё то, что давно описано в учебниках⁸. *Прозаический период* ведет свое происхождение от музыкальной риторики Барокко, причем, прежде всего, немецкой риторики. В каком-то смысле прозаический период уже обрел свое воплощение в барочном «периоде типа развертывания», также не членящемся на «стихи» и имеющем структуру «ядро — развертывание — каданс». Но в барочной музыке такой период обычно является формой начальной темы, хотя может разрастаться до размеров целого колена старинной двухчастной формы или первого раздела арии. В классической музыке «прозаический период» может вбирать в себя даже несколько контрастирующих тем (как это происходит в сонатной экспозиции) при условии, что они не разделены совершенными кадансами и образуют стройную смысловую иерархию (главная мысль — побочная, основная — производная). Эстетическая суть прозаического периода почти та же, что у периода — он излагает законченную музыкальную мысль, ясно акцентируя ее начало и конец. Но внутренняя его смысловая структура намного сложнее. И дело тут не просто в большем числе тактов, а в том, что таким периодом управляет логика риторической диспозиции, а не закон метрической симметрии, хотя этот закон подспудно тоже действует. И даже если тема, открывающая «большой» прозаический период, несет в себе явную песенность или танцевальность, то все построение в целом принципиально не делится на стиховые «квадраты». Более того, прозаический период вполне может включать в себя и развивающиеся, и дополняющие разделы (вступление, связующую и заключительную партию), оставаясь при этом именно периодом, границы которого четко обозначены сакраментальными знаками репризы.

То, что теоретики классической эпохи писали о периоде, касалось в принципе и стиховой, и прозаической его разновидности.

■ «Различные части периода, как в речи, так и в музыке и танце, мы назовем, стало быть, членами (Glieder), более крупные члены, содержащие заметные

⁸ В современном учебнике, созданном Т. С. Кюрегян, период классико-романтической эпохи рассматривается только как форма, состоящая из двух предложений — то есть в его «стиховом» варианте (Кюрегян 1998, 17). В методическом смысле такой подход вполне оправдан, иначе учащийся может запутаться в определениях. Однако музыканты XVIII века говорили и мыслили иначе.

цезуры, — отделами (Abschnitte), а меньшие — отрезками (Einschnitte). В речи отрезками будут те части, которые отделяются запятой, а отделами — те, которые отделяются более сильными знаками препинания (; : ! ?). Сходные значения эти слова будут иметь в музыке и танце» (Sulzer III, 33).

■ «С помощью каденций образуются музыкальные периоды, так же как в речи — с помощью точек и запятых. Совершенная каденция заканчивает период, подобно точке. Поэтому музыкальным периодом можно назвать модуляцию⁹, заключенную между двумя каденциями» (Ехіпено 1774, 57).

■ «Музыкальный напев подобен речи. Так же, как речь состоит из многих членов, часть которых называется цезурами и отделами, а часть — периодами, так и музыкальный напев содержит множество членов, имеющих те же названия. Цезура в музыке — примерно то же, что охватывается в речи в пределах запятой; отдел же может содержать большее или меньшее количество цезур, которые, вместе взятые, выражают полный смысл. Совокупность отделов образует период, выражающий целый смысл, а совокупность периодов составляет целую речь» (Knecht 1814, 215).

■ «Музыкальное произведение из 200–300 тактов может быть интересным для нас от начала до конца. В этом случае оно состоит из различных идей, фраз и периодов, которые связаны друг с другом, как это бывает в хорошо обдуманной речи. <...>

Период — это музыкальная мысль, замкнутая совершенным кадансом. Основная идея произведения должна представлять собой совершенный период, который может быть более или менее длинным» (Reicha 1834, 1100)¹⁰.

Некоторый разнобой царил в обозначениях частей периода — то, что один теоретик называл «отделом», другой именовал «отрезком»; то, что один имел в виду под «цезурой», другой считал «абзацем», и т. д. В частности, Тюрк делил части периода на предложения, завершающиеся точкой, на «ритмы» или «рифмы», завершающиеся двосточием или точкой с запятой, и на отрезки, завершающиеся просто запятой (Türk 1789, 343). Но в самом принципе уподобления музыкальных структур речевым наблюдалось поразительное единство. Поэтому мы вправе говорить о более или менее целостном «учении о периоде» классической эпохи.

Система метрико-ритмической акцентуации, базирующаяся на «врожденном» и «естественном» ощущении тяжелого и легкого, ударного и безударного времени, превращается в рамках учения о периоде в систему *мелодической пунктуации*, которая исходит из критерия завершенности или незавершенности смысла и выражается в неперменном наличии различных по функциям кадансов¹¹. Ка-

⁹ Подразумевается модуляция в исконном значении этого слова — развертывание лада, а не выход за рамки тональности.

¹⁰ Учебник А. Рейхи «Traité de haute composition musicale», изданный в Париже в 1824–1826 годах, был переведен на немецкий язык К. Черни и издан в Вене с параллельным французским и немецким текстом. Именно это издание мы цитируем.

¹¹ Теория мелодической пунктуации была подробно изложена в учебнике композиции Коха, хотя ни сам термин, ни то, что под ним понималось, не были всецело его изобретением. В частности, еще в словаре Руссо мы находим статью «Ponctuation» — правда, чрезвычайно лаконичную; очень подробно о мелодической пунктуации писал позднее Ж. Ж. Моминьи, претендуя даже на авторство этой теории (ЕМ 1818, 275–279).

дансы, возникавшие в «точках отдохновения духа» (или «точках, где можно перевести дух» — «*Ruhepunkte des Geistes*», «*Points de repos*»), вызывали, как мы могли убедиться, прямые аналогии с запятой, двоеточием и другими знаками препинания.

Кох, детально разрабатывавший это учение в своем трактате по композиции и в двух музыкальных словарях, сформулировал также несколько важных правил сочинения и сочетания частей периода, которые он, вслед за Рипелем, называл «абзацами». Позволим себе суммировать эти правила в нашем пересказе, поскольку дословный перевод воспринимался бы, пожалуй, несколько запутанно и тяжеловесно из-за многочисленных терминологических различий и витиеватости языка оригинала.

■ Абзацы и цезуры могут делаться только на тонике и доминанте либо главной тональности, либо той, в которую направляется модуляция (Koch 1787, 114). Признак окончания абзаца — половинный или совершенный каданс. Каданс на тонике Кох называет «основным» (*Grundabsatz*), на доминанте — «квинтовым». «Квартовый» абзац Кох рассматривает скорее как отклонение в субдоминанту, чем как собственно каданс (Там же, 416; Koch 1802, 17–18).

■ Если некое построение служит темой, которая должна звучать не один раз, то при первом проведении всегда предпочтительнее каданс на доминанте («квинт-абзац»), иначе сотрется разница между концом и началом (Koch 1793, 87–88).

■ В пределах одной тональности два различных построения с одинаковыми по функции кадансами не должны следовать друг за другом, ибо этим «оскорбляется наше чувство» (Koch 1793, 352; Koch 1802, 17ff). Фактически при этом возникает эффект тавтологии или «топтания на месте». Два построения с кадансами на тонике («основных абзаца»), как правило, не могут следовать друг за другом, если второй не является повторением первого. А вот два «квинт-абзаца» подряд иногда встречаются, но при этом первый завершается «бурно и шумно», а второй «певуче» — речь фактически идет о разных по функции кадансах, таких, как остановка на двойной доминанте перед побочной партией и половинный каданс внутри побочной партии (Koch 1793, 364).

■ Чтобы не погрешить против правил «мелодической пунктуации», композитор может изменить смысл абзаца, превратив половинную каденцию в заключительную и наоборот, а также избежать каденции вообще или совместить конец одного абзаца с началом другого путем наложения функций тактов. Последний прием Кох рекомендует особенно настоятельно, причем подчеркивает, что такт наложения следует считать дважды: «в первый раз как такт, в котором первое предложение делает цезуру, а во второй раз как такт, с которого начинается следующее предложение» (Koch 1793, 356).

Описанные Кохом правила действительно соблюдались на практике. В хорошо построенной классической форме мы практически не встретим отступлений от них. И напротив, если какое-то произведение производит впечатление затянутого, перегруженного или несколько сумбурного, нередко это происходит вследствие нарушения правил «мелодической пунктуации». Такие случаи есть и в раннеклассической музыке, и даже в некоторых произведениях венских классиков (например, в юношеских сочинениях Бетховена), где разрастание масштабов формы происходит за счет дублирования функций кадансов и, соответственно, функций разделов.

В главе о метре и ритме мы говорили о способах модификации «стихового» квадрата, из-за чего возникала производная неквадратность. Однако эти способы обычно описывались не на примере целого периода, а на примере фраз и предложений, «двустийший» и «четверстийший». Что касается периода вообще и «прозаического» периода в частности, то приведем здесь несколько курьезное, но замечательное по наглядности рассуждение Зульцера, относящееся к речи, однако вполне применимое и к музыке.

Период, согласно Зульцеру, непременно содержит подлежащее и сказуемое, что позволяет достигнуть минимальной полноты смысла в самом простом предложении:

■ «Человек смертен» («Der Mensch ist sterblich»).

Следующая степень полноты вносится при помощи придаточного предложения:

■ «Даже человек, / который рожден в высшем сословии, / смертен» («Auch der Mensch, der im höchsten Rang geboren ist, ist sterblich»).

Но можно достичь и еще большей разветвленности смысла, оставаясь в рамках периода:

■ «Хотя даже человек, / который рожден в высшем сословии, / смертен, // все же смерть великого монарха производит гораздо более сильное впечатление, / чем смерть обычного человека» (Sulzer II, 34–35)¹².

В нашем переводе мы позволили себе пометить косыми чертами цезуры, соответствующие музыкальным «отрезкам» и «абзацам» и предполагающие наличие кадансов. Но, поскольку между масштабными структурами речи и музыки полного тождества все-таки не существует, то данный риторический зульцеровский период обнаруживает ту же музыкальную многозначность, что и гекзаметр, принятый нами за отправную точку наших рассуждений. Так, первый вариант («Человек смертен») может соответствовать либо четырехтакту из двух фраз («enger Satz» по Коху; Koch 1787, 352), либо восьмитактовому периоду в форме предложения. Второй вариант уже содержит «лишние», дополнительные, такты и напоминает расширенный во второй своей части период, если даже не простую двухчастную форму. Третий же, самый полный вариант, имеет глубокую цезуру посередине и вызывает прямые аналогии с «прозаическим» периодом-экспозицией сонатной формы XVIII века — или с сонатной формой целиком.

Подобным же периодом Кох (1793, 231) иллюстрирует простейшую схему сонатной экспозиции, обозначая треугольничками границы цезур (Einschnitte), а прямоугольничками — границы «абзацев», имеющих срединные каденции.

61 Adagio

The image shows two staves of musical notation in treble clef, marked 'Adagio'. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked '3' and a square symbol above the final note. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns, including a triplet and a square symbol above a note. Triangular symbols (Einschnitte) are placed above the first and fourth measures of the second staff.

¹² «Obgleich auch der Mensch, der im höchsten Rang geboren ist, sterblich ist: so macht das Absterben einen grossen Monarchen weit stärkern Eindruck, als der Tod eines gemeinen Menschen».



Крупное произведение, по Коху, состоит из двух-трех «основных периодов» (Hauptperioden), которые, уже согласно нашей терминологии, складываются в универсальную двухколенную схему, описанную едва ли не всеми теоретиками классической эпохи:

Период	:	(Период)	Период	:
Т — — — Д		Х — — — (Д) — — — Т		
[Экспозиция]		[Разработка]	[Реприза]	

Приведенная двухколенная схема в классической музыке действительно универсальна. В самом развитом своем варианте она соответствует сонатной форме (как показано на нашей схеме: если между разработкой и репризой есть совершенный каданс, то они составляют два периода, если нет — один), но встречается и в ариях, и в простых трехчастных формах неприкладного характера, особенно таких, как позднеклассический менуэт и скерцо, где игра с нарушающейся квадратностью приводит к разрастанию этих форм до сонатной или к огромной диспропорции между лаконичным первым периодом (коленом) и широко развитым вторым.

Во французской теории музыки существовало несколько иное понимание периода, отличное и от немецкого, и от нашего теперешнего. Риторическая трактовка музыкальной формы практически никак не отразилась ни в творчестве французских композиторов, ни в трудах французских теоретиков XVIII века. Французская музыка вообще была гораздо сильнее ориентирована на стих (в частности, александрийский с его специфической интонацией и системой цезур) и танец. Вокальные и балетные жанры в ней были развиты намного лучше непрограммных инструментальных. Поэтому, например, М. Беметцридер писал в своем учебнике: ■ «Фразы членятся кадансами и рифмами; все это есть в поэтическом языке и потому лишь на нем должна изъясняться музыка. Язык звуков — слишком обобщенный и неопределенный, чтобы допускать прозаические фразы. Слух в состоянии различать и запоминать музыкальные фразы только по подобию их окончаний и по парности в соотношении аккордов, тактов и размеров»; «В ариетте мои фразы будут равномерными и снабженными кадансами, чтобы петь на поэтическом языке согласно свойствам мелодии. <...> В речитативе моя речь будет состоять из точных и аккуратных периодов, чтобы слух не утомлялся запутанными длиннотами» (Bemetzrieder 1776, 236, 255).

В словаре Руссо статья «Période» отсутствует вообще, хотя имеется статья «Phrase», содержание которой, однако, сильно напоминает описание периода: ■ «Фраза — мелодическое или гармоническое последование, которое не имеет

перерывов, образует более или менее завершённый смысл и заканчивается на цезуре более или менее совершенным кадансом» (1768, 376).

Позволим себе предположить, что в то время французские музыканты понимали под «фразой» стиховой период, а под «периодом» — прозаический, считавшийся малоподходящим для использования в музыке (разве что в речитативе, да и то с осторожностью). Поэтому, в отличие от немецких и итальянских источников, мы ни разу не встретим в словаре Руссо определения музыкальной формы как последования *периодов*, и в таких статьях, как «Punctuation» и «Unité de mélodie», о периодах вообще не говорится.

То ли под влиянием немецкой теории, то ли в силу внутренних причин, положение отчетливо меняется к концу XVIII — началу XIX века. Понятие «период» проникает и во французскую теорию музыкальной формы, однако продолжает отличаться по смыслу от немецкого. В «Полном курсе гармонии» Моиньи (1806) немецким понятиям «Einschnitt», «Absatz» и «Periode» более или менее точно соответствуют термины «полустих», «стих» и «период» — последний включает как минимум два стиха. «Стиховой» прототип остается первичным, но теорию Моиньи нельзя считать чисто «стиховой», поскольку автор членит произведение не на метрические «квадраты», а на построения разной длины и разной степени структурной оформленности. Так, анализируя первую часть моцартовского Квартета KV. 421, d-moll, для струнных инструментов Моиньи рисует следующую картину¹³:

[Экспозиция	∴	[Разработка и реприза]
8 периодов,		17 периодов,
25 стихов		48 стихов

Свое учение Моиньи изложил также во втором томе изданной совместно с другими авторами «Методической энциклопедии» (ЕМ 1818), являвшейся, по сути, обширным словарем музыкальных понятий, который был призван дополнить и развить «Музыкальный словарь» Руссо (некоторые статьи были напрямую перепечатаны из словаря Руссо; часть из них сопровождалась дополнениями, а другие статьи были написаны заново). Например, к статье Руссо «Фраза» Моиньи сделал следующее добавление: ■ «Современная музыка сочиняется уже не в прозе, а в стихах, поэтому фраза и является, в зависимости от случая, либо полустушием, либо целым стихом. Такое полустушие обычно состоит из одного, двух или четырех тактов, согласно характеру и темпу пьесы — или, иначе, из одной или нескольких мелодических каденций» (ЕМ 1818, 263). Что касается периода, Моиньи дает ему такое определение: ■ «Период может состоять из одной или нескольких фраз в зависимости от построения [construction] и смысла пьесы» (ЕМ 1818, 262).

Названия типов периодов у Моиньи очень детальны, но при этом неконкретны, и лишь общий контекст позволяет установить, о чем, собственно, идет речь и в какой части формы этот тип периода может встретиться. Попытаемся свести их в таблицу и спроецировать на современную нам теорию музыкальной формы.

¹³ Поскольку данный трактат Моиньи оказался нам недоступен, схема приводится по книге: Ritzel 1969, 241.

[Функция в форме]	[Название периода]	[Сфера применения]
I. Главные периоды (<i>périodes capitales</i>)	1. Начальный (<i>de début</i>) 2. Воодушевленный (<i>de verve</i>) 3. Мелодичный (<i>melodieux</i>) 4. Виртуозный (<i>trait</i>)	Главная партия Связующая партия Побочная партия Нетематические пассажи
I. Подчиненные периоды (<i>périodes inférieures</i>)	1. Дополняющий (<i>complémentaire</i>) 2. Связующий (<i>conjunctionnel</i>) 3. Срединный (<i>intermédiaire</i>)	Дополнение Связки, ходы, органичные пункты Промежуточное построение

Сама попытка авторитетного французского теоретика (бывшего также и композитором, и музыкальным издателем) более тонко дифференцировать по выразительному смыслу различные разделы музыкальной формы, связав их не только с гармонией и «мелодической пунктуацией», но и с типом тематизма и фактуры, заслуживает внимания. Однако его классификация «периодов», не опирающаяся ни на риторические, ни на метрически-структурные критерии, повисает в воздухе. Если с помощью теорий немецких авторов (Маттезона, Рипеля, Коха, Коллмана и некоторых других) вполне можно анализировать музыку их современников, то с помощью теории Моиньи нам сделать это весьма затруднительно. Кроме того, концепция «большого», «основного» или «прозаического» периода позволяет окинуть всю крупную музыкальную форму единым взглядом, чего не получится, если рассматривать каждое построение само по себе, как это делает Моиньи.

Поскольку венско-классический стиль формировался в рамках той же культуры, что и немецкая теория музыки, нам представляется, что именно эта теория способна обогатить и скорректировать наши представления о периоде, утвердившиеся в академически-консерваторской практике уже после того, как живая связь музыки с риторикой была утрачена. Именно с точки зрения старой теории становится понятным, почему главная тема классической сонатной формы обычно строится как *предложение* (*Satz, Absatz*), а не как *период*, и если все-таки она образует период, то почему его каданс, как правило, «маскируется» приемом метрического наложения. Концепция «большого» периода объясняет также, почему сонатная экспозиция не членится совершенными кадансами и почему модуляция в далекую тональность не может быть облечена в форму периода, ни «прозаического», ни, тем более, «стихового».

Напоследок коснемся еще одного терминологического вопроса. В своей статье «Предложение и период» («*Satz und Periode*») К. Дальхауз попытался прояснить запутанную картину бытования и трактовки двух наиболее ходовых немецких обозначений периода (Dahlhaus 1978). По мнению ученого, не без влияния французской теории музыки в лице Рейхи в немецкие учебники XIX века проникла «стиховая» модель периода: 4 + 4 такта, в то время как «*Satz*» получило значение «предложения» (в отечественной традиции называется также «периодом

единого строения» или «большим предложением»). Главное отличие «Satz» и «Periode», таким образом, — это наличие половинной каденции в периоде и отсутствие ее в предложении.

Для «школьной» методики анализа классической музыки эти разграничения, несомненно, важны, однако они, вероятно, удивили бы самих композиторов XVIII — начала XIX века. Приведенные нами выше цитаты свидетельствуют о том, что их представления о периоде и его частях сильно отличались от наших. Что касается немецкого слова «Satz», то оно обладало невероятной многозначностью, вобрав в себя ряд смыслов, последовательно возникавших в процессе развития музыкального мышления:

1. «Satz» — синоним композиции вообще. Название популярного трактата Кирнбергера «Die Kunst des reinen Satzes» вряд ли стоит переводить буквально, как «Искусство чистого письма»; скорее это «Искусство правильной композиции» или «Искусство сочинять музыку в согласии с правилами гармонии и контрапункта».
2. Определенный тип, склад, стиль письма, выраженный в особенностях фактуры, гармонии и голосоведения: «строгий» (он же «связный» и «церковный») либо «свободный» («галантный», «легкий»). В этом значении встречается у многих (см., например: Türk 1791, 44).
3. Гармоническая вертикаль в генералбасе. Такое значение термина более свойственно эпохе Барокко (см.: Arnold 1965, II, 333–334). В классическую эпоху оно вытесняется термином «аккорд».
4. Тема, причем любая, будь то тема фуги, тема рондо или тема сонаты. Широко используемое слово в музыке второй половины XVIII века.
5. Часть периода, равная либо фразе, либо предложению (см., например: Koch 1787, 192). Может быть синонимом слова «период» в его риторическом смысле; отсюда возникли современные термины «период в форме предложения», «период единого строения», «большое предложение».
6. Любое музыкальное построение обозримых размеров, как гомофонное, так и полифоническое (Albrechtsberger 1790, 185, пример № 5 — то, что помечено как «Satz», является первоначальным соединением контрапункта; «Satz» в гомофонном складе — Koch 1782, 192; Koch 1787, 169).
7. Законченная часть циклического произведения. В этом значении вошло в обиход только к середине XIX века; у классиков, включая Бетховена, часть цикла именовалась «пьесой» («Stück»), а крупный раздел части назывался «Theil».

Таким образом, в XVIII веке и даже несколько позже слово «Satz» обозначало не только собственно «предложение», но и практически любую композиционную единицу, как по вертикали, так и по горизонтали, выступая в качестве универсального термина и на уровне композиции — стиля письма, и на уровне композиции — формы. Можно заметить также, что у более ранних авторов «Satz» чаще является категорией письма, а у более поздних — категорией формы. Аналогичный процесс происходил тогда и с самим понятием «композиция», которое прежде было синонимом понятия «контрапункт», а к концу XVIII века стало ассоциироваться с сотворением музыкальной формы. В ряду перечисленных нами

значений слова «*Satz*» два сыграли особенно важную роль в становлении классического типа периода: «*Satz*» — тема и «*Satz*» — предложение. Сопряжение понятия темы с формой предложения или периода повлекло за собой кристаллизацию всей системы взаимосвязанных форм классической музыки, обеспечивая в то же время их легкую различимость и иерархию.

3.4. Риторика и драматургия

Излюбленная музыкантами XVIII века концепция музыки как языка или как аналога искусно выстроенной речи естественно наталкивает исследователя на поиск аналитических «ключей» в области риторики, которая вплоть до конца классической эпохи отнюдь не была «мертвой» дисциплиной ни в общешкольном, ни в музыкальном образовании. В отечественном музыковедении после публикации основополагающих работ О. И. Захаровой (1975; 1983) и В. П. Холоповой (1979) риторика стала одним из наиболее популярных объектов исследования. Понятиями риторической диспозиции и словарем музыкально-риторических фигур постоянно пользуются при анализе произведений, написанных начиная с XVI века и кончая временами Бетховена (см.: Холопова 1999, 317–320). Однако здесь есть и свои сложности. На наш взгляд, отнюдь не все положения и правила, считавшиеся бесспорными в эпоху Барокко и сказавшиеся на музыке раннеклассических мастеров, напрямую применимы к творчеству венских классиков.

Во-первых, сильно изменилась сама культурная ситуация. Если солидные композиторы эпохи Барокко нередко имели гимназическое или университетское образование, а иногда и ученую степень, то в классическую эпоху это уже не считалось обязательным для преуспевания в своей профессии и завоевания престижного статуса. Вспомним, что никто из великих венских классиков, ни Й. Гайдн, ни В. А. Моцарт, ни Бетховен, не получил не только университетского, но и даже регулярного школьного образования (допустим, Гайдн и Бетховен происходили из бедных семей, но ведь Л. Моцарт, сам имевший диплом бакалавра, не счел нужным пустить по своим стопам гениального сына). В другом месте мы уже говорили о том, что такая переоценка системы знаний имела самое прямое отношение к изменению роли музыканта в обществе и к процессу эмансипации музыкального искусства (Кириллина 1996, 81–82). Совершенно необходимым для музыканта стало знание художественной литературы, современного театра, популярных философских теорий, а также некоторых наиболее употребительных языков (для немцев — светского французского и оперного итальянского; для итальянцев же и французов немецкий не был обязательным). Во второй половине XVIII века многие стали интересоваться английским языком — как правило, из практических соображений (для ряда иностранных музыкантов, работавших в Англии, он сделался почти родным; у В. А. Моцарта были ученики-англичане, пожилой Й. Гайдн выучил язык ради общения и чтения английской литературы).

Что касается древних языков, то греческий в этот «джентльменский» общеобразовательный набор вообще не входил (хотя тот же Л. Моцарт его, например, знал), а латынь ограничивалась, как правило, церковными текстами. Из всех венских классиков более или менее приличное знание школьной латыни обнаружи-

вается только у Й. Гайдна (в частности, учебник Фукса «Gradus ad Parnassum» он читал не в немецком переводе, а в оригинальном латинском варианте, оставляя на полях свои замечания также на латыни; см.: Mann 1970, 324ff.; Sumner 1975, 531). Моцарта же вообще трудно представить себе штудирующим учебник грамматики или риторики¹⁴. Что касается Бетховена, то, при всей его любви к античным классикам (Гомеру, Плутарху, Цицерону и Тациту) и вопреки кочующим по страницам популярных биографий утверждениям, документально известно, что читал он их только в немецких переводах¹⁵.

Следовательно, такой непосредственной связи между традиционной риторикой и музыкальной практикой, которая существовала еще в первой половине XVIII века, в классическую эпоху уже не наблюдалось, хотя, разумеется, в одночасье риторическое мышление исчезнуть не могло и сбрасывать его со счетов было бы неверным. Но само понятие риторики и его место в музыкальном мышлении постоянно видоизменялось и размывалось.

На уровне трактовки музыкальной формы ситуация была, как нам кажется, наиболее сложной. С одной стороны, оставались в обиходе некоторые фундаментальные трактаты (например, «Совершенный капельмейстер» Маттезона), по которым продолжали учиться своему ремеслу композиторы, черпавшие отсюда в том числе и барочную риторическую премудрость. Важность этого фактора отрицать нельзя, и при отсутствии единой теории музыкальной формы идея риторической диспозиции взяла на себя роль универсального регулятора функциональной структуры любой развернутой музыкальной формы, где действительно практически всегда можно найти традиционные разделы (exordium, propositio, confutatio, confirmatio, peroratio и прочие). С другой стороны, мы не должны забывать о том, что фигурирующая у Маттезона и Форкеля схема не обязательно подразумевала свое *полное* претворение в *каждой* отдельной пьесе. Ведь у античных риторов не существовало единого плана диспозиции, которому следовали бы все и во всякой ситуации; количество разделов и их порядок могли меняться в зависимости от конкретного предмета повествования и характера речи. И цитируемая ныне схема Маттезона и Форкеля имеет примерно такое же отношение к «живой» музыке, что и умозрительная школьная схема сонатной формы. Теоретически можно, конечно, найти сонату, в которой есть все: вступление, главная, связующая, промежуточная, побочная, заключительная темы, фугато, эпизод в разработке, ложная реприза, кода, — однако на практике такое случается крайне редко, а обычно чего-то из полного списка не достает, что абсолютно законно и нормально. Поэтому полагать, что композиторы классической эпохи, столь творчески относившиеся к сонатной форме, неукоснительно следовали при этом развернутому плану барочной риторической диспозиции, было бы, на наш взгляд, ошибочным.

¹⁴ В библиотеке Моцарта имелось лишь популярное пособие для изучающих английский язык, состоявшее из анекдотов, стихов и коротких текстов с пояснениями. Из античных писателей у него были только элегии Овидия в переводе на немецкий. Гораздо шире была представлена современная Моцарту эстетическая и философская литература, а из учебников — руководства по алгебре и географии (см.: Konrad/Staehelin 1991, 13–15).

¹⁵ Многие книги из бетховенской библиотеки, в частности поэмы Гомера в переводе Фосса с пометами композитора, хранятся в Немецкой государственной библиотеке в Берлине.

Во-вторых, именно во второй половине XVIII века, не говоря уже о начальном десятилетии XIX века, музыка все чаще мыслилась как психологический процесс или как аналог драмы. Немецкие теоретики, критики и сами музыканты, словно сговорившись, толковали о «чувствах»; у французских же ярче проявлялись театральные ассоциации. Об этом писали, в частности, Ла Сепед, сравнивавший три части симфонии с тремя актами драмы в жанре трагедии, комедии или пасторали; А. Рейха, уподоблявший экспозицию, разработку и репризу сонатной формы — завязке, кульминации и развязке театральной интриги (Cepede de La, 1785, II, 329–332; Reicha 1834). И если учесть, сколь многим классический симфонизм обязан театру эпохи вообще и опере, в частности, то, нужно будет признать, что это влияние проявлялось не только в образно-тематическом строе создававшейся тогда музыки, но и в трактовке ее форм. Риторическая теория Форкеля дает хорошие результаты при анализе некоторых произведений его любимого композитора К. Ф. Э. Баха (см.: Захарова 1983, 66–70), но к музыке Гайдна, Моцарта и тем более Бетховена она уже не может относиться без натяжек.

Тем не менее риторика в широком смысле этого слова продолжала оставаться крайне важной составной частью музыкального мышления. Учение о периоде, о котором шла речь выше, имело отношение как к теории музыкального синтаксиса, так и к риторике, то есть к правилам построения цельной и законченной речи.

Еще одной унаследованной от эпохи Барокко, но сильно видоизменившейся частью музыкальной риторики, был лексикон наиболее традиционных и часто используемых мелодических, гармонических и ритмических *фигур*, призванных либо изображать (насколько это вообще возможно в музыке), либо символизировать определенные предметы, понятия и аффекты. В принципе музыканты классической эпохи были настроены скептически, а порой и резко отрицательно, к идее «живописания звуками», которая в предыдущую эпоху казалась совершенно естественной и не требовавшей каких-то оправданий. Эта оценочная перемена также была связана с изменением взглядов на предназначение и суть музыки (см.: Кириллина 1996, 78–79). Но словесные выпады в адрес наивной звукоизобразительности не должны вводить нас в заблуждение. Сама идея продолжала существовать как в вокальной музыке, где ее оправданием служило максимально точное воплощение текста, так и в инструментальной. Особенно сильно было влияние этой традиции в церковной и ораториальной музыке, которая в силу законов жанра оказалась более консервативной, чем музыка театральная и инструментальная, и потому надолго сохранила многие условности и тонкости, восходившие к барочной практике и даже к еще более ранним временам. Во времена Моцарта и Гайдна риторическая традиция в церковной музыке была еще достаточно живой; во времена Бетховена она отошла в прошлое, и ее приходилось возрождать и отстаивать¹⁶.

Такого рода риторическая наглядность не исчерпывалась только использованием подходящих фигур. Она распространялась и на музыкальную форму. Например, в Реквиеме Моцарта часть № 4 (*Rex tremendae*) написана в стиле

¹⁶ См., например, статью У. Киркендейла, посвященную исследованию риторических приемов, сознательно примененных Бетховеном в его поздней «Торжественной мессе» (Kirken-dale 1970).

французской увертюры, и этот стиль сам по себе играет здесь роль риторической фигуры, поскольку символизирует царственное величие¹⁷.

Царь дрожащего творения,
Ты спасаешь полных рвения,
Милосердный, дай спасенье.
(Перевод А. Фета)

[Rex! Rex! Rex!]
Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me! Fons pietatis.

Мыслей, причем присутствующих одновременно, в тексте *две* (грозное величие царя небесного и упование на его милость), поэтому после троекратного первого возгласа-призыва следует *двойной* канон с контрапунктом не только мотивов, но и текстов. Однако обе мысли вмещает одна терцина, и отсюда форма части — период, но не стиховой, а прозаический, близкий барочному периоду типа развертывания.

Еще один выразительный пример такого рода в Реквиеме — кода части *Confutatis*, являющаяся одновременно переходом к *Lacrymosa*. Обычно этот фрагмент приводят в качестве примера обширной и сложной энгармонической модуляции... в близкородственную тональность (из *a-moll* в *F-dur* и оттуда сразу же, через доминантовый квартсекстаккорд, в *d-moll*). Но почему Моцарт поместил здесь такой извилистый переход? Только ли ради искусного разнообразия, призванного оттенить энгармоническими ухищрениями чистую красоту *Lacrymosa*? Причина, как всегда, кроется в тексте.

Я молю, чело склоняя,
Сердцем в прахе изнывая,
Не лиши меня ты рая.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis.
Gere curam mei finis!

Вся эта модуляция изобилует риторическими фигурами и сама по себе является одной большой фигурой молитвенного коленапреклонения: *a-moll* — *as-moll* — *g-moll* — *F-dur*. Тоники обозначенных здесь тональностей образуют ниспадающий ряд, как будто молящий в конце простирается ниц. В вокальных партиях слова «коленапреклоненный» (*acclinis*) и «конец» (*finis*) также подчеркнуты распетыми нисходящими интонациями. Ни одно слово текста не оставлено без внимания, и хотя на слушателей этот переход производит впечатление глубоко мистического переживания, построен он с полным согласием с риторическими правилами. Ведь, поскольку речь идет о грядущем конце, текст терцины облечен в форму *хода*, причем хода темного, плутающего и как бы бессмысленного — его смысл проясняется только с началом *Lacrymosa*.

Риторические фигуры не являлись, разумеется, принадлежностью только церковной и духовной музыки. Они легко обнаруживаются во всякой музыке

¹⁷ О том, что данный стиль избран в качестве фигуры преднамеренно, свидетельствует его точное соблюдение — вплоть до ремарки «Grave». В аналогичном смысле он использовался и другими композиторами — например, в финале Библейской сонаты «Давид и Саул» И. Кунау, где терзаемый приступами меланхолии и ярости царь, послушав игру и пение Давида, вновь приходит в себя, обретая прежнюю величавую статью. Название этой части — «Успокоенный и удовлетворенный дух Саула».

с текстом, где их смысл может быть достаточно достоверно распознан. Часть этих фигур относится к старым и общеупотребительным. Другие фигуры приобретают особое значение либо в конкретных произведениях, либо у наиболее выдающихся авторов, обладающих собственным неповторимым музыкальным языком. Причем, поскольку все композиторы, от великих до малозначительных, в ту эпоху пользовались одним и тем же набором «слов» и «выражений», мы теперь не всегда сразу можем распознать, где здесь нейтральные по смыслу «общие места», а где — индивидуально трактованные фигуры.

Г. Борн попытался в своей интересной, хотя и спорной книге, составить словарь музыкальных фигур Моцарта, опираясь прежде всего на сценическую и церковную музыку композитора, но «расшифровывая» с их помощью и смысл чисто инструментальных сочинений. Помимо общеупотребительных фигур (таких, как фигуры падения, вздоха, смеха, вопроса, преследования), Борн выделил и фигуры, имевшие особый смысл лишь у Моцарта (фигуры опасности, поисков истины, клятвы и др.; Vogt 1985, 177ff.). В результате складываются целые классы фигур: изобразительно-живописующие, фигуры движения и жеста, речевые, эмоционально-психологические — а музыка Моцарта вдруг предстает как «открытая книга», как расшифрованная рукопись (расшифровка, однако, вовсе не является залогом полной ее смысловой прозрачности). Можно по-разному относиться к концепции Борна, и слабые ее стороны вполне очевидны (см.: Чигарева 1998, 31–32). Вместе с тем исследования такого рода показывают, насколько на самом деле была риторичной кажущаяся спустя несколько веков «абсолютной» музыка венских классиков, и насколько важное место в ней занимали «готовые», традиционно существовавшие, слова и идиомы. Однако эта тема далеко увела бы нас от проблем музыкальной формы в область топики и стилистики, о чем пойдет речь в свой черед.

3.5. Комбинаторика

Искусство составления связного целого из отдельно взятых, иногда весьма ограниченных по количеству и качеству элементов — *Ars combinatoria* — издавна было принадлежностью математической науки, а в XVI–XVII веках проникло в сферу теоретической, а затем и практической музыки. О комбинаторике, в частности, писали в своих трактатах Глареан, Мерсенн, Кирхер. И, казалось бы, к классической музыке с ее притязаниями на «язык чувств» и «естественность» этот достаточно умозрительный, сильно замешанный либо на иезуитской схоластике, либо на абстрактных подсчетах, метод не должен был иметь никакого отношения. Однако — имел, и весьма немалое.

Впервые эту проблему по отношению к XVIII веку в современном музыковедении поставил и широко рассмотрел Л. Ратнер (Ratner 1970, Ratner 1980). Из отечественных исследователей к ней обращалась Л. Л. Гервер, анализируя при помощи идей комбинаторики композиционную технику Моцарта (в статьях 1991-го и 1996 годов)¹⁸. Однако в целом для российских музыкантов это terra incognita, почему мы и считаем необходимым коснуться данной темы подробнее.

¹⁸ Под руководством Л. Л. Гервер была написана кандидатская диссертация: *Лебедева А. Ars combinatoria и музыкальная практика XVIII века. РАМ им. Гнесиных, 2002.*

Ратнер в своих трудах расценивал комбинаторику чуть ли не как *универсальный* принцип композиции XVIII века. Комбинаторика проникала в учения о мелодии, гармонии, ритме, контрапункте, синтаксисе и даже сказывалась на построении крупных форм. Возможно, увлекшись своим открытием, ученый несколько преувеличил значимость этого метода (не все композиторы отдавали ему равную дань, и не на всем протяжении классической эпохи он был первостепенно важен для художественного творчества). Однако полностью пренебрегать комбинаторикой как «курьезом» эпохи или сугубо локальным явлением тоже не стоит, ибо она, как выясняется, очень тесно связана с некоторыми основополагающими чертами просветительской эстетики.

Комбинаторика естественным образом гармонировала с рационалистической концепцией мироздания, унаследованной XVIII веком от мыслителей и ученых предыдущего столетия (прежде всего Декарта, Лейбница и Ньютона). Представление о том, что мир, явленный нам как живая целостность, — это на самом деле гигантский и четко отлаженный механизм, было чрезвычайно распространено у французских энциклопедистов, популяризовавших эту идею не только в своих научных, но и литературных текстах. ■ «Мы — лишь мелкие колесики огромного механизма, душа которого — это [Вечное] Существо», — говорил Вольтер устами героя своей повести «Простодушный» (Вольтер 1971, 519). И если принять такую точку зрения, то вполне логичным будет и вывод о том, что даже самый сложный механизм, не говоря уже о более простых, может быть — хотя бы теоретически — «развинчен» на составные части, рассмотрен, разгадан и воссоздан вновь¹⁹. Отсюда казавшаяся тогда отнюдь не иллюзорной идея принципиальной *постижимости* природы, человека и искусства, а также мысль о том, что законы истины, добра и красоты едины для всего мироздания во всех его формах. Чуть далее в той же вольтеровской повести вкусивший плодов просвещения Гурон подводил под эту идею теологическую базу: ■ «Нелепо, оскорбительно для всего рода человеческого и преступно по отношению к Верховному и Бесконечному Существо утверждать, будто есть какая-то истина, существенно важная для человека, которую бог утаил» (Там же, 529).

Из этого подчас наивного, но неподдельного восхищения Разумом происходило неустанный конструирование различных механизмов, от практически полезных (станков, транспортных средств) до тех, в которых функциональность облекалась в «бесполезную» оболочку забавности, изящества, затейливой декоративности (всевозможные часы, музыкальные шкатулки, заводные игрушки, фонтаны и т. д.). Неистовый восторг, который дети (да и немалая часть взрослых) доныне испытывают при виде «разумных» автоматов, в XVIII веке разделяли вполне зрелые и степенные люди, включая ученых, художников и коронованных особ. И трудно сказать, что привлекало их больше: красота полезного или хитроумная устроенность безделушек, украшающих жизнь.

Впрочем, заметим мы мимоходом, эта забавность имела под собой и нечто более глубокое, чаще всего тогда никем не осознававшееся: коллекционирование и ношение при себе сразу нескольких часов таило идею власти человека над временем; интерес к механическим игрушкам — идею принципиальной возможности

¹⁹ Как верно замечает, характеризуя мышление классической эпохи, Т. В. Антипова, «конечность, вычисляемость возможных отношений между представлениями является альтернативой бесконечной возможности выхода за пределы вещей» (Антипова 1997, 53).

сотворения искусственной жизни, и т. д. Иногда несколько таких идей и символов сочеталось в одном предмете: например, в часах, имевших и музыкальный механизм (органчик), и фигуры, начинавшие двигаться через определенные промежутки времени. Осознание пугающей и неудержимо манящей тайны иной, вполне реальной, но нечеловеческой жизни, пришло позднее, в эпоху романтизма — в литературном творчестве Э. Т. А. Гофмана и В. Ф. Одоевского. В XVIII веке конструирование игрушечной квазиреальности происходило без всяких задних мыслей.

Игровой компонент вообще чрезвычайно важен для культуры Просвещения, которая в первую очередь мыслила себя *светской* культурой в обоих смыслах этого слова: секуляризованной и ориентированной на этикетное общение. Игра ума, остроумие, умение сплести увлекательную беседу из лежащих на поверхности тем и составлять из простых общеизвестных слов неожиданные парадоксы, каламбуры и прочие *bon mots* ценились чрезвычайно высоко и влияли на формирование поэтики инструментальной музыки в целом, поскольку в ней слышали и хотели слышать воспроизведение духа и тона приятной беседы (Шубарт, например, определял сонату как ■ «доверительную и общительную игру на инструментах»; Schubart 1806/1977, 271). В светском обществе непременно *играли* — и играли опять-таки в нескольких смыслах: представляли некую заданную или добровольно взятую на себя роль; представляли спектакли, в том числе оперные; музицировали сами или слушали игру музыкантов; развлекались настольными или подвижными играми. Утонченные верхи предпочитали интеллектуально-художественные забавы вроде маскарадов, «живых картин» (воссоздававших известное произведение живописи, сцену из спектакля или исторический эпизод), шарад, буриме, шахмат и т. д.; повсеместно, от великосветских салонов до притонов, играли в карточные игры и бильярд; распространенными были и доселе любимые игры вроде фантов и лото (между прочим, азартным игроком был В. А. Моцарт). Неудивительно, что в ответ на столь неиссякаемую потребность общества в игре возникли и весьма специфические игры вроде комбинаторных музыкальных «игрушек».

Как констатировал Ратнер, «С 1757 по 1813 год было опубликовано с дюжину или больше музыкальных игр, основанных на *Ars combinatoria* <...> Самый ранний и самый известный образчик — это “*Всегда готовый сочинитель полонезов и менуэтов*” (“*Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuetten-componist*”) Кирнбергера, имевший широкое хождение после своей публикации в 1757 году и выдержавший несколько изданий на разных языках. Полонезы и менуэты составлялись при помощи бросания игральной кости. Выпавшие на кости числа соответствовали музыкальным фрагментам, которые композитор предусмотрел для каждого такта обоих периодов полонеза или менуэта. Каждый такт имел одиннадцать вариантов, так что общее количество возможных полонезов равнялось 11 в 14-й степени, а менуэтов с трио — 11 в 32-й степени» (Ratner 1980, 99). В числе других игр или пособий такого рода Ратнер приводил «Идею о том, как сделать из шести тактов двойной контрапункт октавы, не зная правил оного» К. Ф. Э. Баха, «Наставление в сочинении сколь угодно многих вальсов...», приписываемое В. А. Моцарту, «Филармоническую забаву, сиречь простой способ сочинять бесчисленное множество менуэтов...» И. Гайдна, «Искусство сочинять музыку без знания ее основ» А. Каллегари²⁰. Подчеркивание в названиях этих игр необязательности углуб-

²⁰ *Bach C. Ph. E. Einfall einen doppelten Contrapunct in der Oktave von sechs Tacten zu machen ohne die Regeln davon zu wissen // Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der*

ленного музыкального образования у играющих (достаточно просто знать ноты) говорит о том, что такие забавы предназначались весьма широким кругам публики. Ведь в обществе непременно находился кто-то, умевший играть на фортепиано, а любому профану было лестно попробовать себя в роли композитора.

Но и высокое искусство нередко осмысливалось как игра или при помощи понятия игры (в частности, в «Критике способности суждения» Канта и эстетике Шиллера). Игра подразумевала и упойтельную свободу самопроявления, и добровольную подчиненность совершенно определенному набору ходов и правил. Она прельщала своей доступностью, однако допускала и достижение высшей степени изящества и виртуозности. Всё это проявлялось и в музыкальной практике на самых разных ее уровнях — от настольных забав дилетантов до изощреннейших приемов композиторского письма. Философия искусства как игры была, разумеется, гораздо шире интересующей нас комбинаторики. Но последняя входила в нее вполне естественно, словно бы забывая при этом о своих логико-математических корнях.

Комбинаторику мы обнаруживаем не только в музыке и учениях о ней. Если раскрыть знаменитый памятник петровской эпохи, «Юности честное зерцало» (1717), то в начале этого пособия идет алфавит и таблица всевозможных сочетаний слогов, составленная комбинаторным методом: сперва слоги из двух букв (условно говоря, по горизонтали — «ба», «ва», «га», «да»... и т. д., по вертикали «бе», «би», «бо» и т. д.), а затем из трех («бла», «вла», «гла» и соответственно «бле», «бли», «бло» и т. д.), включая и самые рискованные их сочетания, и те, которые в русских словах вообще не встречаются («фры», «цры», «чры», «шры», «щры»; см.: Юности честное зерцало, 7–12). Это очень сильно напоминает таблицы всех возможных вариантов тонального плана, созвучий или мелодических фигур, встречающихся в музыкальных трактатах XVIII века (примеры последуют ниже). Логика та же самая: с исчерпывающей полнотой продемонстрировать неискушенному новичку все потенциальные и реальные богатства алфавита или языка, который тот начинает изучать, чтобы не осталось ничего неучтенного и утаенного.

Комбинаторикой пользовались и в художественных целях, но тут она имела не дидактический, а игровой смысл. В частности, в философской повести Вольтера «Задиг, или Судьба» герой попадает в неожиданную ситуацию: он сидит в саду и пишет на двух листках стихотворение; порывом ветра один из листков уносится в царский дворец, и возмущенный царь читает про себя бранные строки. Задига едва не казнят, но он предьявляет уцелевший листок, на котором — продолжение строк, полностью меняющее смысл начала:

*Исчадьде ада злое,
На троне наш властитель
И мира и покоя
Единственный губитель*

крамола присмирела.
восстановил закон.
пора теперь приспела.
остался — Купидон.

Musik / Hrsg. v. F. W. Marpurg. Bd. 3. T. 1. Berlin, 1754–1778; Mozart W. A. Anleitung zum Componieren von Walzern so viele man will vermittelt zweier Würfel ohne etwas von der Musik oder Composition zu verstehen. Berlin, 1793; Haydn J. Gioco Filarmonico, ossia maniera facile per comporre un infinito numero di menuette trio anche senza sapere il contrapunto. Napoli, 1793; Callegari A. L'Art de composer de la Musique sans en connaitre les Elémens. Paris, 1802. — Названия приводятся по: Ratner 1970, 362.

Гнев царя сменяется милостью, и герой философски заключает: ■ «От монархов, любящих стихи, можно многого ждать» (Вольтер 1971, 336–337).

Подобные, хотя, конечно, не совсем тождественные, комбинации законченных фрагментов, составляющих нечто новое по смыслу, можно найти и в музыке, особенно в оперной — в дуэтах и прочих ансамблях, где у каждого персонажа свой текст, а иногда и своя музыка. Например, в либретто Метастазιο «Александр в Индии», положенном на музыку целым рядом композиторов XVIII века, текст дуэта индийского царя Пора и его невесты Клеофиды в конце первого акта составлен из текстов их предшествующих сольных номеров — каватины Пора «*Se mai più sarò geloso*» и арии Клеофиды «*Se mai turbo il tuo riposo*»²¹, причем влюбленные взаимно обмениваются текстами и музыкальными темами. В опере Генделя на этот сюжет темы Пора и Клеофиды достаточно контрастны, так что их сочетание может даже вызвать ощущение легкой авторской иронии, из-за чего смысл дуэта приобретает сложный психологический подтекст, никак не адекватный «дуэту согласия» (точно так же, как при чтении стихотворения вольтеровского Задига возникает вопрос, вполне ли непредумышленно в похвалу правителю вкралось порицание тирании). В соответствующей опере П. Анфосси «Александр в Индии» контраст смягчен общей атмосферой изящной галантности, но идея сохранена в неприкосновенности: каватина царя Пора (*Es-dur, Andante grazioso*) дышит томностью; ария Клеофиды, пылкая и страстная, написана в другом темпе и тональности (*B-dur, Allegro*)²²:

62a) **Andante grazioso** П. Анфосси. «Александр в Индии», акт I
Каватина Пора

Se mai più sa - ro ge - lo - so
mi pu - ni - sca il sa - cro Nu - me

626) **Allegro** Ария Клеофиды

Se mai turbo il tuo ri - po - so
se m'acce - - ndo ad al - tro lu - me

В дуэте две эти темы объединяются, и общей тональностью становится *B-dur*, как в арии Клеофиды, но темп — *Andantino grazioso*, близкий к каватине

²¹ «Если я опять буду ревновать»: «Если я опять нарушу твой покой» (*ит.*).

²² Цит. по рукописной партитуре, хранящейся в Епископальной библиотеке в Мюнстере (Германия). Коллекция Ф. Сантини.

Пора. Смысл дуэта более однозначно-примирительный, чем у Генделя, но композиционная идея сохранена в неизменности.

Приведем еще более затейливый пример комбинаторных построений такого рода. У А. А. Ржевского есть весьма любопытный «Сонет, заключающий в себе три мысли: читай весь по порядку, одни первые полустушишия и другие полустушишия»²³:

Вовеки не пленюсь	красавицей иной,
Ты ведай, я тобой	всегда прельщаться стану,
По смерть не пременюсь,	вовек жар будет мой,
Век буду с мыслью той.	доколе не увяну.
Не лестна для меня	иная красота;
Лишь в свете ты одна	мой дух воспламенила.
Скажу я, не маня:	свобода отнята —
Та часть тебе дана,	о ты, что дух пленила!
Быть ввек противной мне,	измены не брегись,
В сей ты одна стране.	со мною век любись.
Мне горесть и беда,	я мучуся тоскою,
Противен мне тот час,	коль нет тебя со мной;
Как зрю твоих взор глаз,	минутой счастлив той;
смушаюся всегда	и весел, коль с тобою.

Можно, конечно, поискать смысловые аналогии этому сонету «с тремя мыслями» в оперной музыке, однако их можно обнаружить и в инструментальных сочинениях. Так, еще Рипель приводил в своем трактате «Основы музыкальной композиции» пример менуэта, второе колено которого является ракоходным вариантом первого, то есть представляет собой буквально «изнанку» первоначальной мысли (Riepel 1752, 15). Такие менуэты встречались и в реально звучавшей музыке²⁴. К полифонии подобные фокусы не имели никакого отношения, хотя сам прием взят из арсенала контрапунктистов; это комбинаторика в чистом виде.

63а) Minuetto cancrino

И. Рипель. Менуэт



²³ Цит. по: Лиры и трубы, 102. Алексей Андреевич Ржевский (1737–1804) — ныне почти забытый поэт из круга А. П. Сумарокова и М. М. Хераскова.

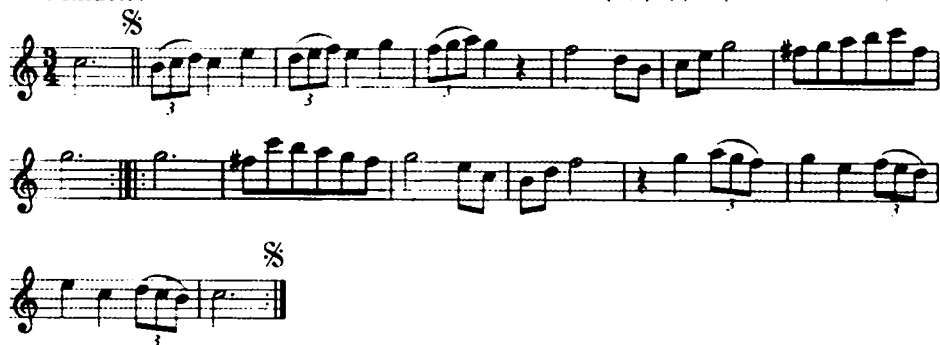
²⁴ Следующий ниже пример из дивертисмента Штарцера приводится также в исследовании: Блинова 1999, II, 303, № 50.



636)

Minuetto

Й. Штарцер. Дивертисмент C-dur, ч. II



В исполнении более значительного композитора этот остроумный кунштюк способен приобрести особый блеск виртуозности, не лишаясь при этом оттенка лукавой игривости. В менуэте из Сонаты A-dur (Ноб. XVI/26) Й. Гайдна в такой же форме, со вторым коленом в ракоходе, написаны и первая часть, и трио — то есть «наизнанку» вывернуты уже не одна, а две мысли. Как нам кажется, данный пример ближе всего к процитированному выше сонету Ржевского с «тремя мыслями». Любопытно и вместе с тем показательно, что ракоходными менуэтами «баловались» композиторы классической, а не барочной эпохи: более простая в функциональном отношении гармония (в приведенных примерах она исчерпывается T и D) легче допускает подобные приемы, чем извилистый ход гармонии барочной, где для достижения хорошего звучания при тотальном ракоходе требуется мастерство И. С. Баха.

Перейдем теперь к систематизации проявления комбинаторных приемов в музыке классической эпохи.

Как известно, все эти приемы сводятся к двум типам: 1) *пермутация* — перестановка элементов; 2) *комбинация* — сочетание заданных элементов. В учениях о композиции и, что намного важнее, в музыкальной практике того времени пермутация и комбинация встречались практически на всех уровнях анализа и сочинения музыкального произведения.

1. Уровень фигуры, субмотива и мотива

Комбинаторные варианты такого рода использовались при обучении композиции и импровизации и описывались в ряде учебников. Во многом эта традиция восходила к старинной технике диминуций, отличаясь от нее, однако, свойственным XVIII веку стремлением к всеохватности.

В учебнике Рипеля 1755 года *Ars permutatoria* излагалась весьма подробно, с приведением примеров из различных сфер знания. Здесь, во-первых, фигурировали параллели из математики (таблица чисел с количеством возможных перестановок вплоть до самого впечатляющего результата: 50 дает 65-значное число

вариантов!). Далее следовали перестановки букв в слове «Rabe» («Ворон»), напоминающие нам, с одной стороны, процитированные выше алфавитные варианты из «Юности честного зеркала», а с другой — магический квадрат «Sator Agero Tenet Opera Rotas», использовавшийся в XX веке А. Веберном для объяснения двенадцатитоновой техники:

Rabe Aber Bare Erab
Raeb Abre Baer Erba... — и т. д.²⁵

Любопытно, что эти интеллектуальные забавы Рипель обосновывал через классическую античную поэтику и философию, ссылаясь на известные стихи Горация: «Es modus in rebus, / sunt certi denique finis, / citraque nequit consistere rectum»²⁶.

И только после этого Рипель переходил к музыкальной материи, предлагая читателю 24 варианта пермутации звуков *c, d, e, f* в различных ритмических рисунках, преследуя при этом вполне практическую цель, ибо таким способом, уверял он, можно успеть сочинить за день 99 мелодий (Riepel 1755, 25–28). Для композитора, который тогда писал почти исключительно на заказ и нередко должен был работать очень быстро, это являлось существенным преимуществом.

64 Таблица пермутаций

The image shows a musical staff with 24 numbered permutations of notes. The notes are arranged in a sequence that appears to be a permutation of the letters c, d, e, f. The staff is divided into four rows of six permutations each. The notes are written in a simple, rhythmic pattern, likely representing the letters c, d, e, f in a specific order.

Еще дальше пошел Ф. Галеацци, высчитавший в трактате «Elementi teorico-pratici di musica» (1791–1796), что 8 нот в различных сочетаниях в определенном ритмическом рисунке дадут 20. 922. 789. 888 тысяч мелодий, а если добавить еще один вид длительностей, то число вариантов станет 24-значным (Ratner 1970, 349–350).

Учение Рипеля интересно для нас тем, что автор постоянно держит в поле зрения не только горизонтальные (мелодические) перестановки, но и вертикаль-

²⁵ Добавим, что в одном из писем Бетховена к его приятелю барону Н. фон Цмескалю от 1798 года прощальная фраза выглядит весьма затейливо: «Adieu, барон, ба — рон / нор / орн / рно / онр /. Viola quelque chose [вот кое-что] из старинных перестановок» (ПБ 1. № 29). Бетховен играет словом «барон» примерно так же, как Рипель словом «ворон», связывая это именно с музыкальным учением о комбинаторных перестановках (Versetzen).

²⁶ «Сатиры», II. I. стихи 106–107: «Мера должна быть во всем, и всему, наконец, есть пределы, / Дальше и ближе которых не может добра быть на свете» (пер. М. Дмитриева).

ные, то есть гармонические и полифонические, учитывая всю «партитуру» значений мотива. Именно это и происходило в «живой» музыке классической эпохи, где мотивная техника подчас была неотделима от контрапунктической. Поражающая наше воображение немисливо хитроумная и вместе с тем лучезарно искрящаяся полифоническая ткань в финале симфонии Моцарта «Юпитер», где из считанного количества простейших тематических элементов (даже не тем, а мотивов) словно бы играючи выстроено грандиозное целое, была обязана своим появлением на свет не только боговдохновенному гению Моцарта и не только виртуозно усвоенной им контрапунктической технике, но и *Ars combinatoria*.

Комбинаторика как высокое искусство мотивно-тематической работы позволяет отличить и объяснить разницу между просто красивой, приятной и во всех отношениях мастерской музыкой — и шедеврами, созданными в рамках одного и того же «большого» эпохального стиля.

Известно, что Моцарт в ранней юности находился под довольно сильным влиянием прекрасного, хотя несколько наивного мелодиста И. К. Баха. В некоторых случаях Моцарт либо цитирует, либо перефразирует его темы — возможно, непреднамеренно, что, однако, делает лишь нагляднее процесс превращения хорошей идеи в гениальную.

Соната оп. 17 № 4, G-дур, И. К. Баха открывается типичным для галантного стиля «певучим *Allegro*» с обаятельнейшей главной темой, напоминающей нам гораздо более известную Сонату KV. 333, B-дур, Моцарта.

65a) *Allegro* И. К. Бах. Соната оп. 17 № 4, ч. I

656)

В. А. Моцарт. Соната В-dur KV. 333, ч. I

Allegro A

а₁ а₂ а₁ в а₂ А+В в + а₂

В

Любой музыкант сразу же скажет, что чрезвычайно похожая вначале мелодия звучит у Моцарта богаче и ярче — она изложена компактнее (Бах не очень-то ловко «разрезает» свою тему кадансом на тонике), гармонически более выпукла, мелодически более выразительна (даже самый первый оборот, почти тождественный у обоих композиторов, в моцартовском исполнении поэтичнее, ибо включает и легкий оттенок минорности, благодаря началу с сексты лада). Но потребуются придирчивый взгляд аналитика, чтобы обнаружить еще один источник внутренней смысловой наполненности моцартовской темы — изобилие контрапунктических и комбинаторных преобразований. Если взять линию верхнего голоса, то нетрудно заметить, что в каждом такте здесь свой, неповторяющийся ритмический рисунок, хотя все варианты восходят, в конечном счете, к первому элементу — «распетому» трезвучию и задержанию. Если же принять во внимание и нижний голос, то соотношение элементов становится еще более сложным: перед нами не просто аккомпанирующая фигурация (как у И. К. Баха), а настоящий контрапункт, также производный от исходного мотива. Еще более подробный анализ на уровне субмотивов и фигур показывает, каким изощренным комбинаторным операциям подвергается уже столь изысканный сам по себе материал: на протяжении всего сонатного Allegro в сходных пассажах «переставляются» мельчайшие составные части: мотивы появляются в увеличении, в уменьшении, в инверсии (см.: Гервер 1996, 70–71). Ничего похожего по утонченности мысли нет у И. К. Баха, и если он, усвоив итальянскую манеру и став одним из законодателей галантного стиля, в самом деле сознательно старался забыть всю ту премудрость, которую должен был унаследовать от великого отца, то, нужно признать, ему это в данном случае удалось. Хотя музыка получилась весьма привлекательная.

2. Уровень фразы, предложения и периода

Комбинаторику этого уровня мы уже отчасти рассматривали в главе о метре и ритме, где описывались способы преобразования четырехтактового «квадрата» путем растяжения, усечения, вставок, секвенций, повторов и собственно пермутации элементов (перестановки тактов). Здесь мы добавим лишь некоторые замечания и примеры.

Способы мотивного развития, широко применявшиеся в классической музыке, также были сведены Рипелем к трем основным типам, которым он дал звонкие и мгновенно запоминающиеся названия на итальянском языке: *Monte*, *Fonte*, *Ponte* (гора, источник, мост; см.: Riepel 1755, 43–47; Riepel 1757, 1–3).

Monte — это восходящая секвенция, Fonte — нисходящая; Ponte — движение мелодии сначала вверх, затем вниз. И хотя механическое секвенцирование он со свойственным ему грубоватым юмором называл «сапожной колодкой» (Schusterfleck), этот прием был чрезвычайно распространенным как в рамках периода, особенно второй его части, так и при сочинении развивающихся разделов простых и даже сложных форм (например, разделов сонатной разработки).

Кроме того, период или простая форма могли строиться из практически одинаковых фраз, различавшихся только кадансами. Такова, например, льстиво «змеящаяся» тема рондо из Сонаты F-dur Клементи²⁷; сходным образом, но гораздо более изобретательно построено трио из скерцо Сонаты op. 28 Бетховена, где фраза сворачивает то в h-moll, то в D-dur, но гармонизируется всякий раз немного иначе.

66a)

М. Клементи. Соната F-dur, ч. III

Presto
pp legato assai

666)

Л. Бетховен. Соната op. 28, ч. III

Trio
[Allegro vivace]
p

La seconda parte una volta

cresc. *sf* *p*

²⁷ Цит. по изданию первой половины XIX века (L. Holle, Wolfenbüttel; Muzio Clementi, Sonata F-dur (298), Heft 20) из Отдела рукописей и редких изданий библиотеки Московской консерватории.

Собственно пермутацию (перестановку исходных элементов) или интраполяцию (вставку в начальное целое) определить бывает труднее, поскольку для этого нужно знать первый вариант или предполагать его. Тем не менее, как считает Л. Ратнер, в трио менуэта из симфонии Моцарта «Юпитер» можно предположить перестановку местами «вопросов» и «ответов» — фраз, завершающихся на тонике и доминанте (Ratner 1970, 359).

3. Уровень простой песенной формы

В предыдущем примере мы уже видели, каким образом из одного элемента могла строиться законченная двухколенная форма. Но это не единственный возможный вариант, встречаются и другие.

А. Пермутация элементов обычной гомофонной формы

Данный прием широко использовался в пресловутых комбинаторных играх типа музыкального лото с сочинением менуэтов из готовых «квадратов». Но он мог иметь и художественный смысл. Так, тема второй части Сонаты ор. 90 Бетховена имеет структуру, несколько отличающуюся от обычной простой двухчастной формы: период повторного строения, середина и тональная реприза — и еще раз: середина и тональная реприза, начальный период (в целом: А В В А). Если бы, как это иногда случается, композитор просто раскрыл «скобки», выписав положенные репризы, то возникла бы другая, нежели здесь, форма (А А В В). Следовательно, перед нами именно пермутация, цель которой — придать мелодии как бы форму кольца, у которого начало является концом, а конец началом²⁸.

Б. Сочетание нескольких заранее данных фрагментов в одно целое.

Об этом речь уже отчасти шла, когда мы описывали составленный из предыдущих арий дуэт Пора и Клеофиды в либретто Метастазиио «Александр в Индии». Еще более выдающиеся примеры есть у Моцарта, в частности, в опере «Дон Жуан». В первую очередь это знаменитое одновременное сочетание трех танцев в разных размерах в сцене бала в финале первого акта. Однако и первая часть дуэтино Дон Жуана и Церлины (простая двухчастная форма²⁹) построено с использованием комбинаторики, имеющей здесь тонкий психологический подтекст. Раздел А — по музыке повторенный период, по мысли же — скорее антитеза (Дон Жуан пытается обворожить Церлину, та силится устоять). Тексты и голоса не пересекаются, у каждого свои рифмы, но Церлина уже погружена в сладкую атмосферу соблазна и потому поет ту же музыку.

²⁸ А. Шиндлер утверждал, будто эта соната посвящена графу М. Лихновскому в связи с историей его нелегкой (из-за разницы в социальном положении) любви к певице Йозефе Штуммер, и потому первую часть Бетховен называл «Борьбой между рассудком и сердцем», а вторую — «Разговором влюбленных» (Schindler 1973, 597). Однако тот факт, что соната была написана в 1814 году, а роман Лихновского завершился браком в 1816-м, заставляло исследователей усматривать более прозаические мотивы для посвящения (см.: КИУ, 250). Но вероятно, что одно не исключало другого.

²⁹ С определением этой формы как «сонаты без разработки» (Холопова 1999, 35) мы никак не можем согласиться, поскольку тематизм здесь явно не сонатный, хотя мысль о том, что мотивное развитие весьма сложное, абсолютно справедлива.

Дон Жуан:
 Là ci darem la mano,
 là mi direte sí;
 vedi, non è lontano,
 partiam, ben mio, da qui.

Церлина:
 Vorrei, e non vorrei,
 mi trema un poco il cor,
 felice, è ver, sarei,
 ma può burlarmi ancor.

Середина формы: он наступает, она мягко уклоняется, но уже готова поддаться, ибо теперь, даже возражая, отвечает строго в рифму («Vieni, mio bel *diletto*» — «Mi fa pietà *Masetto*» — и т. д.). Реприза — по музыке действительно повторение, но по распределению текста и по внутреннему смыслу — слом сопротивления Церлины и победа Дон Жуана: Церлина отвечает не в рифму, части текста перемешаны так же, как чувства героини; голоса находятся в непрерывном диалоге.

Д. Ж.: Là ci darem la mano,
 Ц.: ...Vorrei, e non vorrei,
 Д. Ж.: là mi direte sí;
 Ц.: ...mi trema un poco il cor... (и т. д.).

Наконец, второй раздел дуэтино (*Andiam, andiam, mio bene*) — торжество соблазна: герои поют один текст и в одном ритме.

Наверное, подобные примеры можно отыскать и в инструментальной музыке, однако в опере они выглядят особенно очевидными.

4. Уровень сонатной формы

Казалось бы, акцент на идее непрерывного тематического развития в самой сложной из классических форм, сонатной, делает ее мало пригодной для комбинаторных упражнений в сфере именно *формы* (а не мотивной и полифонической работы). Тем не менее и здесь комбинаторике иногда находится место. Особенно часто она встречается у Моцарта. Широко известно, что в целом ряде случаев связующая партия звучит у него совершенно одинаково в экспозиции и репризе: окончание на доминанте дает возможность начать следующий раздел либо с доминанты же, либо с тоники (аналогичный случай — в первой части Сонаты ор. 2 № 3 Бетховена). Однако и материал этих связующих партий в разных произведениях бывает очень похожим, почти тождественным. С одной стороны, это, конечно, рамплиссаж, так называемые «общие формы движения». С другой стороны, создается впечатление, будто соответствующая карточка из музыкального «лота» просто вставляется на нужное место и украшается фигурациями, подходящими к тематизму данной сонаты (см. связующие партии в первых частях сонат KV. 281, 283, 284, 311, 333).

Остроумными комбинаторными перестановками разделов формы отличается Соната KV. 311, D-dur, Моцарта. Буфонная главная тема (А) лаконична и компактна; связующая (В) типично неиндивидуальна, что лишь подчеркивает капризное изящество побочной (С). Заключительная тема имеет три элемента — «рамплиссажный» (d^1), певучий (d^2) и нарочито по-деловому кадансирующий (d^3). После разработки, построенной, вопреки правилам «серьезной» композиции, не на главной мысли, а на последнем кадансе заключительной партии, идет реприза, в которой части экспозиции прихотливо переставлены местами (с добавлением новых связей).

ЭКСПОЗИЦИЯ: A B C D ($d^1 + d^2 + d^3$)

РАЗРАБОТКА: d^3

РЕПРИЗА: B C D A (+ d^3)

Тематические пермутации и интраполяции весьма типичны для первых частей классических концертов, форма которых многим обязана оперной арии *da capo*. То, что мы называем оркестровой экспозицией, произошло от ритуареля, писавшегося в эпоху Барокко в форме «прозаического» периода типа развертывания и потому обязательно завершавшегося в главной тональности. Сольная же экспозиция трансформирует исходный вариант, добавляя новые темы, причем не только побочные, но и главные (Моцарт, Концерт № 20, *c-moll*). Иногда необычное отношение исходного и производного вариантов обнаруживается и в обычной сонатной форме. Так, в репризе первой части «Лондонской симфонии» № 103 Гайдна за ненадобностью модуляции «изъята» вся связующая партия, и *post factum* возникает догадка: а не это ли прямое сопоставление двух ярких образов, главной и побочной, было отправной точкой? И не была ли связующая партия на самом деле вставкой?

5. Уровень цикла

Перестановкам могли подвергаться и целые части циклов, поскольку мыслились в ту эпоху достаточно самостоятельными. К примеру, все композиторы, включая Бетховена, называли части сонатно-симфонического цикла «пьесами» (*Stücke*), а не «частями» (*Sätze*), как впоследствии. Поэтому «пьесы» иногда перемещались из одного произведения в другое, удивительным образом вписываясь в новую целостность (в сонатах Моцарта KV. 545 и 547 одинаковые финалы; Бетховен перенес в «Крейцерову сонату» ор. 47 финал, первоначально вошедший в Сонату ор. 30 № 1 для скрипки).

Это искушало некоторых поклонников великих мастеров составлять свои варианты из частей различных произведений. Так, в Париже в первой трети XIX века Вторую симфонию Бетховена исполняли с *Allegretto* из его Седьмой симфонии в качестве медленной части. Известны два струнных квартета и квинтет князя Н. Б. Голицына, составленные из переложений различных частей фортепианных сонат Бетховена. Один из них, например, обрамлялся *Allegro* и *Introduzione e Allegretto* из Сонаты ор. 53, медленной частью служило *Largo* из Сонаты ор. 7, а скерцо было взято из Сонаты ор. 69 № 3 для виолончели (Гинзбург 1972, 228). Чрезмерная вольность, которая наверняка бы не понравилась автору? На наш взгляд, да, но не на взгляд эпохи. Сам Бетховен, отославший в Лондон для издания свою Сонату ор. 106, готов был из коммерческих соображений (он сильно нуждался в деньгах) пойти на крайний компромисс. Он писал Ф. Рису: ■ «...Вы можете <...> первой частью поместить *Adagio*, а третьей частью сделать *Скерцо*, вовсе опустив *Largo* и *Allegro risoluto*. Или же можете взять в качестве целой сонаты только первую часть и скерцо» (ПБ 3, № 96-1). В результате в 1819 году соната была опубликована в Лондоне двумя выпусками: в первый входили части 1, 3 и 2 (именно в таком порядке), а во второй — интродукция и финальная fuga.

Исполнение частей симфонии порознь также было самой обычной практикой классической эпохи. Большой концерт-академия открывался тремя начальными частями симфонии, а заканчивался финалом. Внутри помещалось самое, по

тогдашним представлениям, главное: виртуозные вокальные номера (арии и ансамбли из популярных опер), концерты для солистов с оркестром, импровизации, хоры. Поэтому симфония приобретала смысл, с одной стороны, блестящей увертюры к целому, а с другой стороны — однородного обрамления, так что менуэт или скерцо становились ее «промежуточным» финалом, а подлинный финал увенчивал весь концерт. Эта практика благополучно дожила до времен Бетховена, хотя Бетховен ее уже сильно не одобрял. Тем не менее даже в 1818 году можно было прочитать следующее сообщение о концерте, состоявшемся 25 марта в венском Кертнертортеатре в пользу бедных: ■ «Симфония Бетховена A-dur была исполнена в трех отрывках [Absätzen], а именно: в начале — интродукция и первое Allegro, в середине — Andante, и в заключении академии — скерцо и финал» (WMZ 1818, № 38, 306).

Комбинаторные приемы можно обнаружить и в музыке, сопровождавшей богослужение. Вот один из типичных примеров музыкального оформления торжественной мессы, служившейся в церкви австрийского монастыря Св. Бенедикта в Гёттвейге 21 марта 1776 года (приводится по: Riedel 1982, 129):

<i>Kyrie, Gloria</i>	— И. А. Хасце, Месса G-dur
<i>Graduale</i>	— Г. К. Вагензейль, Симфония C-dur, часть 1
<i>Credo</i>	— Хасце, Месса G-dur
<i>Offertorium</i>	— Й. Гайдн, Мотет «Anima Deo gratiae» (Ноб. XIIIa:2)
<i>Sanctus, Agnus Dei</i>	— Хасце, Месса G-dur.

Опера с самого начала не обладала и не могла обладать незыблемой структурой, ибо конкретные условия того или иного театра требовали сокращений, добавлений, перестановки номеров и т. д. В XVIII веке эти правила оставались в силе, причем не только в жанре пастиччо, когда либо сам композитор составлял новую оперу из номеров своих прежних сочинений, либо это делал за него кто-то другой. Различные авторские версии опер, признанных шедеврами, существовали и продолжают существовать на равных, не по праву «раннего» и «позднего» или «несовершенного» и «совершенного», а по праву одинаково возможных вариантов (венские и парижские редакции опер Глюка, мюнхенская и венская редакции «Идоменея» Моцарта, три редакции «Фиделио» Бетховена).

3.6. Эстетические критерии музыкальной формы

Риторика, комбинаторика, правила гармонии, контрапункта — всё это в представлениях музыкантов классической эпохи подчинялось общему осмыслению в рамках универсальных эстетических критериев, относившихся к любой форме в любом виде искусства.

У музыки были свои особенности, вытекающие из концепции «языка чувств». Мы останавливались на них подробнее в предыдущей книге (Кириллина 1996, 96–101). Напомним здесь лишь очень важное высказывание И. Н. Форкеля из его известной рецензии на Сонату f-moll для клавира К. Ф. Э. Баха: ■ «Первый основной закон музыкальной эстетики таков: рисовать приятные страсти и чувства, или, другими словами, благодетельствовать человеку и доставлять ему наслажде-

ние» (цит. по: Ritzel 1967, 125). Поэтому Форкель усматривает лишь три возможности распорядка идей в музыкальном произведении: 1) «господство одного приятного чувства»; 2) «движение от неприятного к приятному»; 3) редко — движение «от приятному к неприятному» (Там же). По-видимому, Форкель говорит о цикле в целом, хотя его суждения применимы и к каждой отдельной части. И хотя о форме как таковой здесь нет ни слова, подразумевается, что «чувства» и их течение определяют не только главную образную сферу произведения, но и его структуру (деление на части и разделы, иерархия главных и побочных тем, развитие и утверждение главной мысли). Даже там, где господствует «приятное чувство», оказывается необходимой его структуризация: ■ «...Наилучшим решением будет так организовать изображения [Schilderungen], что в первой части будет возбуждаться приятное главное чувство, поддержанное и подкрепленное сходными побочными чувствами; во второй — как бы подвергнется до некоторой степени расшатыванию и сомнению; наконец, в третьей, однако, вновь прорвется, утвержденное и усиленное» (Там же, 128). И вновь эти положения можно отнести к классической форме на любом ее уровне, от периода до целого большого произведения, включая симфонию и оперу.

Хотя в предыдущем разделе мы говорили о том, что наши представления о неделимости и незыблемости классического *opus perfectum ed absolutum* не всегда разделялись самими творцами той эпохи, все же понятие целостности было тогда чрезвычайно важным — едва ли не наиважнейшим для понимания сути феномена формы.

■ «**Целое** (Ganz). Согласно этому понятию, целым является предмет, границы которого так определены, что любая добавленная часть будет чем-то чуждым и лишним, а любая изъятая обнаружит пробел».

(Sulzer 1792, II, 291.)

■ «**Единство** (Einheit) — сущностное качество всего прекрасного. Об этом говорят уже теории тех философов, которые искали природу прекрасного только в единстве, и среди них еще в ранние времена выделялся Августин, выразительно утверждавший: “Omnis pulchritudinis forma unitas est” (August. Epist. 18 <...>)³⁰. Создатель эстетики как научного знания о вкусе, *Баумгартен* сводит все прекрасное к *чувственно распознаваемому единству в многообразии*; многие проникательные мужи, такие, как Мендельсон, Зульцер, Эбенхард, развили это его основное положение.

Так как всё прекрасное, по *Канту*, вызывает непосредственное удовольствие через форму <...>, то, также согласно ему, *единство* существенно для всего прекрасного, хотя в его теории можно говорить только о субъективном *единстве*».

(Grohmann 1795, 361–362.)

Закон «*единства в многообразии*», упомянутый здесь, является действительно едва ли не основным в классической эстетике, причем именно в такой формулировке (единство стоит на первом месте, в том время как, например, в искусстве барокко скорее изначальное многообразие художественно сводится к единству). Высокое духовное единство, существующее на уровне идеи целого, имеет и более конкретные способы своего проявления — в *единообразии*, облегчающем слушателю восприятие произведения за счет господства в его рамках

³⁰ Единство — форма всякой красоты (лат.).

одного темпа, метра, лада, тональности, инструментального состава. Но *многообразие* тоже очень важно, ибо классический стиль не мыслит себе никакую главную мысль без сопутствующей ей побочной и даже в фугированных формах стремится к тематическому контрасту. Просто изложение мысли с пребыванием только в одном состоянии и настроении, без его развития и оттенения чем-то иным, для классической музыки нехарактерны (может быть, поэтому период как самостоятельная и самодостаточная форма встречается в ней крайне редко, в отличие от музыки романтической, склонной погружаться в любование оставленным мгновением).

У многообразия, однако, в классическом стиле есть довольно четкие пределы. О них говорится в бытовавшей тогда теории контраста. Подробные статьи «Контраст» есть в словарях XVIII века: Руссо, Зульцера и Громана. В основных пунктах они совпадают, потому изложим самую суть. Создателю художественного произведения надлежит помнить, что контраст — лишь средство, а не цель. Он должен поддерживать интерес у воспринимающего, но не вправе отвлекать на себя всё внимание. Контраст не должен быть нарочитым, чрезмерным, излишне часто меняющимся, особенно в пределах одного произведения. Как суммировал мнение эпохи Громан, ■ «Контраст никогда не должен оскорблять тонкое чувство; никогда художник ради него не должен позволять себе черты низменного, отвратительного, мерзкого. Вкус ставит здесь границы правде подражания» (Grohmann 1795, 280). Вспомним кстати, что знаменитые слова Моцарта о том, что музыка даже в самой жуткой ситуации не должна оскорблять слух и всегда оставаться музыкой, были написаны как раз по поводу контраста двух частей арии Осмина из первого акта «Похищения из сераля» — контраста, по мнению композитора, достаточно действенного, но не попирающего основ гармонии (см.: Аберт I/II, 450).

Любопытная градация степеней контраста имеется в словаре Зульцера (Sulzer 1792, II, 332–334). Хотя там она не соотносится с музыкой, мы можем без труда отыскать аналогии и в этом виде искусства.

Первая степень контраста — самая сильная, когда сталкиваются противоположные свойства (Зульцер приводит в пример драму, где на сцене появляются либо антагонисты — Клитемнестра и Электра, либо один герой выводится в разных состояниях, как Эдип). В музыке, не связанной со словом, такую степень контраста можно обнаружить либо между частями цикла, либо в рамках развитой сонатной формы драматического характера.

Вторая степень — сопоставление качеств, когда их носители не противоположны друг другу, но и не схожи между собой (таковы герои Гомера). В классической музыке это наиболее часто встречающийся тип тематических соотношений в сонатном Allegro и других многотемных формах: образы очень яркие и индивидуальные, но не вступающие между собою ни в борьбу, ни в противоречие.

Третья степень — самый легкий и тонкий контраст: различие объектов по мере выявленности их свойств. Такой вид контраста органичен в малых формах или в сонатной форме несколько облегченного плана — либо малых размеров (сонатина), либо пасторально-идиллического, галантного, мягко-элегического содержания.

Добавим, что принцип *производительности контраста* был связан в классической музыке с принципом доминирования *главной мысли* и выводимости из нее всех прочих тем произведения, трактовались ли они риторически как «идеи», эмоционально как «чувства» или театрально как «характеры» и «образы».

Аристотелевская триада «начало, середина и конец» также принадлежала к системе эстетических критериев классической музыкальной формы. Эта триада выводится из понятия «целого», ибо основное условие целостности — четкая отграниченность предмета, неразрывная связь его частей и наличие некоей внутренней логики в его организации.

Применительно к музыке «начало» и «конец» истолковывались вполне однозначно: ■ «В музыке каждое сочинение должно начинаться так, чтобы слух не был направлен ни на что предыдущее. Гармония должна быть совершенной, консонирующей и полной, мелодический рисунок [Figur] — не изломанным. Насколько это возможно, уже первый период должен заключать в себе характер всей пьесы <...> «Вся пьеса не может кончиться иначе, кроме как совершенным трезвучием на основном тоне». (Sulzer 1792, I. 141, 432).

Отступлений от этих правил мы в классической музыке фактически не найдем³¹. Более того: классическое произведение, особенно симфоническое, зачастую «ограждено» с обеих сторон мощными тоническими аккордами или повторяющимися каденционными оборотами, которые можно сравнить то с величественным порталом (Моцарт, начало увертюры к опере «Волшебная флейта»), то с занавесом, поднимающимся в начале и падающим в конце драмы или комедии, то с золоченой рамой писанной маслом картины. Начало произведения исподволь, с полуслова, скорее характерно для камерной и даже интимной музыки (соната, струнный квартет), где оно имеет свое эстетическое оправдание. Редчайший случай такого исповедально-лирического начала, без предисловий и реверансов, в оркестровой музыке — это Симфония № 40, g-moll, Моцарта, однако она начинается как положено, с тоники, и завершается вполне традиционно — кадансами tutti.

Что касается «середины» произведения, то она понималась в широком смысле как «развитие», хотя между понятиями «развитие» и «разработка» была некоторая разница, полностью сгладившаяся впоследствии. ■ «Развитие [Entwicklung] — расчленение или истолкование того разнообразного, что содержится в предмете <...>. Само собою разумеется, что в развитии нуждаются лишь самые важные понятия, от силы которых зависит многое» (Sulzer 1792, II, 77). ■ «Разработка [Durchführung] <...> В пьесах, не написанных в форме фуги, под этим словом подразумевают сохранение и переработку главной мысли в различных поворотах и модификациях» (Koch 1802, 506).

Вероятно, поэтому в классических разработках приоритет обычно отдается главной теме.

Упомянем еще одну важную категорию — «связность». Все части целого должны быть связаны как между собой, так и в отношении целого. Поскольку художественная связность воспринимается и рассудком, и воображением, и чувством, то она может быть весьма разнообразной в своих проявлениях. Как полагал Зюльцер, ум схватывает причинно-следственные связи, отношения сходства и различия, пропорций и взаимозависимости; воображение замечает даже случай-

³¹ Начало не с тоники может встретиться только во вступлениях и в фантазиях, воссоздающих процесс импровизационного поиска главной идеи; если же не с тоники начинается главная тема, то либо ей предшествует вступление, либо это исключение, подтверждающее правило, — такие вольности композиторы могут позволить себе в финале, но не в первой части.

ные переключки; чувство распознает единый эмоциональный ход развития (Sulzer 1794, IV, 638–640). Именно под знаком связности только и могла существовать в классической музыке та комбинаторика, о которой говорилось выше. И без умения связывать между собою различные музыкальные мысли не возникла бы сонатная форма, столь же ярко характеризующая классическую эпоху, как фуга — эпоху Барокко.

3.7. Сонатная форма

В системе музыкального мышления классической эпохи сонатная форма занимает особое место в качестве самой внутренне сложной и в то же время самой распространенной и влиятельной. Поэтому, не останавливаясь сейчас подробно на простых песенных формах, рондо и вариациях, постараемся представить себе, как мыслилась сонатная форма самими ее творцами.

В становлении сонатной формы участвовало множество явлений, подчас противоположных по своим истокам и эстетической природе:

- *Песенно-танцевальные формы*, в том числе старинная двухчастная — от них соната унаследовала принцип двухколенности (Т – D, X – Т) и традицию разделять колена знаками репризы, по аналогии с древними клаузулами. Любопытно, что еще во времена Бетховена каждое из колен сонатной формы могло называться «клаузулой» (это слово встречается, например, в рецензии на Сонату op. 111 Бетховена; 1824, AMZ 223). От танцевальных жанров в сонату перешла и ритмическая энергия основных тем, квадратность которых при этом тщательно маскируется и вписывается в рамки «прозаического» периода.

- *Фуга*. Контрапунктическая выучка не только помогала композиторам писать секвенции, каноны и фугато в развивающихся разделах сонатной формы, но и внедряла в сознание соответствующую терминологию: главная и побочная темы, разработка, интермедия и т. д. Принцип непрерывности тематического развития также, по-видимому, пришел в сонату из фуги.

- *Опера*. Влияние музыкального театра на сонатное мышление не исчерпывалось только формированием особого, характерного тематизма и соответствующей топики (о чем так убедительно писала в своей книге «Театр и симфония» В. Дж. Конен). Оперные жанры и формы проникали внутрь инструментальной музыки, причем не только в медленные части, сознательно уподоблявшиеся ариям, речитативам и дуэтам, но и в сонатное allegro. В раннеклассических симфониях первое allegro было подчас совершенно идентичным итальянской оперной увертюре и могло использоваться как в опере, так и в инструментальном цикле (случаи «путешествия» одной музыки из оперы на концертную эстраду и наоборот есть у многих композиторов, в частности у Глюка, который использовал в качестве увертюры к праздничному представлению «Свадьба Геркулеса и Гебы» симфонию своего учителя Дж. Саммартини; неоднократно — у И. К. Баха, Гайдна, Моцарта и др.). Особо сильным было воздействие оперных форм на стилистику и форму классического инструментального концерта.

- *Драматический театр*. Не следует забывать, что музыканты классической эпохи посещали театр, по обязанности или по собственной воле, гораздо чаще, чем это делает обычный современный композитор или исполнитель. Мы

говорили о том, что в это время от образованного музыканта уже не требовалось знание древних языков, богословия и т. п. Но быть в курсе театральной жизни считалось тогда обязательным. Между тем в театральной практике XVIII века произошли важнейшие изменения, с одной стороны, отразившие сдвиги в мышлении людей, а с другой стороны, ставшие источником перемен во взглядах, манерах, поведении. Эти изменения касались и отношения к прошлому (критика классицистской драмы и «открытие» Шекспира и «подлинной» греческой трагедии), и трактовки современных жанров (трагедия в интерпретации поэтов «Бури и натиска», комедии Мариво и Гольдони, «слезная комедия» с ее сентиментальным уклоном). Театральные пьесы составляли также часть постоянного чтения музыкантов³². Идейное и эмоциональное содержание игравшейся в театре XVIII века драматургии не могло не сказаться на образном строе сонатной формы и сонатного цикла. Недаром Бетховен, если верить свидетельству А. Шиндлера, на вопрос о поэтической идее его сонат ор. 31 № 3 («С речитативами») и ор. 57 («Аппассионаты»; оба названия неавторские) отвечал: «*Прочтите-ка «Бурю» Шекспира»* (Schindler 1973, 459). При этом сюжет «Бури» напрямую не подходит ни к одной из названных сонат, и если Бетховен действительно говорил нечто подобное, он, скорее всего, имел в виду не формальное воспроизведение в музыке фабулы пьесы и тем более не изображение в звуках бушевания морской стихии, а нечто более глубокое — созвучность на уровне мировосприятия и самовыражения.

• *Литература и словесность вообще.* Если прототипами или аналогами романтических музыкальных миниатюр можно считать жанры новеллы и короткого стихотворения, а крупных форм — жанры поэмы и баллады (см. об этом: Холопова 1979), то сами современники сравнивали классическое сонатное *allegro* и сонатно-симфонический цикл чаще всего с *одой* — самым высоким и самым риторическим жанром барочной и классицистской литературы (подробнее об этом см. в главе «Топика»). Встречались и аллюзии на другие литературные жанры эпохи — в частности, *роман*. В «Жизнеописании Гайдна» Стендаля, основанном на книге итальянского поэта Дж. Карпани, лично знавшего композитора, утверждается, будто при сочинении некоторых симфоний ■ «Гайдн придумывал нечто вроде небольшого романа, из которого он мог бы почерпнуть необходимые ему чувства и музыкальный колорит. Порою он воображал, что один из его друзей, глава многочисленной семьи, но обделенный судьбой, отправляется в Америку, надеясь на перемены к лучшему. <...> Для другой симфонии добросердечный Гайдн придумал своего рода диалог между Иисусом и закоренелым грешником: далее развивалась притча о блудном сыне» (Стендаль 1988, 50–51). Можно подвергать подобные свидетельства сомнению, однако яркая событийность многих классических симфоний, сонат, концертов и т. д. вызывает ассоциации не только с театральной интригой, но и с поэтикой романа той эпохи — прежде всего авантюрного, сентиментального, бытового (фантастикой, ужасами и историческими преданиями будут больше интересоваться романтики). Роман XVIII века, в отличие от оды, пристально интересуется конкретным человеком; в отличие же от новеллы и лирического стихотворения, он многопланов и многофигурен, и

³² Например, в библиотеке Моцарта имелись, среди прочего: комедии Мольера, шеститомное собрание театральных пьес «Nebentheater», изданное И. Г. Диком, и собрание сочинений Метастазии (Konrad/Staehelin 1991, 13–15); в библиотеке Гайдна были комедии Гольдони, сочинения Метастазии, пьесы Шекспира на английском языке (Hörwarthner 1982, 173).

в нем, в отличие от драмы, есть место и для пейзажа, и для портрета, и для авторских отступлений, и для вставных эпизодов, вроде бы не имеющих прямого отношения к сюжету, но необходимых для общего настроения и композиции. То же самое можно сказать о сонатной форме, особенно в ее симфоническом варианте.

Некоторые композиторы вдохновлялись совершенно конкретными литературными произведениями, о чем сообщали в заглавиях своих программных симфоний, сонат и т. д. (например, первая, инструментальная версия «Семи слов Спасителя на кресте» Й. Гайдна, где каждой из семи «сонат» предпослано одно из последних изречений Христа³³ — или 12 симфоний К. Диттерсдорфа по «Метаморфозам» Овидия, каждая из которых имеет особое название, сюжет и программу).

Вероятно, можно было бы включить в этот список и другие источники воздействия (философию, логику, риторику), но, пожалуй, сказанного достаточно для того, чтобы понять, почему сонатная форма оказалась столь универсальной, подходящей для воплощения почти любого содержания в рамках общей для классического стиля поэтики, и почему выводить ее генеалогию только из чисто музыкальных явлений было бы неправильным.

Сам термин «сонатная форма» вошел в обиход не ранее 1820-х годов, когда практически все классические сонаты и симфонии уже были написаны. Вероятно, единичные случаи его использования можно обнаружить где-то и раньше, но систематически его начал применять А. Б. Маркс в своих рецензиях на произведения Бетховена, публиковавшихся с 1824 года в майнцском журнале «Caecilia» и в редактировавшейся им газете «Berliner allgemeine musikalische Zeitung» (BAMZ). Близкое же к нынешним «школьным» представлениям описание сонатной формы было дано еще позже — в 1827 году сотрудничавшим с BAMZ Г. Бирнбахом, а затем — А. Б. Марксом, К. Черни и другими теоретиками.

Ни Гайдн, ни Моцарт, ни Бетховен никогда не пользовались такими терминами, как «сонатная форма», «экспозиция, разработка и реприза», «главная и побочная партии» и т. д., в их нынешнем смысле. Значит ли это, что композиторы классической эпохи не имели понятия о форме, в которой написаны тысячи и тысячи произведений? Или что они творили исключительно интуитивно, немышляя вообще ни о каких терминах? Разумеется, нет. Просто их представления о сонате отличались от описаний из учебников XIX века.

Сонатная форма в классическую эпоху называлась «*формой первого Allegro*», а соответствующая часть — «*первым Allegro*». Таков был более или менее общепринятый термин. Упоминания о «*первом Allegro*» можно найти в письмах венских классиков — в частности, в письмах, адресованных коллегам или издателям и содержащих какие-то корректуры и пояснения³⁴. Так же именовалась

³³ Напомним, что оркестровая музыка без текста была создана композитором в 1785 году по заказу соборного настоятеля из Кадиса; затем Гайдн сделал переложение для Струнного квартета ор. 51, и лишь впоследствии к инструментальным партиям был добавлен текст Г. ван Свигена, и произведение приобрело вид оратории. Сам Гайдн всегда называл части этого своеобразного цикла «сонатами» (Bartha 1965. № 77, 78, 80, 89), и действительно, в каждой из них, включая Интродукцию, имеется тот или иной вариант сонатной формы (ее нет лишь в коде, называющейся «Землетрясение»).

³⁴ Например, В. А. Моцарт писал отцу из Парижа 3 июля 1778 года об успешном исполнении своей Симфонии KV. 297: ■ «Как раз посередине первого Allegro был один пассаж, о котором я хорошо знал, что он должен понравиться; все слушатели были в восхищении <...> Andante тоже понравилось, особенно же последнее Allegro» (цит. по: Аберт I/II, 238).

сонатная форма в ряде учебников (например у Коха) и в рецензиях в музыкальной прессе. Нейтральное на поверхностный взгляд словосочетание «первое Allegro» выдает глубинную связь классической сонаты: со старинной итальянской сонатой da camera, открывавшейся быстрой частью и завершавшейся тоже быстрой. Но если в первой части сонаты da camera форма была не сонатной, а фугированной, концертной, старинной двухчастной и т. д., то в классическую эпоху цикл стало открывать, как правило, именно сонатное Allegro. Однако, если вчитаться в источники, то обнаружится, что категорически этого никто на самом деле не требовал: соната продолжала восприниматься скорее как жанр, нежели как форма или циклическое объединение определенных форм: ■ «Соната. Произведение инструментальной музыки, состоящее из трех или четырех последовательных пьес различного характера» (Rousseau 1768, 459). Практически то же самое определение мы найдем в словаре Зюльцера. Поэтому даже у венских классиков были вполне возможными сонаты, не имевшие ни одной части в сонатной форме (Моцарт, Соната KV. 331, A-dur; Гайдн, Соната Hob. XVI/48, C-dur; Бетховен, Соната op. 26, As-dur).

Чаще эта форма все же присутствовала, и нередко во всех частях цикла, кроме менуэта (Моцарт, Симфонии № 40 и 41), — впрочем, и в менуэте порой имелись так называемые «сонатные рифмы». Внутренние разделы сонатной формы назывались «первым» и «вторым разделами» (erster Teil, zweiter Teil) — только так, и никак иначе членили сонатную форму венские классики³⁵. Репризный знак, отделяющий экспозицию от разработки вместе с репризой, был для них весьма важной вехой, разрушить которую их сознание не могло и не хотело. Ведь на практике музыка действительно повторялась, дойдя до этих рубежей, и время, вроде бы необратимое, возвращалось к своему началу. Пресловутое динамическое |: A ::|: BA :| на самом деле обычно игралось как гораздо более эпическое и архитектурное AA / BA / BA. Отсутствие повторений намекало скорее на вокальное происхождение соответствующей формы (как это было в первой части концерта, выросшей из арии с ригурнелями). Иногда, правда, оно встречалось и в инструментальных симфониях, однако, как правило, не у самих венских классиков (см., например: А. Фильс, Симфонии g-moll и D-dur op. 2, первые части³⁶).

Классическая сонатная форма мыслилась принципиально *двухколенной* или *двухфазной*. Этот способ мышления уходил корнями в головокружительные глубины древности, к основам основ европейского музыкального мышления, к первичной простейшей паре «арсис — тесис», к структуре гексаметра, к правилам построения риторического периода и т. д. — не говоря уже и о чисто музыкальных закономерностях тоже весьма древнего свойства, согласно которым практически любую развитую форму традиционной академической музыки можно свести к изначальной двухфазной формуле развертывания лада: T – D // – [S] – T, воплощающей и идею единства в многообразии, и идею ухода и возвращения.

³⁵ Если, к примеру, в письмах Бетховена к издателям, где он отсчитывает такты, в которых есть опечатки, от «первой» и «второй» частей, это можно объяснить практическим удобством, то постоянное наличие таких помет в эскизах доказывает, что композитор именно так мыслил себе сонатную форму.

³⁶ Опубликованы в серии: Musica Antiqua Bohemica, 44: Antonin Fils. Sei Sinfonie per orchestra Op. 2. Praha, 1960.

Двухколенного членения сонатной формы придерживались и сами классики, и теоретики музыки, включая тех, кто брали за образец произведения Гайдна, Моцарта и даже Бетховена (Кох, Коллман, Э. Т. А. Гофман, Моминьи, Рейха и др.). Ф. Ритцель, исследовавший большое количество источников XVIII — начала XIX века, назвал эту концепцию всеобщей, или глобальной, двухчастностью («globale Zweiteiligkeit»; Ritzel 1967, 198). В начале XIX века она проникла и на русскую почву: ■ «Начальное *allegro* сонаты состоит, по большей части, из двух половин, из коих первая обыкновенно оканчивается доминантою и повторяется, вторая же половина содержит новую или из первой части заимствованную мысль, ведет ее через многие тоны и, наконец, опять переходит в пассажи первой половины, которая тут для различия играет уже не в доминанте, а в тонике и заключается, как всякая музыкальная пьеса, основным тоном» (Гесс де Кальве 1818, II, 213; см. также: Манфредини 1805, 145–146). Лишь очень немногие теоретики иногда членили форму на более привычные для нас три раздела (Рипель и Даубе), но это делалось только в практических целях, при конкретных анализах; в теории же господство двухколенности было бесспорным.

Мы отнюдь не призываем совершить «контрреформацию» или «контрреволюцию» в теории музыки и, отбросив прочь исторически сложившуюся терминологию, вернуться к понятиям, свойственным классической эпохе. От того, что композиторы не называли экспозицию экспозицией, она не перестанет быть разделом, излагающим основные музыкальные идеи произведения. Однако в некоторых случаях, когда «школьная» теория XIX–XX веков лишь с натяжками может объяснить, что же именно имел в виду композитор, знание старинных представлений и терминов может быть очень полезным. Особенно велики расхождения между классическими и более поздними представлениями о структуре экспозиции (разработка как развивающий раздел всегда мыслилась более свободно).

Например, мы ныне вынуждены описывать типичнейший случай построения экспозиции примерно так: второе предложение главной партии является началом связующей; вместо каданса в побочной партии наступает «перелом» и т. д. Если учитывать, что вся экспозиция мыслилась в ту эпоху как единый большой прозаический период, то станет понятным, почему происходит именно то, что здесь описано (связующая развивает начальную мысль, а в конце побочной не ставится точка потому, что период еще не закончен). Кроме того, бывают ведь и вполне классические экспозиции, в которых проблематично точно отграничить главную, связующую, побочную, заключительную, — они столь текучи, что границы «смазаны». В рамках «большого периода» это совершенно нормально; форма и задумывалась такой (например, у Бетховена в финале Сонаты ор. 10 № 2 или в первой части Сонаты ор. 101 — здесь мы уже никак не можем говорить об исторической «неразвитости» формы, как в музыке композиторов 1760–1770-х годов).

Что касается тематического строения экспозиции, то оно вовсе не было столь жестко привязано к гармоническому, как это случилось в последующем. Понятия «главная», «побочная», «промежуточная», «заключительная» темы (мысли, идеи) в классическую эпоху были общеупотребительными, но они не обязательно соответствовали главной, побочной и т. д. *партиям*. Побочная мысль могла входить в состав главной темы на правах ее контрастного элемента. А побочная партия (вторая фаза периода после доминантовой цезуры) могла либо строиться на теме главной, что типично для зрелого и позднего творчества

Гайдна, либо включать в себя несколько тем. Иногда довольно трудно определить, имеем ли мы в экспозиции две побочные темы или две заключительные — но для экспозиции-периода это не было столь важно. Гораздо важнее было не кансировать, пока не высказан полный смысл.

Развитая классическая сонатная форма подробнее всего описана в учебниках Коха (том 3, 1793) и Коллмана (1799). Если совместить терминологию, которую использует Кох, с современной нам, то получится примерно следующая схема экспозиции:

<i>Наши термины:</i>	ГП	СВ. П	ПП (перелом)	ЗП
<i>Кох:</i>	осн. абзац	квинт. абзац	абзац, абзац	«разъясняющий период»

Абзацы отделяются «точками отдохновения». Между основным и квинтовым находится основная или половинная каденция, между квинтовым и следующим — половинная (либо на доминанте, либо на двойной доминанте), внутри побочной партии возможна половинная каденция в тональности доминанты, «разъясняющий период» является, по сути, дополнением и кансирует в доминантовой (параллельной) тональности (см.: Koch 1793, 342, 304). При этом количество тем не регламентируется. Тема может быть одна (остальные, включая побочную, прямо производны), а может случиться, что в каждом «абзаце» окажется своя тема — главное, чтобы соблюдались правила «мелодической пунктуации».

Коллман описывает построение «длинной пьесы», включающей «две секции», в гораздо более абстрактных, уже не привязанных к риторике, понятиях. По его терминологии, большая «секция» (section, аналогичная «большому периоду» немецких теоретиков) делится на две меньшие секции, а они, в свою очередь, могут делиться еще на две, так что в результате каждый раздел состоит из четырех мелких секций (Kollmann 1799, 5). Третья подсекция соответствует нашей разработке, четвертая — репризе.

<i>Наши термины:</i>	ЭКСПОЗИЦИЯ	=	ГП	ПП
			гп св.п	пп зп
<i>Коллман:</i>	«Большая секция»	=	2 «подсекции»	
			4 «мелких секции»	

Примечательно, что эта теория излагалась в первом разделе трактата, где говорилось о модуляции (то есть о гармонической логике) музыкального произведения. Ни единого слова о тематической диспозиции мы здесь не найдем: ■ «Первая подсекция (Subsection; главная и связующая партии) должна содержать выход из тональности в направлении ее мажорной пятой ступени или, при миноре, третьей. Она может заканчиваться либо тоническим аккордом, либо доминантовым; однако последнее лучше. Вторая подсекция включает в себе первый вид развития. Он состоит в наиболее естественной модуляции, нежели та, что встретится в третьей подсекции [т. е. разработке — Л. К.]. Можно обойтись лишь пятой или третьей ступенью, либо затронуть некоторые родственные, а то и неродственные тоны, если только надлежащим образом оформленная модуляция (formal digression) делается не в каждом из этих строев, а только в упомянутых

пятом и третьем. Третья подсекция, или начало второй секции включает второй вид развития, состоящий в отклонениях во все те строи и лады, кроме пятой (или третьей) ступеней. Здесь уместны те внезапные модуляции или энгармонические перемены, которые данная пьеса допускает или требует. Четвертая подсекция возвращает нас в главный тон и включает в себя третий вид развития, одинаковый с тем, что был в первой секции. <...> Вышеупомянутый план модуляции применяется в большинстве сонат, симфоний и концертов, равно как и в разработанных ариях и хорах всех крупных композиторов, ибо он самый разумный и наиболее всех прочих, доселе известных, приспособленный к природе нашего восприятия и наших чувств. *Варьироваться* он может почти до бесконечности. <...> Из упомянутого плана модуляции исключаются: во-первых, пьесы, содержащие три, четыре и более длинных секции; во-вторых, рондо, в-третьих, фуги» (Там же, 5–6).

Антириторический подход Коллмана, соединяющий в себе немецкую четкость и английский практицизм, может показаться излишне сухим, однако на самом деле он далек от схоластики. По сути, он всего лишь дает начинающему композитору наиболее общее представление о закономерностях, движущих универсальной классической двухколенной формой, не настаивая на приоритетности какого-то одного ее варианта. В первых же строках своего трактата Коллман говорит о том, что, приступая к сочинению, следует представить себе природу пьесы (то есть ее жанр и общую стилистику), ее качества (такие, как длина, исполнительский состав, образный характер) и предназначение (ибо для музыканта классической эпохи очень важно, кем, когда и для кого будет исполняться симфония или соната). В этом отношении композитор настолько свободен, насколько ему это могут позволить все сопутствующие обстоятельства: талант и мастерство, опыт исполнителей, камерная или большая аудитория и т. д.³⁷

Сказанным, пожалуй, ограничимся и мы. Ведь свести к единому идеальному инварианту неисчерпаемое богатство единичных воплощений сонатной формы, предлагаемое нам классической эпохой на всем ее протяжении, — задача невыполнимая и в данном случае ненужная. Равно как невозможно на этих страницах дать сколько-нибудь внятный очерк различных с исторической и стилистической точки зрения трактовок этой «королевы» музыкальных форм, хотя бы в творчестве самых великих композиторов.

Тем не менее одно исключение нам все же сделать придется.

³⁷ Как нам представляется, «Лондонские симфонии» Гайдна отличаются от тех, что написаны для двора князей Эстергази, именно по последней причине. У Эстергази, где у Гайдна был свой оркестр и давно знакомая аристократическая аудитория, композитор мог позволить себе очень смелые эксперименты (как, например, в Симфониях № 39, 44, 45, 49), оставаясь вместе с тем в рамках камерности. В Лондоне же, особенно в первых шести симфониях, он должен был сразу покорить совершенно неизвестную ему, причем анонимную, публику. Отсюда — более броский стиль и определенная унификация приемов.

3.8. Судьба сонатной формы в творчестве Бетховена

Свой апогей и кульминацию сонатная форма несомненно пережила в творчестве Бетховена, после чего утратила классические очертания и превратилась в нечто иное — где-то в застывшую схему, где-то в рапсодическую фантазию или поэму, где-то в «венок песен». Перелом от классического к неклассическому пониманию сонаты произошел непосредственно в музыке самого Бетховена, из-за чего довольно сложно однозначно определить, что же такое «бетховенская сонатная форма»: ее дух вполне ощущается музыкантами, но оболочка этого духа способна очень сильно варьироваться даже в рамках одного творческого периода. В учебно-академической теории форм за образец классической бетховенской сонатной формы были взяты лишь некоторые, как казалось, самые выдающиеся произведения «героического» периода, пришедшегося примерно на 1802–1812 годы. Но так же, как идейный, эмоциональный и образный мир музыки Бетховена совершенно не исчерпывается действительно важной его «героической» доминантой, так и понятие бетховенской сонатной формы не сводимо к ряду канонических образцов, в которых она представлена в своем наиболее строгом виде. Впрочем, и эти образцы в XIX и XX веках нередко трактовались не совсем адекватно именно в музыкальном отношении.

Для Бетховена, как и других музыкантов его эпохи, сонатная форма оставалась двухколенной (в эскизах и письмах он постоянно использует термины «*erster / zweiter Teil*»). В крупном плане эта двухколенность продолжала подчеркиваться знаками повторений в конце каждой большой части. Бетховен довольно рано отказался от обязательного повторения второго колена сонатного *allegro* (в симфониях — везде, начиная с Первой, в фортепианных сонатах — начиная с *op. 2 № 3*). Причина этого заключалась, вероятно, во внутреннем, истинно классическом чувстве пропорций: у Бетховена обычно большая по размерам разработка и внушительная кода. Поэтому система повторений AA :| BA для него наиболее органична: повторяемая экспозиция уравнивает неговторяемую остальную часть формы.

Правда, у Бетховена же появляются и случаи отказа от повторения первого колена (Сонаты *op. 57*, *op. 90*, *op. 101*, *op. 110*; Квартеты *op. 95*, *op. 127*, *op. 132* и *op. 135*; Девятая симфония). Но это происходит, как нетрудно заметить, преимущественно в произведениях позднего периода.

Протяженность сонатной формы везде соотносится с масштабами цикла и ролью в нем других частей. Неповторение разделов сонатной формы придает ей большую связность и в то же время меньшую устойчивость; центр тяжести всего цикла при этом перемещается на вторую его половину и особенно на финал. В тех случаях, когда повторения есть, они соотносятся с повторениями в других частях цикла, образуя четко выверенную систему пропорций, напоминающую устройство архитектурного ансамбля или регулярного парка. Достаточно проиграть или представить себе какую-нибудь широкоизвестную симфонию Бетховена (хотя бы Пятую) сначала со всеми предписанными повторениями, а затем без них, чтобы понять разницу между классическим и романтическим ощущением формы³⁸. Дра-

³⁸ Основываясь на эскизах, сохранившихся исполнительских материалах и свидетельствах из разговорных тетрадей Бетховена, П. Гюльке предложил восстановить имевшееся первоначально, но опускавшееся исполнителями уже в 1820-х годах повторение в III части Пятой

матизм, динамика и конфликтность при соблюдении авторских знаков репризы вовсе не исчезают, однако появляется и свойственная классическому мировоззрению опора на стабильность бытия и непреложный ход вещей.

У Бетховена, как и у других композиторов его времени, конкретное решение сонатной формы зависит от многих факторов. Среди них:

- жанр произведения и особенности жанровых обозначений в каждом единичном случае;
- местоположение части в цикле (в сонатной форме может быть написана любая часть, но характер и степень сложности этой формы окажутся разными в первом *allegro*, в медленной части, в скерцо и финале);
- авторское представление о семантике данной тональности и характере модуляции.

Начнем с последнего фактора, ибо при сочинении музыки он оказывался у Бетховена едва ли не первым. Существует немало свидетельств того, что «образ» тональности и круг связанных с нею возможных связей и модуляций значил для него очень много. Так, еще работая в 1812 году над Седьмой и Восьмой симфониями, Бетховен записывает для себя: ■ «Симфония в d-moll — третья симфония» (цит. по: ПБ 3, 15). Имелась в виду будущая Девятая симфония, к сочинению которой он приступил лишь десять лет спустя после пришедшего к нему таинственного прозрения. Как отмечают некоторые исследователи, у Бетховена в эскизах осознание общего тонального плана обычно *предшествует* формированию тем будущего сочинения (см.: Winter 1977, 109–135).

Что касается бетховенских тональных предпочтений, то, подобно другим классикам, он делает упор на «простые» тональности, среди которых, однако, в фаворитах оказывается Es-dur — тональность для Бетховена не только героическая, но и универсальная, подходящая как для возвышенной лирики медленных частей, так и для аристократической грации менуэтов и непринужденного веселья скерцо и финальных рондо. Другие обычные тональности больше связаны с их традиционной семантикой: F-dur — пастораль, D-dur — блеск и жизнеутверждение, C-dur — солнечное сияние ясного дня, звучные фанфары победы и т. д. Тональности менее традиционные имеют у Бетховена жанровые ограничения. Так, вряд ли случайно у Бетховена нет ни концертов, ни симфоний в f-moll — эта тональность словно отмечена печатью катастрофической развязки бушующих в ней трагедий (уввертюра «Эгмонт», Квартет op. 95, Сонаты op. 2 № 1 и op. 57). В тональностях As-dur, E-dur, Fis-dur у Бетховена возможны только фортепианные сонаты — жанр самых интимных излияний и самых прихотливо-тонких переливов чувств. Есть тональности, годящиеся для камерной музыки, но не подходящие из-за своей «сла-

симфонии (Gülke 1978, 43–49). В пользу этого восстановления говорят не только архивные материалы, но и музыкальные соображения. Сложная трех-пятичастная форма АВВА встречается у Бетховена практически во всех частях типа скерцо в крупных сонатно-симфонических циклах данного периода, являясь фактически типовой (Симфонии № 4, 6, 7; Квартеты op. 59 № 2, op. 74, op. 95; Трио op. 70 № 2 и op. 97; Соната op. 69 для виолончели). Кроме того, сложная трехчастная форма с незавершенной и затухающей репризой совершенно не характерна для классического мышления: разомкнутая реприза возможна лишь при возвращении музыки в третий раз (как в «Пасторальной симфонии», где пляска крестьян на третий раз прерывается грозой). Некоторые дирижеры аутентического направления (К. Хогвуд, Дж. Э. Гардинер) осуществили записи Пятой симфонии со всеми имевшимися в оригинале повторениями.

бости» для симфоний (G-dur, g-moll, e-moll, a-moll³⁹). Однако нет ни одного законченного цикла в h-moll или fis-moll — только отдельные мелкие пьесы или средние части, да и то весьма редко. Среди большого числа сонатно-симфонических циклов в D-dur у Бетховена лишь однажды, в раннем фортепианном квартете WoO 36 № 2, в качестве тональности средней части встречается fis-moll и один раз (в Agnus Dei «Торжественной мессы») — h-moll. Поэтому можно говорить о том, что в «образ» тональности D-dur у Бетховена отношения со страдальческими и «барочными» по семантике fis-moll и h-moll практически не входят. Зато входят резко контрастный «двойник» тоники — d-moll; а также, кроме традиционных мажорных доминанты и субдоминанты, красочные, но не драматические медиантовые связи — F-dur, B-dur.

Сам ход творческого процесса Бетховена — формулирование общей образно-музыкальной («поэтической») идеи, модуляционная «матрица» сочинения, эскизы основных тем, развитие наброска вширь, ввысь и внутрь, усиление контрастов, дописывание недостающего и вычеркивание всего лишнего — помогает понять суть его сонатной формы как постепенно вызревающего изнутри себя организма. Специалисты, исследовавшие творческий процесс Бетховена по его эскизам, замечают, что сочинение музыки не идет у него такт за тактом: «В инструментальной музыке обычно вслед за набросками отдельных тем многократно записываются эскизы целого (в них тематические компоненты связываются в пространстве и времени музыкальной формы), масштабы которых постепенно разрастаются, драматургия индивидуализируется. Обычно рядом возникают и постепенно развиваются наброски и эскизы соседних частей цикла, интонационно выливающиеся из темы первой части. В результате складывается впечатление органического единства этого большого целого, вхождения в особую, свойственную только этому произведению интонационную «атмосферу» (Вязкова 1998, 17–18). Производность тематизма, концентрация на главной идее, крепкость формы при ее естественном развертывании — следствие не только высочайшего мастерства, но и особенностей творческого процесса Бетховена.

Местоположение сонатной формы в цикле тоже существенно. Наиболее конфликтные и сложные по тематическому и гармоническому развитию формы встречаются в первых частях. Финалы, даже когда написаны в сонатной форме, обычно несколько проще по концепции. Их главные темы нередко близки темам рондо своей песенностью и опорой на квадратные структуры (Соната op. 31 № 3, Первая симфония; впрочем, так было и у других венских классиков).

Медленные части в сонатной форме встречаются в музыке Бетховена реже, чем это может показаться⁴⁰. Здесь присутствие этой формы, как правило, не свя-

³⁹ Любопытно, что очень распространенную в XVIII веке тональность a-moll явно избегал Й. Гайдн. Р. Лэндон указывал, что, судя по оркестровой интерлюдии в оратории «Семь слов», она могла ассоциироваться у Гайдна с ощущением безжизненно-холодной объективности; в a-moll у него нет ни одной симфонии, ни одного квартета, ни одной сонаты и фортепианного трио (Landon 1977, 182). У Бетховена a-moll трактуется скорее в сумрачно-элегическом ключе (Соната op. 23 для скрипки и фортепиано, дуэт Леоноры и Рокко в «Фиделио», Квартет op. 132), реже — в драматическом (сонатные allegri «Крейцеровой сонаты» op. 47 и виолончельной op. 102 № 1).

⁴⁰ Некоторые примеры полной сонатной формы в медленных частях: Сонаты op. 22 и op. 106; Первая, Вторая и Шестая симфонии: Квартеты — op. 18 № 1, op. 59 № 1, op. 59 № 2; Трио op. 70 № 2. Сонатная форма с эпизодом вместо разработки есть в Largo e mesto Сонаты op. 10 № 3; рондо-соната с разработкой — в Adagio Четвертой симфонии.

зано с драматической действенностью. Чаще она обнаруживает вокальный генезис и связь с формой и тематизмом арии, романса и т. д. Повторения разделов при этом отсутствуют.

Сонатная форма в так называемых «жанровых» частях еще более уникальна. Моцартовское обыкновение придавать менуэтам «сонатную рифму» Бетховену в целом не свойственно. В первой части скерцо из Девятой симфонии имеется полная сонатная форма, отличающаяся, однако, от формы, возможной в сонатном *allegro*, некоторыми особенностями (главная тема в виде фугато и необычное секундное тональное соотношение главной и побочной: $d - C^{41}$); позднее эту идею подхватили Шуберт и Брукнер. Самостоятельная сонатная форма (без трио) встречается в частях типа скерцо в Квартетах *op. 18 № 4* и *op. 59 № 1*, а также в Сонате *op. 31 № 3*. Последний случай — совсем особенный, ибо, как установил по эскизам Бетховена Н. Л. Фишман, первоначально эта часть задумывалась как медленная, а потом тот же самый тематизм был переосмыслен в духе скерцо, из-за чего в данной сонате оказались и скерцо, и менуэт (Фишман 1962, 140).

Если же говорить о бетховенском сонатном *allegro*, то нелишне будет выяснить сначала вопрос, что имеется в виду: симфония, соната, квартет, концерт, увертюра — и какого периода творчества. Жанровые модификации формы были в ту эпоху достаточно важны, и Бетховен ими отнюдь не пренебрегал. Поэтому небезразлично, обозначено ли произведение как «большая соната» или «сонатина», «соната в духе фантазии», «соната в духе концерта», «характеристическая соната» и т. д. Правда, все бетховенские симфонии обозначались при исполнении и издании как «большие» и действительно были таковыми, превышая по длительности и сложности своих предшественниц XVIII века. Однако и тут были свои нюансы. Бетховен считал необходимым предпослать изданию «Героической симфонии» следующее предупреждение: ■ «Поскольку эта симфония длится несколько дольше обычного, нужно исполнять ее ближе к началу, нежели к концу академии, вскоре после увертюры, арии или концерта; дабы, прозвучав слишком поздно, она не утратила своего эффекта по причине усталости слушателей от предыдущих произведений»⁴².

Следовательно, собственно бетховенским качеством сонатной формы будет естественность и при этом внутренняя конфликтность ее произрастания из единого идейно-интонационного «зерна», обеспечивающая невероятную цельность и сбалансированность всех ее параметров — а вовсе не набор специфических приемов изложения и развития, которые никогда не встречаются в одном произведении сразу и тем более никогда не складываются в систему. Напротив: создается впечатление, что, как только Бетховен подмечает за собой склонность к какому-либо одному варианту решения, он тут же сознательно или бессознательно старается уйти от него, ломая им же самим сотворенный канон.

Таких «уходов» и «переломов» в его творчестве наблюдается гораздо больше, чем крупных периодов, объединяемых одной генеральной идеей. Так, ранний период, причудливо проходивший под почти взаимоисключающими знаками «Бури и натиска» и «Годов учения», отмечен, с одной стороны, желанием утвердить свою

⁴¹ Еще один случай точно такого же тонального плана ($d - C$) — в медленной части Трио *op. 70 № 2*.

⁴² Цит. по первому немецкому изданию партитуры (Бонн, Н. Зимрок, 1822), имеющемуся в библиотеке Московской консерватории.

оригинальность, а с другой — заявить о себе как о законном наследнике умершего в 1791 году Моцарта и практически переставшего сочинять после 1802 года Гайдна. Чтобы занять опустевший «трон», недостаточно было лишь гения и дерзновенной отваги — требовалось аргументированно доказать свое право владеть, то есть проявить себя в качестве серьезного, хорошо обученного и свободно владеющего всеми видами письма композитора. Отсюда и то, что на поверхностный взгляд может показаться странным или непоследовательным: академическая сдержанность Бетховена в начале работы в каждом новом для него, но имевшем богатую традицию жанре (кроме, пожалуй, фортепианной сонаты, где он с первых шагов чувствовал себя «королем», будучи самым ярким виртуозом своего времени). Если гайдновско-моцартовскую стилистику двух первых фортепианных концертов еще можно объяснить юношеской жадностью подражать своим кумирам, то к моменту сочинения Первой симфонии и Квартетов ор. 18 Бетховен уже не был новичком. И вероятнее всего, их подчеркнутая классичность была сознательным выбором «кронпринца». Очень показательна в этом смысле программа первого венского бенефисного концерта Бетховена (так называемой «академии»), состоявшегося 2 апреля 1802 года:

- «1. Большая симфония покойного капельмейстера Моцарта.
- 2. Ария из «Сотворения мира» княжеского капельмейстера господина Гайдна <...>
- 3. Большой концерт для пианофорте, сочиненный и исполненный господином Людвигом ван Бетховеном.
- 4. Септет, покорнейше посвященный Ее величеству императрице, сочиненный господином Людвигом ван Бетховеном <...>
- 5. Дуэт из «Сотворения» Гайдна <...>
- 6. Господин Людвиг ван Бетховен будет импровизировать на пианофорте.
- 7. Новая большая симфония для полного оркестра, сочиненная господином Людвигом ван Бетховеном» (цит. по: Thayer-Forbes, I, 255).

Идея этого концерта ясна уже из программы: звучит музыка лишь трех композиторов, из которых первого нет в живых, второй заканчивает свой творческий путь, а третий готов взять на себя продолжение их миссии.

Наряду с такими академически и подчеркнуто классицистскими произведениями, ориентированными на состязание с шедеврами ближайших предшественников, Бетховен создал в ранний период и много музыки другого плана, где самовыражался с такой безоглядной полнотой, что это порой становилось рискованным не только на взгляд консервативных современников, но и на взгляд теперешнего беспристрастного аналитика. Впрочем, таким аналитиком выступил по отношению к самому себе уже сам Бетховен, говоривший в 1822 году Л. Друэ о своих ранних произведениях: ■ «Они напечатаны не такими, какими я их сперва написал. Когда я взглянул на свои рукописи через несколько лет после того, как они были написаны, я спросил себя, не рехнулся ли я, втиснув в одно произведение столько, что хватило бы на двадцать. Я сжег эти рукописи, чтобы их никто не увидел. В своих первых композиторских начинаниях я натворил бы много глупостей без добрых советов папы Гайдна и Альбрехтсбергера» (TDR II, 200). Данное высказывание Бетховена созвучно его мыслям, приведенным также в воспоминаниях Л. Шлёссера, принесшему маэстро свои композиторские опыты: ■ «Вы даете слишком много, лучше бы меньше. Но таково свойство юности, штурмующей небеса, — ей всё

кажется мало, но со временем придет зрелость, а по мне избыток идей всегда милее, чем их недостаток» (TDR IV, 420).

Если слова, зафиксированные Друэ, действительно были произнесены⁴³, то они могли относиться к таким сочинениям, как Сонаты ор. 2 № 2 и особенно № 3, Сонаты ор. 5 для виолончели и фортепиано, шестичастное (!) Трио ор. 3 для струнных инструментов, обнаруживающие явный переизбыток контрастного тематического материала и перегруженность всей конструкции декоративными элементами — пассажами, украшениями, вставными каденциями (впрочем, это имеет свое оправдание, поскольку Сонаты ор. 5 и ор. 2 № 3 написаны в «концертной» стилистике, а Трио ор. 3 — в «дивертисментной»). Станным образом автографы Сонат ор. 2 и ор. 5 не сохранились, хотя мы бы не рискнули предположить, что автор действительно сжег первоначальные варианты.

Следующим этапом поисков молодого Бетховена в области сонатной формы было создание более компактного и тематически связного сонатного *allegro*, в котором контрастная многотемность выстраивалась в определенную иерархию, не подрывавшую власти главной темы. Экспозиция в таких случаях приобретала отчетливые свойства «большого периода», хотя и на особый бетховенский манер (Сонаты ор. 10, ор. 13).

После демонстративно «образцовой», безупречно стройной сонатной формы в Сонате ор. 22 Бетховен, кажется, задался вопросом: а возможна ли полноценная соната без первого *allegro*? Или вообще без сонатной формы? Ответом стали Сонаты ор. 26 и ор. 27, однако Бетховен вынужден был признать, что тут он подошел к границам самого жанра, ибо обе Сонаты ор. 27 пришлось обозначить «*quasi una fantasia*». В симфонии таких экспериментов ставить было просто нельзя. Позволить себе такое мог Гайдн, имевший в распоряжении оркестр капеллы Эстергази, но не Бетховен, устраивавший премьеры своих симфоний далеко не каждый год — цена риска оказывалась слишком велика. В струнных квартетах, вплоть до поздних, — тоже, ибо отсутствие сонатной формы сразу придавало бы циклу черты развлекательного дивертисмента (разве что начать с медленной фуги, как это произошло в позднем Квартете ор. 131). Напротив, в Квартете ор. 59 № 1 Бетховен доходит до другой крайности, сочиняя в полной сонатной форме все четыре части!

Для целого ряда выдающихся произведений «героического» периода 1802–1812 годов типична сонатная форма «бицентрического» типа (термин Н. С. Николаевой), где среди многих тем четко выделяются главная и побочная. Таковы сонатные *allegri* в «Крейцеровой сонате» ор. 47, в Сонате ор. 53 для фортепиано, в «Героической симфонии», в Скрипичном концерте, в Пятом фортепианном концерте, в увертюре «Кориолан». В других случаях впечатляющий контраст двух образов опосредован ясной производностью побочной темы от главной (Пятая симфония, Соната ор. 57, увертюра «Эгмонт»). Именно такие образцы считаются «типичным бетховенским сонатным *allegro*», хотя представляют собой лишь один из возможных вариантов воплощения глубинных свойств сонатного мышления композитора. В исторической перспективе «бицентричные» сонатные *allegri* вели к романтическому распадению экспозиции на две резко контрастные и даже конфликтующие между собою сферы главной и побочной партий (как, например,

⁴³ Л. Друэ записал свои воспоминания об этой беседе с Бетховеном лишь в 1858 году. и, естественно, трудно верить в дословную точность цитаты.

в симфонизме Листа или Чайковского). Бетховен же, вновь дойдя до возможного (в рамках классического стиля) предела сопоставления двух образов, делает еще один поворот и в очередной раз отказывается следовать им же самым найденному логически безупречному и эффектному композиционному решению.

Хотя мы говорим здесь только о Бетховене, следует иметь в виду, что примерно так же поступали в своих творческих поисках Гайдн и Моцарт, стараясь не повторяться и всегда изобретать что-то новое. Однако на долю Бетховена выпала особая миссия последнего представителя и фактического завершителя великой традиции. И если у Гайдна, к примеру, имелось «позднее творчество», но не просматривалось специфического «позднего стиля», то у Бетховена он несомненно был и охватывал весьма значительную часть его сочинений.

К позднему периоду принято относить произведения, созданные Бетховеном примерно в 1817–1826 годах: пять последних фортепианных сонат, пять последних квартетов, «Торжественную мессу», Девятую симфонию, Вариации ор. 120 и т. д. Но если подходить к проблеме не формально, то границы этого периода окажутся более размытыми, ибо их диктует не хронология, а целый ряд постепенно созревающих внешних и внутренних обстоятельств.

Внешние обстоятельства носили как объективный, так и сугубо личный характер. Перелом здесь приходится на 1812–1815 годы. Наполеоновская эпоха была кровавой и драматичной, но великой по свершениям и позволяла поддерживать «большой» стиль в искусстве — будь то высокая классика, академический классицизм или пышный ампир. Независимо от того, кто кому сочувствовал, в эту эпоху для каждого находился достойный восхищения герой (Марат или Шарлотта Корде, Наполеон или противостоявшие ему полководцы, властители и простые воины — Нельсон, Кутузов, император Александр, и т. д.). Всегда присутствовала высокая идея, которой служили и за которую умирали, всходя на плаху или отправляясь на поле битвы. Подвиги совершали и выросшие в роскоши коронованные особы (принц Луи Фердинанд Прусский, одаренный композитор, погибший в 1806 году в сражении), и взявшиеся за оружие служители муз (поэт Т. Кёрнер, павший на поле боя в 1813 году), и воодушевленные героическим порывом дамы (француженка из Тура, прототип героини бетховенского «Фиделио», или девушка-солдат Леонора Прохазка, сослуживица Кёрнера). Идеалы могли быть очень различными — кто-то был страстно предан революции, кто-то — законной монархии, кто-то отстаивал дело освободительной борьбы своего народа и всех народов Европы вообще. После поражения Наполеона всё это рухнуло. Нужно было искать новые источники вдохновения. После краткого периода победной эйфории наступило жестокое разочарование в победителях. ■ «Чего-либо более ничтожного, чем наши великие мира сего, не существует», — писал Бетховен еще в 1810 году (ПБ 1, № 274), и события, последовавшие за Венским конгрессом 1814–1815 годов, лишь утвердили его в этом мнении. Ужесточение полицейского режима в меттерниховской Австрии он откомментировал в письме от 18 марта 1820 года к П. Й. Зимроку, где, объясняя свое увлечение гармонизациями народных мелодий, рискованно язвил: ■ «Думаю, что охота на народные песни — более полезный промысел, нежели охота столь хвалёных героев на людей» (ПБ 3, № 1042).

На те же самые годы, 1812–1815, пришлось у Бетховена и тяжелые личные потрясения. В 1812 году он навсегда расстался с «Бессмертной возлюбленной» (имя которой до сих пор не разгадано), а в 1815-м, после смерти брата Карла Каспара началась многолетняя судебная тяжба с его вдовой за право единолич-

ной опеки над осиротевшим племянником. Эта борьба отнимала у Бетховена невероятное количество времени и душевных сил вплоть до 1820 года, нанося огромный ущерб творчеству. Вместо музыкальных произведений композитор был вынужден сочинять прошения в судебные органы, переписываться с адвокатами и заниматься прочими совершенно нетворческими делами. Кроме того, прежний круг общения Бетховена — венские аристократы и меценаты, имена которых красовались на титульных листах многих посвященных им произведений, — обеднел и измельчал. Многие попросту разорились. Кто-то покинул Вену (например А. К. Разумовский), кто-то умер (К. Лихновский, Ф. Лобковиц) или погиб (Ф. Кинский). Высокая инфляция «съела» все доходы Бетховена, и надо было зарабатывать на хлеб аранжировками народных мелодий, сочинением песен, вариаций и других мелочей. Поэтому в крупных жанрах у Бетховена наступил настоящий кризис. Концертов он больше не писал, так как перестал выступать публично, а другие музыканты-виртуозы предпочитали сочинять их для себя сами. Между Восьмой симфонией и Девятой образовалась пауза в двенадцать лет. Последнее большое Трио op. 97 было закончено в 1811 году, последняя скрипичная соната — в 1813-м. Перерыв был и в фортепианных сонатах (op. 81a — 1809 год, op. 90 — 1814-й), и в квартетах (op. 95 — 1810 год, op. 127 — закончен в 1825-м).

Следовательно, после 1813-го, когда была исполнена Восьмая симфония, и почти до 1820-го Бетховен написал *очень мало* крупных циклических произведений, которыми ранее так славился. Иногда одно в год, иногда и ни одного. А следовательно, и случаев использования сонатной формы здесь по сравнению с предыдущими годами крайне мало:

1814 — увертюра «Фиделио» и Соната op. 90.

1815 — две Сонаты op. 102 для виолончели и фортепиано.

1816 — Соната op. 101.

1819 — завершение Сонаты op. 106.

И только после 1820-го друг за другом последовали все произведения, причисляемые обычно к поздним.

Тем не менее ретроспективный взгляд показывает, что «поздний стиль» начал проявляться уже в сочинениях «переходного» периода. В сонатах он чувствуется уже с op. 78 и 81a, хотя формально они к поздним не относятся. Сонаты op. 102 для виолончели и фортепиано — несомненно, поздние по своей стилистике. Эта стилистика иногда проявляется и в Сонате op. 96 для скрипки и фортепиано, и в Трио op. 97.

Возможно, и сам Бетховен чувствовал, что классический стиль объективно стал достоянием прошлого. Молодые композиторы явно стремились к чему-то другому. Кто-то — к сокровенной интимности и романтической погруженности в мир чувства, кто-то — к фантастике и красочной картинности, кто-то — к блестящей, но неглубокой виртуозности. Но Бетховен уже не мог переделать себя, хотя не мог и продолжать писать в прежнем «героическом» духе: изменилась атмосфера, публика, стиль жизни.

Изменения коснулись и понимания феномена формы вообще (в литературе, архитектуре, бытовом дизайне, одежде). Музыкальная форма, включая сонатную, была лишь частным случаем этих перемен. Всякая крупная форма, пронизанная общезначимым пафосом, должна держаться на каком-то внутреннем стержне — архитектурном каркасе, рельефной драматургии, риторической схеме. Но сама жизнь стала суетной, мелочной, ненадежной, лишенной всяких незыблемых опор.

Современники это превосходно чувствовали. ■ «Большинство новейших произведений романтично не потому, что они новы, а потому, что слабы, хилы и болезненны, древнее же классично не потому, что старо, а потому, что оно сильно, свежо, радостно и здорово», — говорил в 1829 году Гёте (Эккерман 1988, 291–292). Бетховен же писал в 1825 году племяннику Карлу: ■ «Наша эпоха нуждается в сильных умах, которые бичевали бы все эти мелочные, вероломные, жалкие, лживые людские душонки, — сколь ни противно моему сердцу делать больно кому бы то ни было» (BG № 2026). Это не было выражением ворчливого недовольства со стороны мастеров старшего поколения; молодые художники переживали ничтожество окружающей жизни еще более остро. Именно ранние романтики, поэты и музыканты первой трети XIX века, уходили из жизни трагически рано, кончая жизнь самоубийством, сходя с ума, умирая от чахотки и других болезней. И рядом с безжалостными суждениями Гёте и Бетховена вполне можно поставить скорбные стихотворные строки их младшего современника Шуберта:

«Ты, молодость, погибла в наши дни!
 Давно народ свои растратил силы.
 Все так однообразно и уныло,
 В ходу теперь ничтожества одни.

Мне только боль великая дана,
 И с каждым часом силы убывают.
 О, разве и меня не убивают
 Бессмысленные эти времена?»...

(цит. по: ЖФШ, 381).

При таком мироощущении крупная форма в искусстве могла существовать либо по инерции, в силу традиции, либо в качестве осуществления сугубо индивидуальной воли, подвластной лишь внутренним критериям истины и красоты.

Бетховен из «бунтаря», *enfant terrible* венских салонов конца XVIII — начала XIX века, вдруг превратился в «мэтра», живого классика, но при этом не сделался ретроградом и не перестал быть олицетворением тогдашнего «нового искусства». А значит, после крушения системы классических ценностей он был абсолютно свободен писать что хочет и как хочет, но внутренне оставался подотчетен той системе идеалов, которую составил себе еще в молодости и считал единственно верной. Отсюда причудливая диалектика классического и а-классического (не только романтического, но и барочного), канонического и сугубо индивидуального в его позднем творчестве. Бетховен остался классиком, хотя то, что он делал, — это уже совсем не классицизм.

Все сказанное прямо отразилось на его трактовке сонатной формы. В поздних произведениях она по-прежнему открывает цикл (исключение — Квартет ор. 131), но роль ее редко бывает похожей на традиционную, ибо она обычно уже не является настоящим центром тяжести произведения. Главные события разворачиваются за ее пределами. Уход в лирическую или скорбно-исповедальную сферу в медленной части бывает настолько бесповоротным, что после этого не может быть никакого возвращения к обыденной жизни с ее танцами и хороводами. Поэтому цикл часто увенчивается фугой. Достаточно сравнить две сонаты в одной и той же тональности B-dur (ор. 22 и ор. 106), чтобы наглядно увидеть разницу между «классической» и «поздней» бетховенской концепцией сонатного цикла и сонатной формы. Обе эти сонаты — героического склада, весьма вирту-

озные в пианистическом отношении и своей четырехчастностью напоминающие симфонии. Но там, где в ор. 22 находилось мускулисто-стройное классическое сонатное allegro, в ор. 106 появилась часть с более калейдоскопическим тематизмом, «расшатанными» тональными устоями и фугато в разработке. Столь же разителен контраст других частей. В Сонате ор. 22 за певучим Adagio в сонатной форме, напоминающим галантную любовную арию, следует бойкий шутивно-воинственный менуэт и грациозное, почти салонное рондо, которое должно было вызывать восторги светских дам. В Сонате ор. 106 порядок иной: сначала — совсем не смешное, а чуть таинственное и несколько страшноватое скерцо, после которого идет огромное скорбное Adagio в крайне редкой у Бетховена тональности *fis-moll*. Оно тоже написано в сонатной форме, как и медленная часть ор. 22, но здесь, кроме жанра арии-ламенто, присутствует и хоровая аккордовая молитва, и личное обращение к небесам (связь с темой *Benedictus* «Торжественной мессы» в связующей партии; диалогические переключки в побочной, напоминающие возглас «Куге», тихое сияние звезд в последних аккордах *Fis-dur*). После такого потрясения не может быть никакого обычного финала, и Бетховен, как бы с трудом выбравшись из этой душевной бездны (импровизационная интродукция перед финалом), завершает сонату самой грандиозной, самой сложной и самой абстрактной из своих фортепианных фуг.

Анализируя поздние сонатные формы Бетховена, Вл. В. Протопопов находил в них следующие отличительные признаки: текучесть тематического развития, тенденцию к монотематизму; полифонизацию сонатной формы, слияние связующей и побочной партий, отсутствие самостоятельной темы побочной партии или, наоборот, политематичность; уменьшение размеров разработки; тенденцию к стиранию граней между разработкой и репризой; разработочность главной партии в репризе; тональную подвижность побочной партии в репризе и некоторые другие (Протопопов 1971, 164–233). Если не указать, что здесь речь идет именно о Бетховене, то почти все перечисленные признаки точно подходят под описание сонатной формы... доклассического и раннеклассического типа. Иногда создается впечатление, что Бетховен на это и рассчитывал, создавая благодаря тонкой стилизации тематизма, фактуры, гармонии и инструментовки утопический образ «золотого века» — XVIII столетия времен своей молодости (Восьмая симфония, первые части Сонаты ор. 110 и Квартета ор. 135, некоторые из Вариаций ор. 120). Поэтому парадоксальным образом строение сонатной формы в поздних произведениях Бетховена оказывается ближе к модели, описанной в источниках XVIII века, чем к его же собственным образцам «героического» периода. Однако есть и фактор, сильно отличающий бетховенские поздние сонатные формы от всех предыдущих. Это фактор тонального развития. Свойственная посленаполеоновской эпохе шаткость и зыбкость всяческих устоев сказалась и на ослаблении конструктивной роли тонико-доминантовых устоев классической формы. В бетховенских сонатных *allegri* переходного и всего позднего периодов преобладают *медиаптовые*, причем *субдоминантово* окрашенные побочные партии.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ	ЧАСТЬ	ЭКСП.: III и IIII	РЕПРИЗА
8 симфония	1	F-dur – D-dur	F-dur – B-dur
	4	F-dur – As-dur/C-dur	F-dur – Des-dur/F-dur
Квартет ор. 95	1	<i>f</i> -moll – Des-dur	<i>f</i> -moll – F-dur

ПРОИЗВЕДЕНИЕ	ЧАСТЬ	ЭКСП.: ПП и ПП	РЕПРИЗА
Трио оп. 97	1	B-dur – G-dur	B-dur – B-dur
Соната оп. 106	1	B-dur – G-dur	B-dur – B-dur
	3	fis-moll – D-dur	fis-moll – Fis-dur
Соната оп. 111	1	c-moll – As-dur	c-moll – C-dur
9 симфония	1	d-moll – B-dur	d-moll – D-dur
Квартет оп. 130	1	B-dur – Ges-dur	B-dur – Des-dur/B-dur
Квартет оп. 132	1	a-moll – F-dur	a-moll – A-dur
Квартет оп. 135	4	F-dur – A-dur	F-dur – D-dur/F-dur

Вообще немецкие композиторы, и Бетховен в том числе, в теории не делали особых различий между верхней и нижней медиантами и не трактовали первую как доминантовую гармонию, а вторую как субдоминантовую. Но объективно диэзная сторона — восходящая линия — устремлялась к доминанте, ввысь, к свету, символизируя «мажор», а бемольная сторона — наоборот, вниз, к темным краскам, символизируя «минор». Приведенные тональные планы показывают, как у постклассической сонатной формы буквально «ослабили мышцы» и «повисли крылья».

Более обычные тонико-доминантовые отношения в переходный и поздний периоды тоже, конечно, встречаются: в первых частях Сонат для виолончели оп. 102; Сонат для фортепиано оп. 90, оп. 101, оп. 109, оп. 110; Квартетов оп. 127 и оп. 135. Но это не значит, что данные формы по внешнему и внутреннему устройству традиционнее перечисленных выше; иногда дело обстоит совсем наоборот. Необычность присутствует здесь на других уровнях. Так, в Сонате оп. 101 преднамеренно размыты все грани формы; в Сонате оп. 109 контраст главной и побочной настолько велик, что ставит под вопрос сонатность как таковую; в Сонате оп. 110 в медиантовом соотношении главная и побочная оказываются не в экспозиции, а в репризе, и т. д.

Еще одна черта позднего стиля, вытекающая из ощущения слабости устойчивости, — это отказ от далеких тональных экскурсов и революционных «событий» в разработках. Если в классических бетховенских *allegri* после мощного показа остова лада в виде тоники и доминанты (или минорной тоники и параллели) шел интенсивный модуляционный процесс в разработке, то в поздний период логика тонального развертывания несколько иная. Расшатанная тоника уже внутренне не «держит» экспозицию, и в разработке обычно нет ни очень далеких модуляций, ни слишком ярких новых красок, да и сами разработки в целом менее конфликтны. Иногда они ограничиваются только главной темой, иногда следуют плану экспозиции. В репризе главенство тоники тоже не совсем безусловно: главная тональность может появиться в неустойчивом виде (как в Девятой симфонии), а побочная тема транспонируется в иную, нежели в экспозиции, медианту, и лишь потом возвращается в тонику. Всё это сочетается и с общим новым «протеканием» процесса разворачивания формы: становящийся почти обычным отказ от повторений всех разделов (даже экспозиции) уменьшает длительность и временную весомость сонатного *allegro* и в то же время снимает с этой формы «корсет» размеренной двухколенности, делает ее более текучей и непредсказуемой.

Сложность проблемы состоит еще и в том, что подобные изменения сонатная форма претерпела в 1810–1820-х годах и у других композиторов, отнюдь не

всегда стремившихся подражать Бетховену и зачастую приходивших к сходным решениям совсем иными путями (например, у Гуммеля или Шуберта). Все это — черты эпохи, и поскольку наступившая эпоха была романтической, то велик соблазн найти романтические черты и в поздних сочинениях Бетховена. Однако мы предпочли бы скорее подчеркнуть то, что Бетховена от романтиков явно отделяет.

Во-первых, в отличие от композиторов-романтиков, тематизм сонатного *allegro* у Бетховена никогда не бывает песенным. Главная тема у него всегда имеет сложное мотивное строение, располагающее к дальнейшим преобразованиям (в том числе разработочным и полифоническим). Если главная тема носит мягкий, женственно-грациозный или страдальчески-элегический характер, ей предпосылается вступление более объективного тона. Даже певучие побочные темы у Бетховена избегают периодических структур и, как правило, лишены четких кадансов.

Во-вторых, экспозиция даже при больших размерах и ярких тематических контрастах никогда не распадается у Бетховена на обособленные «зоны» главной, побочной и заключительной партий, как это бывает у романтиков. Напротив, в поздних произведениях внутренние кадансы в экспозиции преднамеренно завуалированы, а все побочные темы сделаны структурно «рыхлыми» (в этом он превосходит сонатные формы Брамса). Логика «большого периода» остается у Бетховена в силе даже при далеких тональных соотношениях главной и побочной тем. Встречается и нечто новое по сравнению с предыдущим периодом: иногда бывает «смазан» каданс, отъединяющий экспозицию от разработки. Однако четкая цезура (пауза, фактурный контраст, перепад динамики) на этом месте все равно есть.

В-третьих, основной смысл бетховенской сонатной формы и в поздний период по-прежнему заключается в идее *разработки*. Этот момент остается в ней наиболее традиционным и классическим. Тут и интенсивная мотивная работа, и весь арсенал полифонических приемов вплоть до фуги (разработка в финале Сонаты ор. 101 включает в себя фактически законченную фугу на тему главной партии). Нетипичным для классической бетховенской формы является «вялый» тональный план разработки и возможность проведения в разработке какой-либо темы или партии практически целиком, хотя и в транспозиции (Квартет ор. 132, первая часть).

Наконец, при том, что строение цикла может быть драматургически разомкнутым и финал не столько суммирует идеи предыдущих частей, сколько выводит конфликт на новый уровень и разрешает его в иной плоскости, сонатная форма как таковая остается внутренне замкнутой — тонально, тематически, концепционно. Кода в поздних произведениях играет роль не «второй разработки», а эпилога или постскриптума. После нее начинается уже совсем другая музыка.

Совсем другая музыка начинается и после завершения творчества Бетховена. Хотя некоторые ранние романтики, его младшие современники, вовсе не собирались подрывать основы классических форм, а наоборот, старались брать пример с Бетховена, все же сонатная форма была для них менее органичным способом самовыражения, нежели песня, фортепианная миниатюра или опера. И кажется далеко не случайным тот факт, что академическая теория классической сонатной формы появилась тогда, когда завершилась ее история.

4. Контрапункт

Контрапунктист — тот, кто обычно называется Мастером Музыки. Именно он и сочиняет музыку.

П. Джанелли, 1801 ¹

4.1. Композиция и контрапункт

Ярчайшей чертой классического стиля в музыке, позволяющей легко различать его на слух даже непрофессионалу, является сознательное и демонстративное предпочтение гомофонно-гармонической фактуры с четким разделением голосов на мелодию, бас и заполняющую фигурацию. Однако полифония продолжала занимать важное место в обучении композиторов и в их творчестве. Без штудирования простого и сложного контрапункта, фуги и канона могли обойтись разве что дилетанты, музицировавшие «для души», или исполнители, не притязавшие на лавры серьезных творцов. Музыканту, работавшему в церкви в должности капельмейстера, кантора или органиста, эти дисциплины были совершенно необходимы. Нелишними они оказывались и в арсенале оперного композитора, а в крупных жанрах инструментальной музыки позволяли достигать небывалой интенсивности развития и доставлять искушенному слушателю особое интеллектуальное наслаждение.

Поскольку в музыковедческой литературе, как отечественной, так и зарубежной, о полифонии венских классиков в целом и о специфических ее чертах в творчестве каждого композитора по отдельности написано немало солидных и едва ли не исчерпывающих трудов², мы в этой главе позволим себе обратить внимание лишь на некоторые важные аспекты данной проблемы.

Один из таких аспектов — соотношение понятий «контрапункт» и «композиция», почти неразделимых в предыдущие эпохи. Ведь с тех пор как западноевропейская профессиональная музыка сделалась многоголосной, письменной и авторской, процесс ее создания стал означать умозрительное сотворение многоэлементного целого, упорядочивание звуковых взаимоотношений не только по горизонтали, но и по вертикали — нота против ноты (*punctum contra punctum*)³. Сам процесс сочинения имел изначально сакральный смысл, ибо вплоть до эпохи Ренессанса основой композиции нередко служила мелодия церковного песнопения, к которой присочинялся контрапункт других голосов. Музыкант объективно выступал истолкователем данного ему свыше Слова, а его творчество имело прая-

¹ Gianelli 1801, I, 135.

² Упомянем лишь некоторые монографии: Протопопов 1985; Horsley 1966; Kirkendale 1979; Мapp 1965. О полифонии Гайдна, Моцарта и Бетховена опубликовано множество отдельных работ и статей, которые мы позволим себе здесь не перечислять.

³ В исследовании И. А. Барсовой прослежена взаимосвязь между становлением западноевропейской картографии с ее системой координат, осознанием законов перспективы, развитием многоголосной композиции и возникновением партитурной нотации (Барсова 1997, 21–28). Там же (с. 58) проводится параллель между созданием шахматной партии и сочинением полифонической композиции строгого стиля.

мое отношение к христианской экзегетике. Как замечал А. М. Лесовиченко, «если григорианская мелодия является символом Бога, то композиция, основанная на ней, по всей видимости, символизирует характер отношений между Богом и миром. В свободном органуме акцентируется идея скоротечности земной жизни через сопоставление протяженного канонического напева и подвижного дуплюма. Органум школы Нотр-Дам дополняет эту модель представлением о многообразии мира, составляя тем самым вариант символизации в музыкальном каноне патристической идеологии. Схоластическая теологическая концепция, в которой большое место занимают проблемы осмысления реального мира, отразила изменения, произошедшие к XII веку в западном христианском мировоззрении. Аналогом ее к XII веку стал мотет» — и т. д. (Лесовиченко 1992, 21). И даже когда в эпоху Возрождения использование хорала в качестве *cantus firmus* перестало быть в церковной музыке обязательным, само полифоническое письмо сохранило нибм сакральности. Владение им позволяло композитору приобщиться к высшей музыкальной премудрости, а через нее — познать некие абстрактные и вместе с тем одухотворенные истины, на которых зиждется наше ощущение мирового порядка вещей.

В этом смысле «гармония», «контрапункт» и «композиция» оставались понятиями весьма близкими друг другу вплоть до классической эпохи, что в какой-то мере объединяло ее с эпохой Барокко и даже с гораздо более отдаленными временами. Вот как, например, определял эти понятия родственник и приятель И. С. Баха — И. Г. Вальтер: ■ «Compositio — искусство, посредством которого консонансы и диссонансы сочетаются таким образом, что вместе составляют слаженность и гармонию»; «Контрапункт — это то, что иначе зовется Compositio» (Walther 1708, 44; сравни: Walther 1732, 178). И вполне логично то, что ученик И. С. Баха, Кирнбергер, примерно то же самое писал в зультцеровском словаре, проникнутом эстетическими идеями Просвещения: ■ «Контрапункт — по своему происхождению это слово означает умение прибавить к данному одноголосному напеву еще один или более голосов. <...> Поэтому под словом “контрапункт” принято понимать и само компонирование, или искусство композиции [Kunst des Satzes]. Так что книги, объясняющие правила контрапункта, являются руководствами по правильному письму, поскольку они касаются только гармонии»⁴ (Sulzer 1792, I, 579). Имелись и обратные случаи: учебник Л. Керубини, изданный посмертно, называется «Основы гармонии», однако по сути представляет собой пособие по простому контрапункту на *cantus firmus*.

В этой связи нас не должно особенно удивлять то, что в трактатах по композиции классической эпохи речь идет, как правило, именно и прежде всего о гармонии и контрапункте; и когда мы читаем, что тот или иной музыкант учился у кого-то композиции, это тоже обычно означает, что он прошел подробный курс генералбаса и контрапункта. На таком фундаменте уже можно было воздвигать всё остальное — учение о мелодии, о сочинении гомофонных форм, о вокальных жанрах, об инструментовке и т. д.

Поэтому роль контрапункта в самом мышлении музыкантов XVIII — начала XIX века (даже тех, которые вовсе не увлекались написанием фуг) была чрезвычайно велика, хотя их контрапункт, разумеется, сильно отличался от контрапункта предыдущих эпох. И прежде всего это касалось понятий «строгого» и «свободного» стиля.

⁴ Аллюзия на собственный трактат Кирнбергера «Die Kunst des reinen Satzes» (1774).

4.2. Фукс, Марпург, Альбрехтсбергер

Оценивая в 1918 году материалы занятий Бетховена с И. Г. Альбрехтсбергером, В. Е. Чешихин заметил, что последний явно облегчил себе задачу, пройдя с учеником не два курса, строгого и свободного письма, а только один — «полу-строгого или полусвободного контрапункта» (Чешихин 1918, 170). Это замечание — свидетельство больших перемен, произошедших в понимании и преподавании полифонии со времен венских классиков. В учебной практике наших дней «строгим» называется стиль, ориентированный на хоровую полифонию Ренессанса (с запретами подчас более суровыми, чем допускались в реальной музыке той эпохи); «свободным» же именуется стиль полифонии последующих эпох. Между тем во второй половине XVIII века эти понятия еще имели другой смысл, сориентированный на тогдашнюю практику церковной музыки. Предоставим, впрочем, слово самому Альбрехтсбергеру: ■ «Под строгим письмом я подразумеваю то, что сочиняется только для певческих голосов без какого-либо инструментального сопровождения. В нем больше правил, чем в свободном. Причина: певцу труднее спеть звуки, чем инструменталисту сыграть. Чаще всего в церквах и капеллах пение (потому оно также называется *alla capella*) сопровождается органом, а иногда и скрипками и гобоями, играющими в унисон с сопрано, парой тромбонов в унисон с альтом и тенором, и виолой, виолончелью и фаготом в унисон с басом, куда присоединяется и орган. Когда же инструменталистов нет (так обычно бывает на Страстной неделе и в княжеских капеллах), тогда не разрешается писать никаких скачков с диссонансами (исключая скачки на уменьшенные кварты и квинты, если следует их правильное и быстрое разрешение). Запрещается также бросать диссонанс или брать его скачком. Скрытые квинты, октавы и унисоны <...> в двухголосии полностью запрещаются, в трехголосии разрешены лишь некоторые, в четырехголосии еще некоторые и т. д.» (Albrechtsberger 1790, 17).

Словосочетание «*строгий стиль*» встречалось в учебниках как генералбаса, так и контрапункта. Синонимами его были выражения «тяжелый», «трудный», «связанный», «выработанный», «церковный» стиль⁵. Он противопоставлялся «легкому», «несвязанному» («непринужденному»), «галантному», «свободному», «камерному», «театральному» стилю. Основой такого противопоставления были не формальные различия в количестве и степени жесткости правил, а функционально-эстетические соображения. Как явствует из приведенных выше наставлений Альбрехтсбергера, композитор должен был думать не просто о квинтах и переченнях, а об удобстве для певчих. В камерном и особенно в театральном стиле, рассчитанном на певцов-солистов (подчас весьма виртуозных) и на звучание инструментов, допускалось гораздо больше всевозможных вольностей, касавшихся и голосоведения, и фактуры, и гармонии (см.: Arnold 1965, I, 264–265). Непременное изучение строгого стиля преследовало тогда не чисто учебные, а практические цели: привыкнуть правильно и естественно сочинять церковную хоровую музыку, какой тогда требовалось и писалось довольно много. Однако старинными ладами в классическую эпоху в композиторской музыке уже не пользовались либо пользовались лишь изредка и осторожно, тщательно вуалируя модалный

⁵ Strenger, schwerer, gebundener, gearbeiteter Satz (Türk 1791, 44); Stylus gravis, Kirchen Stylus (Heinichen 1728 // Arnold 1965, I, 263–264).

колорит или вообще его не слыша. Метрика тоже явно тяготела к симметричности, если и не к квадратности. Поэтому тогдашний «строгий» стиль не мог быть столь же регламентированным, как стиль в духе ренессансной полифонии (последний назывался «*stilus antiquus*», «старинным стилем»). Именно «полустрогий» или «полусвободный» стиль оставался в позднебарочную и классическую эпохи обиходным стилем «живой» музыки и преподавался в качестве «церковного»⁶.

Самым авторитетным учебником, излагавшим правила настоящего строгого стиля в старинных ладах, был «*Gradus ad Parnassum*» И. Й. Фукса, изданный к концу XVIII века на основных западноевропейских языках — факт, свидетельствующий о том, что это учение, вопреки его внешней архаичности, вовсе не считалось тогда устаревшим и неактуальным⁷. В 1742 году Л. Мицлер в своем предисловии к немецкому переводу трактата свидетельствовал, что этот труд ■ «повсеместно снискал одобрение истинных знатоков хоровой композиции и введен в обиход почти во всей Европе» (Fux 1742, 2). Непосредственно по учебнику Фукса или по компиляциям, излагавшим его основные идеи в упрощенных версиях, обучались все крупные композиторы и множество пытливых музыкантов-исполнителей. С теорией Фукса знакомил гениального сына Л. Моцарт, а тот, в свою очередь, обучал в 1785–1787 годах контрапункту по Фуксу Т. Эттвуда (и, вероятно, других своих учеников); Й. Гайдн штудировал «*Gradus*» самостоятельно (причем на латинском языке), а для своих учеников составил в 1789 году на его основе маленькое рукописное пособие «*Elementarbuch der verschiednen Gattungen des Contrapuncts*» (сохранилось несколько копий; к сожалению, экземпляр, имевшийся у Бетховена, утерян; текст см.: Nottebohm 1873, 21–25). Бетховен, став в 1809 году преподавателем эрцгерцога Рудольфа, также делал выписки из немецкого издания Фукса, составляя свой «компендиум» по теории композиции. Многие положения теории Фукса оставались актуальными в педагогической практике XIX и даже XX века; А. Манн, в частности, писал: «Хотя за два столетия текст Фукса подвергся бесчисленным изменениям, он, в современном переводе, все еще использовался в преподавании Рихардом Штраусом и Паулем Хиндемитом» (Март 1965, 75).

Влияние Фукса было столь велико, что необходимо хотя бы очень кратко познакомиться с ним самим и его учением.

⁶ Насколько прозрачной была граница между «строгим» и «свободным» письмом в XVIII веке, свидетельствует композиторская практика Генделя. «...Внешне несколько напоминающая *stilus antiquus* композиция может включать материал или иметь эскиз, выполненный с соблюдением всех правил строгого контрапункта, — читаем мы в исследовании Н. А. Симаковой. — Окончательный же результат представляет собой внешне измененный, несколько преобразованный (в том числе транспонированный и ритмически уменьшенный) первоначальный вариант», — в частности, финальный хор «Атеп» в оратории «Мессия» основан на эскизе в строгом стиле (Симакова 1993, 36–37).

⁷ Напомним, что этот весьма объемистый труд на латинском языке был впервые издан в 1725 году в Вене, в 1742-м опубликован в Лейпциге по-немецки с примечаниями Л. Мицлера, в 1761-м издан в Италии в переводе А. Манфреди, в 1773-м в Париже в переводе П. Дени и около 1770-го в Лондоне (автор перевода не указан). Хотя на русский язык трактат не переводился, он был известен в XIX веке и в России (в частности, в библиотеке Московской консерватории имеются оригинальное венское, лейпцигское и итальянское издания). Экземпляр венского издания принадлежал ранее С. И. Танееву и содержит его рукописные пометки.

Иоганн Йозеф Фукс (1660–1741), крупнейший австрийский композитор своего времени, служил при трех императорах, Леопольде I, Иосифе I и Карле VI, которые профессионально разбирались в музыке (Леопольд и Иосиф были композиторами)⁸. Однако именно с Леопольдом у Фукса отношения складывались непросто, и его карьера пошла вверх уже при Иосифе и Карле, после 1705 года (с 1715-го он стал первым придворным капельмейстером, *supremo chori praefecto*). Основной теоретический труд Фукса, «*Gradus ad Parnassum*», посвящен императору Карлу.

Если в оперном творчестве Фукс следовал пышному барочному стилю, принятому на императорской сцене и произведшему сильное впечатление на молодого Глюка, то во взглядах на церковную музыку он придерживался ориентации на творчество Палестрины. Работая много лет капельмейстером собора Св. Стефана в Вене, Фукс написал более 70 месс (часть а *capella*, часть с сопровождением), несколько реквиемов и множество других произведений. В церковной музыке он отнюдь не выглядит как серый эпигон Палестрины. Ему чужда та назидательная скука, которой грешили «цецилианцы» XIX столетия⁹. У Фукса господствует благородная сдержанность выражения, весьма взыскательный вкус и тонкое сочетание интеллектуализма и задушевности. Он не впадает ни в театральную патетику, ни в мистицизм, ни в модную галантность. Сравнение его стиля со стилями его современников И. С. Баха и Генделя наглядно показывает глубинное различие австрийского и немецкого менталитета. Наследниками традиций Фукса стали не только его непосредственные ученики (Готтлиб Муффат, Я. Д. Зеленка; Ф. Тума, Г. К. Вагензейль), но и другие австрийские композиторы XVIII века.

«*Gradus ad Parnassum*» написан в традиционном жанре обучающего диалога и впечатляет не только своими размерами, но и серьезностью тона, разительно отличаясь от созданных в середине XVIII века развеселых, полных шуток и каламбуров учебников Й. Рипеля, также имеющих диалогическую форму. В диалоге у Фукса участвуют Алоизий [Aloysius] — мудрый учитель, в образе которого предстает «чистейший светоч музыки», «Алоизий Пренестин», то есть Пьерлуиджи да Палестрина, и Иосиф [Josephus] — сам Фукс, предстающий здесь почти-тельным учеником¹⁰.

Нельзя сказать, что Фукс создал совершенно оригинальное учение. Но в дидактическом отношении его учебник действительно замечателен. Материал излагается последовательно от самых простых и очевидных вещей ко всё более и более сложным. Учитель как бы ведет ученика за руку, благожелательно и терпеливо объясняя все трудности пути и предупреждая о возможных ошибках. Латинский язык Фукса весьма прозрачен и вряд ли служил препятствием для

⁸ Произведения австрийских венценосцев опубликованы в двухтомном издании: *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold II und Joseph I.* Bd. 1–2. Wien, 1892–1893.

⁹ Цецилианство (от Св. Цецилии, католической покровительницы музыки) — движение за возвращение церковной музыки к ренессансной просветленности и возвышенности, начавшееся еще в 1810-х годах в Германии и Австрии, а после 1866-го ставшее господствующей доктриной.

¹⁰ См.: *Fux 1725*, 2, 244. Алоизий — латинизированная форма имени Пьерлуиджи (Петроалоизио), Пренесте — древнее латинское название города Палестрины, родины композитора.

большинства тогдашних музыкантов, сносно владевших школьной латынью; никаких грамматических и лексических изысков здесь, пожалуй, не встретишь. В самом тоне изложения некоторая торжественность сочетается с учливой благожелательностью. Здесь царит серьезность, но не холодная сухость.

Наиболее популярной частью учебника Фукса стала теория «пяти разрядов» (*species*) контрапункта, позднее превратившаяся в весьма умозрительную, но в свое время также тесно связанная с практикой церковной композиции. Мы изложим ее в самом общем виде (см.: Fux 1725, 51–76; Fux 1742, 64–83).

• *Первый разряд — нота против ноты.* Здесь контрапункт Фукса отличается от тогдашнего учения о гармонии только своей модальностью. Упражнения на первый разряд учат писать чистое «контурное» двухголосие и гармонически безупречную многоголосную ткань. Количество голосов постепенно увеличивается с двух до четырех.

• *Второй разряд — две ноты против одной.* Появляется контраст длительностей и возникает необходимость следить за правильным соотношением гармоний на ударных и безударных долях (*тесис* и *арсис*).

• *Третий разряд — четыре ноты против одной.* При этом один из голосов резко выделяется ритмически и превращается либо в ведущую мелодию, либо в фигурацию.

• *Четвертый разряд — с синкопированным ритмом.* Синкопы создают дополнительные трудности с разрешениями и приготовлениями диссонансов, особенно в многоголосии.

• *Пятый разряд — так называемый «contrapunctum floridum» («цветистый» контрапункт, который ■ «должен цвести как сад в цветочках»; ut hortus flosculus florere debet — Fux 1725, 76).* Здесь допустимы все виды мелодических украшений, пассажей и прочих фактурных вариантов.

В основу всех контрапунктических обработок Фукс клал *cantus firmus* в церковных ладах, так что одновременно это были и упражнения на гармонизацию модальной мелодии. Раздел о фуге был очень лаконичен. После освоения простого контрапункта излагались правила двойного, далее шли главы о церковных ладах, о «вкусе» и «стилях» церковной музыки, а в заключение — о речитативном (оперном) стиле.

В тех случаях, когда композиторы непосредственно имели в виду старинный «церковный стиль», будь то в духовной, оперной или инструментальной музыке, связь с учением Фукса (а также его непосредственных предшественников и последователей) была наиболее очевидной.

Приведем примеры сосуществования разных вариантов церковного стиля в рамках одного произведения.

Вполне типичным было следующее соотношение: господство в целом свободного стиля, более или менее близкого к театральному, с ариями, ансамблями, развитым инструментальным сопровождением и т. д., — и отчетливая смена его на «строгий» (в тогдашних понятиях) либо в финале, либо в связи с особыми текстами. Так происходит, в частности, в кантатах на текст секвенции «Stabat Mater»¹¹. У Перголези (1735) «полустрогий» стиль присутствует в частях № 1 (Stabat Mater), № 8 (Fac ut ardeat), и в коде завершающего № 12 (Amen) — все

¹¹ Запрещенная в числе прочих неканонических текстов Тридентским собором в XVI веке, она была вновь разрешена к использованию в церкви в 1727 году.

это хоровые дуэты в имитационном или фугированном складе. В *Stabat Mater* Й. Гайдна (1767), написанной в экспрессивном театральном духе, финал-апофеоз «*Paradisi gloria*» резко отличается от других частей, представляя собой церковную фугу *Alla breve* в строгом стиле (но, как у Перголези и прочих авторов XVIII века, с дублирующим голоса инструментальным сопровождением). Наконец, уже в первой трети XIX века в *Stabat Mater*, сочиненной А. Бенелли в 1821 году для дрезденского двора, «церковные» по стилю фуги приходятся на тексты «*Fas ut ardeat*», «*Juxta crucem*» и «*Paradisi gloria*»¹².

Примерно так же трактовали соотношение стилей и композиторы-протестанты. В *Magnificat D-dur* К. Ф. Э. Баха (1745) общий стиль — переходный от барочного к галантному, однако ни одной фуги или фугато здесь нет вплоть до финального хора «*Sicut erat in principio*» с его обращением к Вечности, зато этот хор написан в подчеркнута торжественном церковном стиле (с ремаркой *Moderato, alla breve*). Возможно, К. Ф. Э. Бах «ссылался» здесь прежде всего на своего отца. Ведь в Мессе *h-moll* И. С. Баха действует то же самое правило: хоры на тексты, проникнутые ветхозаветными или догматическими идеями и выражающие нечто абсолютное и общезначимое (*Gratias, Credo I, Confiteor*), написаны в «старинном стиле», а более лично окрашенные — в обычном стиле баховской церковной музыки. Однако вполне вероятно и знакомство К. Ф. Э. Баха с трактатом Фукса.

Для более поздних композиторов ориентиром в этом отношении был не И. С. Бах, а именно Фукс. Это проявляется, в частности, и в таком шедевре, как незаконченная Месса *c-moll* В. А. Моцарта (1783), где традиционные фуги «*Cum sancto spiritu*» в *Gloria* и «*Et vitam venturi*» в *Credo* своими контрапунктическими изысками обязаны, может быть, И. С. Баху, но внешним обликом — «белым» *C-dur* и непременно *alla breve* — Фуксу и его австрийским последователям. Во второй «Торжественной мессе» Керубини (*d-moll*) «церковным» стилем, с соблюдением фуксовских рязрядов контрапункта, отмечены фуги в *Kyrie, Quoniam* («*Cum sancto spiritu*»), и особенно заключительная фуга «*Dona nobis pacem*», которая поначалу выдержана вообще в аккордовой фактуре первого разряда с минимальным сопровождением.

67

Solo dolce

Do - na no - bis no - bis pa - cem. Do - na
Do - na

no - bis, no - bis pa - cem
no - bis, no - bis pa - cem

¹² Антонио Бенелли (1771–1830) мог ориентироваться как на Перголези, так и на Гайдна.

Создается впечатление, что в представлениях классиков церковный стиль и «белое» контрапунктическое письмо ассоциировались с пафосом окончательного утверждения незыблемых истин и потому — отчасти всерьез, отчасти в шутку — особенно охотно использовались в различных *финалах*. Стилистически четко узнаваем, но эстетически и психологически многозначен этот прием в ансамблевой коде последнего финала оперы Моцарта «Дон Жуан» («Таков конец того, кто творит зло»). Главная тема финала Квартета KV. 387, G-dur, Моцарта (столь сильно напоминающая аналогичную тему в написанной позднее Симфонии № 41 «Юпитер») тоже содержит все признаки «церковного стиля»: традиционное обозначение *alla breve*, напоминающий хоральный оборот *cantus firmus* и контрапункт четвертого разряда; в дальнейшем, в разработке этой же темы, появляется контрапункт третьего разряда.

68a) **Molto Allegro** Контрапункт IV разряда

686) Контрапункт III разряда

В Квартете ор. 76 № 3 Й. Гайдна вариации на тему гимна «Боже, храни императора Франца» также обнаруживают связь с фуксовским контрапунктом. Тема изложена в основном в первом разряде, вариация 1 — в третьем, вариация 2 — в четвертом, вариация 3 — в пятом.

Любопытно, что Бетховен, только что прошедший контрапунктическую выучку под руководством Альбрехтсбергера, в некоторых своих ранних сочинениях словно бы шегольски выставлял напоказ владение фуксовскими «разрядами», иногда в довольно-таки неожиданном контексте. Например, в центральном эпизоде финального рондо из «Патетической сонаты» друг за другом следуют контра-

пункты I, IV и III разрядов, словно бы красуясь непринужденными перестановками голосов, удвоениями и прочими премудростями.

На совсем ином уровне отношения и эстетического осмысления трактует Бетховен фуксовские разряды вкупе со старинным строгим стилем (*stilus antiquus*) в поздних сочинениях — в частности, в «Священной благодарственной песне выздоравливающего божеству» из Квартета ор.132. Первоначальное проведение хоральной темы дано в первом разряде, второе — в четвертом (с обилием синкоп), третье — в пятом, «цветистом». Ни с упражнениями из учебника, ни с подшучиванием над «церковным стилем» эта музыка не имеет уже ничего общего. В то же время, при всей своей исповедальной боговдохновенности, музыка «Благодарственной песни» принадлежит к «ученой традиции» и апеллирует к авторитету не только Палестрины, но и Фукса¹³.

Помимо «*Gradus ad Parnassum*», контрапункту в старинных ладах в XVIII веке можно было научиться либо непосредственно у знаменитого падре Дж. Б. Мартини (1706–1784) в Болонье, как это делали, каждый в своей мере, Н. Йоммелли, И. К. Бах, Ф. Бертони и В. А. Моцарт, — либо по составленному им двухтомному учебнику-хрестоматии «Образцы, или Основательное практическое изложение контрапункта на *cantus firmus*» («*Esemplare ossia Saggio Fondamentale Pratico di Contrapunto sopra il Canto Fermo*», 1774–1775). Этот труд включал примеры в строгом стиле из сочинений композиторов XVI–XVIII веков, расположенные в порядке следования восьми церковных ладов, начиная от дорийского. Однако в методическом отношении вряд ли он мог соперничать с учебником Фукса, который широко использовался и в качестве самоучителя.

В классическую эпоху «строгий» стиль уже перестал считаться единственным возможным в церковной композиции, поскольку его реальное применение было очень ограниченным. С собственно модалными мелодиями продолжали постоянно иметь дело преимущественно композиторы-протестанты. В католической церкви хорал и композиторская музыка существовали большей частью раздельно. Хорал пелся обычно а *capella* либо с минимальным поддерживающим сопровождением и звучал в будничной службе и в те дни, когда на церковную музыку накладывались особые ограничения (Страстная неделя и заупокойные службы). Мелодии хоралов встречались в композициях на тексты *Ordinarium* очень редко. Такие мессы можно найти, например, у М. Гайдна. В *Missa in Dominica Palmarum* (Месса на Вербное воскресенье, Зальцбург, 1794) хоральные мелодии использованы в *Kyrie*, *Et Incarnatus*, *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus Dei*; однако это не собственно полифонические обработки, а гармонизации, причем весьма далекие от принципов модальности (см. пример 7 в главе «Гармония»). В его же

¹³ Гипотеза А. И. Климовицкого о том, что моделью бетховенского *Adagio* могла послужить *Gloria Patri* Палестрины, карандашная копия которой, сделанная Бетховеном собственноручно, хранится в Российской национальной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге, опровергнута З. Бранденбургом (сравни: Климовицкий 1979, 110–162; Brandenburg 1982, 162–163; см. также: Вязкова 1995, 20–21). В имеющихся эскизах *Adagio* не прослеживается никакой связи с произведением Палестрины. С другой стороны, принципы обращения Бетховена с лидийским ладом близки тем, что излагались в пособиях Фоглера, Кнехта и Тюрка для церковных музыкантов. Некоторые из таких пособий Бетховену, вероятно, были известны: [Vogler G. J.] *Abt Vogler's Choralssystem* (1800); Knecht J. H. *Vollständige Orgelschule* (1795, 1796, 1798); Türk D. G. *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* (1787).

Missa tempore Quadragesimae (Месса для Великого поста, Зальцбург, 1794) хоральная мелодия ярко выделяет эпизод Et incarnatus.

Аккордово-многоголосный стиль *alla capella* использовался во время Адвента и поста, однако также обычно имел хотя бы минимальное инструментальное сопровождение — орган или чембало. Такое письмо вряд ли сильно стимулировало композиторское вдохновение. Чистое письмо *alla capella* иногда — весьма ограниченно — использовалось как особое стилистическое средство (эпизод «Et resurrexit» в Credo из «Торжественной мессы» Бетховена; большая часть Benedictus из второй «Торжественной мессы» Керубини, девятитактовый переход «Fiat misericordia» к фуге «In te Domine speravi» в Te Deum И. А. Андре¹⁴). Хоровое письмо без инструментального сопровождения процветало в эту эпоху только в России, однако его стиль представлял собою нечто самобытное и был связан с контрапунктической западноевропейской традицией более или менее опосредованно. Впрочем, иностранцы, работавшие при петербургском дворе и сочинявшие хоровые концерты, делали это скорее в свободном, нежели в строгом стиле. Так, Галуппи увенчивал свои духовные концерты, начинавшиеся красочными антифонными переключками, двойными фугами (нередко с одновременным сочетанием двух текстов), тематизм которых ничего специфически русского в себе не заключал¹⁵.

69

Б. Галуппи. Концерт «Готово сердце мое, Боже»

Музыкальный фрагмент из концерта «Готово сердце мое, Боже» Б. Галуппи. Музыка записана на двух системах. Верхняя система — вокальная линия с лириками: «сла - ва тво - я» и «и по всей зе -». Нижняя система — basso continuo с лириками: «и по всей зе - мли сла - ва тво - я сла -». Вторая система продолжает вокальную линию с «и по всей зе...» и basso continuo с «- мли сла - ва тво - я сла...» и «- ва тво - я».

Большинство известной нам и сохранившейся в концертном репертуаре церковной музыки классической эпохи — это произведения в «смешанном» и «торжественном» стилях (*stilus mixtus*, *stilus solemnis*), предназначенных для

¹⁴ И. А. Андре (1775–1842) был не только издателем и автором первых напечатанных указателей произведений и музыкальных рукописей В. А. Моцарта (1805 и 1833), но и известным композитором и теоретиком.

¹⁵ См., например, хранящийся в библиотеке Московской консерватории сборник, опубликованный в СПб в 1816 году и содержащий концерты «Готово сердце мое, Боже», «Услышит тя Господь в день печали» и псалом «Суди, Господи».

воскресных и праздничных богослужений. Здесь допускалось звучание инструментов, причем, чем торжественнее повод, тем большим мог быть состав, а вокальные партии были рассчитаны не только на профессиональных хористов, но и на солистов-виртуозов, среди которых могли быть и оперные певцы и певицы (см.: Riedel 1982, 129, 131).

Изменение практики исполнения церковной музыки влекло за собой и необходимость новых принципов обучения полифоническому письму. Уже Кирнбергер считал, что Фукс «слишком строг» (Kirnberger 1782, 4). В противовес «строгостильному стилю» он выдвинул идеал «чистого письма», или «правильной композиции» («*reiner Satz*»), не отрицая, впрочем, ценности наставлений Фукса. Однако собственно о фуге, ведущем жанре полифонии свободного стиля, Кирнбергер, как и Фукс, практически ничего не писал. Поэтому поистине новым словом в теории XVIII века стал труд Ф. В. Марпурга — музыканта весьма широких взглядов (будучи в 1746 году в Париже, он познакомился с учением Рамо и стал его приверженцем) и разнообразных интересов (композиция, музыкальная критика и теория музыки, включая акустику, проблемы темперации, гармонию, полифонию и вокальное письмо).

Марпурговский «Трактат о фуге» («*Abhandlung von der Fuge*»), изданный в двух томах в 1753–1754 годах в Берлине, был переиздан в 1806 году в Лейпциге и завоевал себе прочную репутацию едва ли не самого ходового современного пособия для композиторов, желающих научиться писать фуги не в школьных, а в практических целях. Теория Марпурга ориентировалась уже не на ренессансную полифонию, а на позднебарочную, прежде всего баховскую, но кое в чем шла еще дальше. В частности, фуга в понимании Марпурга допускала гораздо более свободный тональный план, чем это было принято даже у И. С. Баха. Именно в «Трактате о фуге» содержится систематизация отклонений, включающая классы «подобных» (*analogische*) и «необычайных» (*anomalische*). В число последних входят «близкие» (в мажоре — низкая VII, в миноре низкая II) и «отдаленные», в которые попадают путем энгармонической модуляции (Marpurg 1806, 64). У Баха в его зрелых фугах проведения темы или отклонения в интермедиях в тональности, выходящие за пределы первой степени родства весьма редки и не отличаются особой экстравагантностью¹⁶. Такая экстравагантность появляется у некоторых композиторов переходной эпохи — например, у испанца А. Солера, творившего в стенах монастыря Эскориал. Одна из его клавирных фуг поражает не только огромной длиной (341 такт!) и причудливым обликом темы, лад и тональность которой выясняются лишь ближе к ее концу, но и невероятным тональным планом, близким скорее жанру фантазии в духе К. Ф. Э. Баха, нежели собственно фуги: экспозиция и контрэкспозиция — *c-moll* (дорийский, с двумя бемолями); развивающий раздел — *f-moll*, *d-moll*, *C-dur*, возвращение — *c-moll*; новый круг развития — *b-moll*, *a-moll*, *f-moll*, *es-moll*, *cis-moll*; реприза — *c-moll*, *f-moll*, *c-moll* — *a-moll* — *c-moll* (приведено в нотном приложении к работе: Кажарская 1998).

¹⁶ Например, в ХТК 1 — фуга *e-moll* с проведением темы в *d-moll* из-за симметричного двухчастного строения всей фуги; фуга *h-moll* с проведением темы в *E-dur* перед возвращением в основную тональность. Примечательно, что у предшественника Баха, И. Кунау, в фуге из Второй библейской сонаты необычайно глубокие экскурсы в сторону субдоминанты (при основной тональности *g-moll* уже в экспозиции появляется *f-moll*, а в дальнейшем даже *b-moll*) призваны изобразить умопомрачение царя Саула.

70

Andantino

У венских классиков таких причуд в фугах мы не встретим, однако налицо тенденция, зафиксированная еще в труде Марпурга: тональный план становится более свободным, ибо модулирующей руководит теперь не понятие *лада*, из которого нельзя уйти, не нарушив его, а понятие собственно *тональности*, допускающее гораздо более широкую периферию связей. Всякий раз это имеет свои художественные причины. Так, в фуге «Kugle eleison» из Реквиема Моцарта последовательное погружение во все более глубокие и мрачные субдоминанты (g-moll, c-moll, f-moll) связано с идеей нисхождения в потусторонний мир. Тональные планы фуг Бетховена еще смелее, однако они вполне согласуются с установками Марпурга и Альбрехтсбергера: ■ «В длинной фуге на 90–100 и более тактов можно, не задумываясь, идти в отдаленные строи посредством имитаций как в теме, так и в противосложении либо в обоих, равно как в их фрагментах и в интермедиях. Не следует только часто переходить из главного диезного тона в бемольный и наоборот, иначе слушатель забудет главный строй. Например, из главного строя d-moll идут дальше в f-moll или в A^s-dur, пока хватит бемольных тонов. Или же из главного строя e-moll достаточно дойти до cis-moll или E-dur» (Albrechtsberger 1790, 196). Отсюда следует, что, чем масштабнее фуга, тем более разнообразным можем быть ее тональный план. Кроме того, фуги, появляющиеся у Бетховена в качестве финалов огромных циклов, связаны тональными арками с предшествующими частями, что также оправдывает сознательно допущенные в них «вольности». Так, уходы в диезную сферу в фуге из Сонаты op.106 подготовлены звучанием этих тональностей в других частях, хотя имеют здесь особый смысл. Например, в тональности h-moll (однотерцовою по отношению к главной B-dur) тема фуги звучит в ракоходе, создавая удивительный и эфемерный «иной мир», где все процессы идут «наоборот».

В некоторых учебниках композиции конца XVIII века (например, у Коха) раздел о контрапункте и фуге отсутствовал именно потому, что в ходу был трактат Марпурга, к которому и отсылали желающих приобщиться к этому искусству. Новшества, введенные Марпургом, касались не только обогащения модуляционного плана, но и других параметров: тематизма, функций основных элементов фуги (темы, противосложения, интермедий и т. д.) и классификаций видов фуг. Марпурговская классификация фуг подводит своеобразный итог, включая в себя и самые распространенные, и самые редкие (в том числе старинные) виды и названия композиций данного рода. На этом мы подробнее остановимся в следующем разделе.

Как в XVIII веке, так и позднее вслед за именем Марпурга по праву упоминается имя И. Г. Альбрехтсбергера (1736–1809), сверстника Й. Гайдна, с которым он был связан профессиональными и приятельскими отношениями.

Альбрехтсбергер, ныне почти забытый композитор (возможно, потому, что опубликованной оказалась лишь малая часть его обширного наследия), известен как воспитатель целой плеяды учеников (среди них — Бетховен, Гуммель, Й. Эйблер, И. фон Зейфрид, К. Черни, Ф. Рис). В 1790-м он опубликовал в Лейпциге свой учебник «Основательное наставление в композиции», в котором речь шла прежде всего о контрапункте, фуге и каноне. Трактат Альбрехтсбергера, по словам А. Манна, «может считаться последним теоретическим трудом, в котором наследие контрапунктической техники было успешно увязано с актуальными композиторскими потребностями его времени» (Манн 1965, 58). Неудивительно, что этот учебник завоевал значительную популярность уже в XIX веке: он был издан на французском языке в 1814 году, переиздан на немецком в 1818-м, несколько позже переведен на английский¹⁷.

Альбрехтсбергер — музыкант старой выучки, что очень чувствуется по тону его трактата, в котором ясно слышатся личные интонации: строгость в отстаивании своих убеждений, ворчание на модные новшества, язвительная ирония в адрес глупцов, неумех и бездарностей. Конечно, он был педантом, но педантом очень умным и притом наделенным чувством юмора. Чего стоит хотя бы рекомендация модулировать ■ «со здравым смыслом, а не так, как крестьянин ходит в кабак» (Там же, 10), — или пассаж по поводу сочинения особо хитроумных канонов: ■ «Тот, кто захочет ломать себе голову над подобными ухищрениями (ценимыми в нынешние времена ровно столько же, сколько немецкий танец или уличная песенка), может в точности всё себе уяснить из 2-й части трактата господина Марпурга о фуге, напечатанного в Берлине в 1754 году» (380). В учебных записях Бетховена имеется следующая помета, также характеризующая отношение Альбрехтсбергера к своему предмету: ■ «Альбрехтсбергер сказал мне сегодня, что у старого мастера Фробергера есть сочинения, в которых напрочь исключено использование кварты, даже если она встречается в обращении трезвучия. Это делалось потому, что совершенное трезвучие, как символ Святой Троицы, должно было блюстись в абсолютной чистоте» (цит. по: Манн 1965, 214).

Альбрехтсбергер попытался суммировать в своем труде учение Фукса (контрапункт пяти разрядов в старинных ладах) и Марпурга (теория баховской и послебаховской фуги). Он ввел главы о хоральной фуге, о фуге на *cantus firmus* и каноне. Музыкальные примеры, обильно им цитируемые, либо сочинены для демонстрации правил самим Альбрехтсбергером, либо почерпнуты из произведений И. С. Баха и Генделя; реже — у более старых композиторов.

Учение Альбрехтсбергера имело особое значение для Бетховена и композиторов его эпохи. Все исследователи, занимавшиеся анализом бетховенских материалов по контрапункту, как учебных, так и педагогических, и изучением собственной полифонической техники Бетховена, приходили к сходным выводам о том, что школа Альбрехтсбергера продолжала сказываться даже на весьма своеобразных фугах и фугато из поздних сочинений — в сонатах, квартетах, «Торжественной мессе» и Девятой симфонии (см.: Манн 1965, 219; Kirkendale 1979, 267). Иногда Бетховен сознательно следовал внушенным ему правилам, иногда столь же сознательно вступал с ними в полемику, однако никогда их

¹⁷ В 1835 году было издано, а в 1844-м переиздано изложение на английском языке с примечаниями А. Шорона; в 1855-м появился точный перевод.

не игнорировал. Кочующее по страницам популярных биографий Бетховена мнение о том, что ему претил педантизм Альбрехтсбергера, равно как последнему — своеволие ученика, не вполне соответствует истине. Бетховен отсылал к старому «педанту» собственных учеников (К. Черни и Ф. Риса), а в 1817 году, вопреки своей нелюбви к преподаванию, некоторое время бесплатно обучал генералбасу внука Альбрехтсбергера К. Хирша из уважения к памяти учителя. Когда в 1818 году молодой английский композитор К. Поттер спросил у Бетховена, к кому бы он посоветовал пойти учиться теории композиции, Бетховен ответил: ■ «Я потерял моего Альбрехтсбергера и ни к кому другому не питаю доверия» (Kerst I, 231).

В первой трети XIX века появились учебники по контрапункту и фуге, созданные французскими музыкантами — Фетисом (*Traité de la fugue et du contrepoint*, 1824), Рейхой (раздел в *Traité de haut composition musicale*, 1824–1826), Керубини (*Course de contrepoint*, 1835). Эти труды мы не будем здесь подробно рассматривать, поскольку они приобрели большое значение лишь после того, как классическая эпоха завершилась. Кроме того, они относились к новому жанру — учебника для высшего музыкального заведения (Парижской консерватории), и вошли в практику именно в консерваторских курсах. В трактате Рейхи еще сохранялась определенная ориентация на композиторскую практику, хотя прежний пиетет к творцам прошлого, Палестрине, Фуксу, И. С. Баху, сменился восторженным культом прогресса. Рейха, например, считал: ■ «Форма фуги была придумана, когда музыка находилась еще в “периоде детства”, когда не имелось никакого понятия о ее сущности и о ее настоящем языке» (цит. по: Мельник 1992, 150). Неудивительно, что для Фетиса, Керубини, а во многом и для самого Рейхи фуга становится скорее учебным предметом, обязательным для технического и интеллектуального тренинга всякого грамотного музыканта, а не тем, чем она была еще для Альбрехтсбергера — ■ «необходимейшим жанром церковной музыки» (Albrechtsberger 1790, 204).

4.3. Классификации видов фуги

Современного музыканта может поразить разветвленность, подробность и терминологическое богатство классификаций видов фуги в старинных трактатах — от Царлино до Марпурга. Учение о фуге XVIII века продолжало сохранять некоторые тонкости, восходившие еще к эпохам Ренессанса и Барокко. Они представляют для нас не только абстрактный научный интерес, но и позволяют судить о том, какие понятия удержались в композиторской практике классической эпохи, а какие забылись или изменили свой смысл.

Еще до возникновения фуги как особого жанра Царлино разграничил понятия *фуги* и *имитации*. Фуга — такая имитация, в которой голоса вступают только в совершенные интервалы (унисон, квинту, кварту, октаву), имитация же в широком смысле допускает и другие интервалы, нарушающие ладовое соответствие темы и ответа (Zarlino 1573/1966, 257, 263). Категория лада оказывалась неизменно важной при классификациях фуг вплоть до XVIII века. Однако наличие и исчезновение из практики некоторых особо специфических типов соотношения темы и ответа, о чем свидетельствует следующий перечень, отчасти почерп-

нутый нами из книги А. Манна (1965, 37–45)¹⁸, а отчасти дополненный сведениями из других источников. Список дается в алфавитном порядке определений.

- *Fuga accidentale* — имитация, в которой ответ не соблюдает интервально-го строения темы (Zacconi 1622).
- *Fuga artificiale, ingeniosa* — fuga, в которой композитор намеренно избегает определенных звуков, пауз или последований (Berardi 1681).
- *Fuga authentica* — с темой, построенной на восходящем движении (Marpurg 1806, 16). Сравни: *fuga plagalis*.
- *Fuga composita, recta* — с темой, движущейся поступенно (Там же). Сравни: *fuga incomposita*.
- *Fuga con sogetto cavato delle parole* — fuga с темой, извлеченной из текста (Zarlino)¹⁹.
- *Fuga contraria* — с ответом в обращении (Там же, 13). Сравни: *fuga recta*.
- *Contrafuga* — двойная fuga, в которой обе темы не обязательно звучат вместе (Reinken 1670)²⁰.
- *Doppelfuge* — fuga с удержанным противосложением, приравненным ко второй теме (Albrechtsberger 1790, 171).
- *Galanteriefuge* — fuga с интермедиями в галантном стиле, с пассажами, параллельными терциями и секстами, часто с триолями (Там же, 172).
- *Fuga incomposita* — fuga, тема которой содержит скачки (Marpurg 1806, 16).
- *Fuga d'imitatione* — fuga с ответом, не попадающим в категории ни тонального, ни реального и имеющим какие-то неправильности интервального или ритмического рода (Paolucci 1765, Sabbatini 1802; приводится по: Horsley 1966, 119–120).
- *Fuga impropria, irregularis* — свободная fuga, называемая также каприччио (Marpurg 1806, 11).
- *Fuga libera*: а) собственно fuga, не канон (Walther 1708/1955, 47).
б) fuga, в которой тема не звучит непрерывно, перемежаясь с другой темой или с непроизводными интермедиями; в системе Марпурга — второй вид fugи *propria* (Marpurg 1806, 12).
- *Fuga ligata* — каноническая имитация в приму, квинту и кварту (Zarlino 1573/1966, 257).
- *Fuga ligata, total, reditta* — канон в любой интервал (Walther 1708/1955, 47).
- *Fuga mixta* — fuga с применением разных приемов (обращение, уменьшение и т. д.; Marpurg 1806, 14)
- *Fuga obligata, ricercata* — fuga, весь материал которой выведен только из темы; первый вид *fuga propria* по Марпургу.
- *Fuga per arsin et thesin*: а) fuga в противодвижении, где ответ дается в обращении (Zarlino 1573/1966, 260);

¹⁸ По Манну приводятся определения А. Берарди, Л. Цаккони и Дж. М. Бонончини. Точные выходные данные их трактатов смотри в списке литературы.

¹⁹ Например, как в мессе Жоскена Дебре «Hercules dux Fergaiae», посвященной Эрколе (Геркулесу), герцогу Феррары. Тематизм мессы обыгрывает гласные названия, созвучные слоговым обозначениям нот (re-ut-re-ut-re-fa-mi-re). В музыке XVIII века самой знаменитой темой такого рода была, вероятно, монограмма ВАСН.

²⁰ Определение фигурирует в манускрипте Я. А. Рейнкена, который цитируется в комментариях к тому 10 собрания сочинений Я. П. Свелинка (Collected works, Farnborough 1970). Приводится по: Mann 1965, 42.

б) fuga «на вдох и выдох», с синкопированным ответом, начинающимся с другой доли такта, нежели тема (Marpurg 1806, 13).

- Fuga per augmentationem (diminutionem) — fuga с ответом в увеличении (уменьшении) (Там же).

- Fuga per imitationem interruptum — fuga, ответ которой перемежается паузами, отсутствующими в теме (Там же, 14).

- Fuga particular, libera, sciolta — собственно fuga, не канон (Walther 1708 / 1955, 47).

- Fuga perpetua — непрерывная fuga, то есть канон (Bernhard ca.1650 / 1963, 112).

- Fuga plagalis — fuga с темой, построенной на нисходящем движении. Сравни: fuga authentica (Marpurg 1806, 16).

- Fuga propria, naturale — собственно fuga, не канон (Zaccconi 1622); сравни: fuga sciolta «а».

- Fuga propria, regularis: а) fuga с тональным ответом, в которой диапазон темы и ответа, вместе взятых, остается в пределах октавы и не переходит амбиту-са лада (Bononcini 1673 // Mann 1965, 43²¹);

- б) fuga, написанная с соблюдением всех правил; по Марпургу, бывает либо obligata, либо sciolta (libera, soluta) (Marpurg 1806, 11).

- Fuga recta — fuga с ответом в прямом движении (Там же, 13).

- Fuga reditta: а) имитация в кварту, квинту или октаву с точным сохранением ладовой структуры темы (Zarlino 1573 / 1966, 257);

- б) строго каноническая имитация или стретта в конце fugи (Berardi 1637, Marpurg 1806, 12).

- Fuga retrograda — fuga с ракоходным ответом (Marpurg 1806, 13).

- Fuga ricercata — строгая fuga, весь материал которой выведен из темы. Сравни: fuga obligata (Marpurg 1806, 12).

- Fuga sciolta: а) собственно fuga, не канон (Walther 1708 / 1955, 47);

- б) у Марпурга то же, что fuga libera.

- Fuga variabile — fuga, из которой можно изъять один из голосов (Berardi 1637).

Разумеется, далеко не все из перечисленных видов fugи можно найти в композиторской практике классической эпохи. Отдельные особо редкие приемы еще встречаются у И. С. Баха, но исчезают во второй половине XVIII века. Трудно отыскать у венских классиков и их современников fugу с ответом в ракоходе или fugу с изощренной темой-анаграммой. Однако на уровне небольшого канона или имитации такие приемы все еще встречаются.

Обращает на себя внимание и то, что более ранние авторы больше всего внимания обращали на сохранение или несохранение в fugе лада и интервальной структуры темы. От этого вообще зависело отнесение композиции к классу fugи или к просто имитации. Более поздние теоретики, включая Марпурга и Альбрехтсбергера, скорее стремятся провести различие между *fугой* и *каноном*, поскольку их в первую очередь интересует не лад, а форма (темы, экспозиции и

²¹ Трактат «Musico prattico» Дж. М. Бонончини (1642–1678), впервые изданный в Болонье в 1673 году, дважды переиздавался в XVII веке, а его вторая часть появилась в 1701 году в немецком переводе.

целого). Более того, само слово «фуга» почти приравнивается по смыслу к слову «имитация».

Познакомимся поближе с марпурговской классификацией фуг, служившей многим композиторам классической эпохи и ориентиром, и — иногда — руководством к действию (излагается по: Marpurg 1806, 12–14). Самое крупное деление у Марпурга — на собственно фугу (с «периодической имитацией») и канон (с «тотальной имитацией»). Фуга внутри себя подразделяется также на два больших вида.

FUGA PROPRIA, REGULARIS

(Правильная фуга)

1. Obligata (строгая), она же ricercata, не содержащая практически ничего, кроме темы, на материале которой строится всё остальное.

Подвид — fuga reditta — стретта или канон в конце строгой фуги.

2. Libera, soluta, sciolta (свободная) — фуга, в которой тема не звучит непрерывно и может чередоваться с интермедиями на другом материале (Марпург приводит в пример Генделя).

FUGA IMPROPRIA, IRREGULARIS

(Неправильная фуга)

Фуга, отклоняющаяся от правил.

Иногда называется каприччио, хотя, по замечанию Марпурга, некоторые каприччио старых мастеров (Фрескобальди, Фробергера и др.) строятся как правильные фуги.

Кроме этого, Марпург классифицирует фуги и по внешним признакам:

1. По интервалу ответа — в унисон, секунду, терцию, и т. д. (понятно, что здесь мы встретимся не только с фугами, но и с обычными имитациями и канонами).

2. По направлению мелодической линии — фуга с темой в прямом движении, в обращении, в ракоходе (последнее, опять-таки, скорее можно встретить в каноне).

3. По изменению длительностей нот — фуга с темой в увеличении или в уменьшении.

4. По соотношению ритма и метра — фуга per arsin et thesin.

5. Фуга с ответом, прерываемым паузами (per imitationem interruptum).

6. Фуга, включающая разные виды тематических преобразований (mixta).

Хотя ныне все эти классификации могут показаться заумной схоластикой, цель которой — окончательно сбить с толку учащегося, для композиторов классической эпохи они еще имели определенное значение. Они вполне применимы при анализе фуг венских классиков. Даже такой своевольный гений, как Бетховен, отнюдь не был склонен относиться к учению о фуге слишком революционно. И когда в 1802 году его бывший коллега по боннской капелле, Рейха, преподнес ему сборник своих экспериментальных фуг, Бетховен, не называя автора по имени, очень иронично отозвался о «новой методе», состоящей в том, «что фуга уже более вовсе не фуга» (ПБ 1, № 69). И несмотря на замечание Г. Ноттебома о том, что Бетховен прервал занятия с Альбрехтсбергером, так и не создав ни одной безупречной фуги (Nottebohm 1873, 200), все-таки достоин внимания тот факт, что всякий раз, когда композитор сознательно нарушал какие-либо правила, он

считал своим долгом предупредить об этом в заглавии или подзаголовке. «Fuga con alcune licenze» — значит при фуге из Сонаты op.106; «вольности» состоят и в чрезвычайно далеких модуляциях, и в явной непроизводности второй темы (D-dur), и в пренебрежении советом Альбрехтсбергера не проводить в ракоходе тему, имеющую ноты с точкой.

Большая квартетная фуга op. 133 стала для Бетховена, по меткому выражению У. Киркендейла, «его собственным “Искусством фуги”», суммированием различных видов техники» (Kirkendale 1979, 268). Тип этой фуги Бетховен ясно определил сам: «Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée». О смысле этого подзаголовка до сих пор ведутся дискуссии. В частности, отталкиваясь от того, что слово *recherchée* в классическую эпоху могли понимать и как «изысканная» (Koch 1802, 609), Киркендейл полагал, что здесь подчеркивается сочетание в одной фуге всевозможных полифонических ухищрений (Kirkendale 1979, 265). Но ввиду того, что Бетховен трактат Марпурга не просто держал в руках, а весьма основательно штудировал уже в весьма зрелые годы, можно предположить, что и сложный подзаголовок Большой фуги дан с учетом марпурговской классификации. В таком случае он означает: фуга, в принципе написанная согласно правилам (*propria*) и сочетающая в себе черты свободной, поскольку в ней есть несколько тем, не производных от главной и не звучащих с нею вместе (*libera, libre*), — и строгой, поскольку весь материал разрабатывается искусно и непрерывно (*ricercata, recherchée*). Вероятно, слово «большая» намекало не только на абсолютную величину произведения, но и на то, что в таких фугах тональный план мог быть достаточно свободным, и это не считалось нарушением правил.

4.4. Фуга и сонатное мышление

Понятия «фуга» и «соната» символизируют для нас сущность, с одной стороны, позднебарочного, а с другой — классического музыкального мышления. Ведь главные принципы фуги — неизменность главенствующей темы, сплошное развертывание формы, не членищейся совершенными кадансами, и пребывание в границах избранного лада (модуса) — кажутся противоположными принципам сонаты с ее тематическими преобразованиями и возможной многотемностью, артикулированностью функционально обособленных разделов формы и напряженным тональным развитием. Однако даже в классическую эпоху, когда разрыв между музыкантами «старой» и «новой» школы ощущался очень четко, а порой и болезненно, фуга и соната все еще были связаны множеством кровных нитей.

Их родство уходило корнями в XVII век. Ведь тогда присутствие фуги или других имитационных форм внутри цикла сонаты *da chiesa* или *concerto grosso* было само собою разумеющимся. Двухколенные формы танцев старинной сюиты, в недрах которых также вызревала будущая сонатность, нередко насыщались имитационным развитием. Главные темы многих ранних сонат (еще даже не называвшихся сонатами) строились по принципу фугато (Д. Скарлатти и его ученик А. Солер). Иногда это проявлялось и в произведениях венских классиков (М. Гайдн, финал Симфонии № 31, C-dur, прямо предвосхищающий финал Симфонии «Юпитер» В. А. Моцарта; Й. Гайдн, Квартет op. 76 № 1, часть I; Бетховен, финал Сонаты op.10 № 2). Плотные имитационные вступления голосов

встречались и в темах медленных частей сонатно-симфонического цикла (Моцарт, Симфония № 40; Бетховен, Симфония № 1). Имитациями насыщались и темы менуэтов и скерцо, что имело либо драматический либо игровой смысл. Следовательно, многие приемы письма развивались в барочной фуге и в ранней сонате параллельно.

Потому нет ничего удивительного в том, что музыканты классической эпохи начинали с того, что *учились* писать фуги (по Фуксу, Марпургу или Альбрехтсбергеру), а *писали* сонаты, концерты и симфонии. И если некоторые явления внутри жанра фуги способствовали становлению сонатности, то во второй половине XVIII века процесс приобрел встречное движение: сама фуга начала мыслиться в категориях сонатных представлений о теме, развитии, модуляции и контрасте. Художественная фуга классической эпохи сильно отличается от баховского прототипа (даже там, где композитор пытается ему следовать) именно тем, что ориентируется на сонатность как основной принцип мышления.

Обозначим здесь основные категории, в которых эта диалектическая взаимосвязь проявлялась особенно наглядно.

Тема

Это универсальное понятие объединяло фугу и сонату не только формально. Тема фуги называлась «Thema», «Dux», «Führer», «Vorsatz», «Hauptsatz». Термины «Thema» и «Hauptsatz» применялись также по отношению к главной теме сонатной формы. Несмотря на структурные различия, оба явления имели точки соприкосновения. В логическом отношении и тема фуги, и тема сонаты воплощали главную мысль, идею, тезис всего сочинения — то, что подлежало дальнейшему развитию и из чего выростали все остальные элементы. Эстетические требования, предъявлявшиеся к темам обоих типов, тоже были сходными: ясность, лаконизм, мужественность.

■ «Чтобы сочинить хорошую фугу, как в строгом, так и в свободном стиле, пишут в одном голосе, какой больше нравится, мужественную, свободную от всяких украшений и манер мысль, которая, однако, допускает стреттные проведения» (Albrechtsberger 1790, 172). ■ «...Природа симфоний требует более простых тем и более мощной и мужественной фактуры [elaboration], чем это уместно в более тонком жанре, в сонатах» (Kollmann 1799, 15). ■ «Музыка, собственно, является языком чувств, которые всегда выражаются кратко, ибо чувство само по себе — нечто очень простое и проявляющееся в немногих выражениях. Поэтому краткие построения (Sätze) в 2, 3 или 4 такта могут выражать чувство столь определенно и правильно, что слушатель тотчас поймет душевное состояние поющего. <...> Отсюда возникла форма большинства обычных в сегодняшней музыке произведений: концертов, симфоний, арий, дуэтов, трио, фуг и т. д. Все они исходят из того, что в главном разделе в основе лежит период, подходящий для выражения чувства, что это основное построение поддерживается или прерывается подходящими к нему более мелкими промежуточными мыслями, что оно вместе с этими промежуточными мыслями повторяется в различных гармониях и строях, а также с небольшими изменениями, приличествующими главному выражению, — так долго, пока душа слушателя не проникнется в достаточной степени чувством» (Sulzer II, 488).

Конечно, темы фуг из учебных трактатов или произведений авторов средней руки не вполне соответствуют перечисленным требованиям. Однако темы

большинства «живых» фуг, написанных венскими классиками и другими видными композиторами той эпохи, сочетают в себе академически объективный тон с отпечатком индивидуальной экспрессии. Может быть, по этой причине сонатная тема легко преобразуется в тему разработочного фугато, а полифоническая по фактуре или интонациям тема способна стать основой формы сонатного *allegro* (у Моцарта это, помимо главных тем финальных частей Квартета KV. 387, G-dur, и симфонии «Юпитер», главная тема первой части Сонаты KV. 533/494; известнейший пример у Бетховена — главная тема первой части Сонаты op. 111, хотя немногие знают, что сама эта тема возникла в эскизах композитора за двадцать лет до написания Сонаты²²).

Ответ

Как уже упоминалось на этих страницах, более ранние теоретики, включая Фукса и Маттезона, придавали очень большое значение тому, сохранял ли ответ лад темы и не переходил ли границ амбитуса. Поскольку во второй половине XVIII века понятие «Tonart» приобрело также значение тональности, строгие правила ответа, излагавшиеся в учебниках, на практике соблюдались вовсе не строго. Ведь и сами темы иногда превышали традиционный диапазон и содержали различные отклонения. Поэтому в классической музыке не редкость — *реальный* ответ, сохраняющий интервально-интонационный облик темы с ее неповторимой «физиономией». У Бетховена он вообще становится скорее правилом, чем исключением, но встречается и у других композиторов, слух которых был с детства воспитан на четком слышании оппозиции тоники и доминанты.

71

[*Allegro vivace*]

В. А. Моцарт. Месса c-moll, Gloria

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis

Нарушение обычных ладовых закономерностей ответа в барочных и классических имитационных формах и разделах может быть обусловлено и смыслом текста. Так, в *Qui tollis* из Мессы h-moll И. С. Баха (старинная двухчастная форма с имитационным изложением) голоса постоянно вступают с нарочитым нарушением всех правил, поскольку речь идет о «грехах мира» (эти «грехи»

²² Она фигурирует в тональности *fis-moll* в эскизах к Сонате op. 30 № 1 для скрипки и фортепиано. См.: Nottebohm 1924, II, 19.

находят свое отражение также в переченнях, диссонансах и вопиюще «неправильном» кадансе в *cis-moll* в такте 48).

72

qui tol- lis pec - ca - ta mun - di, mi-se-re-re
 qui tol- lis pec - ca - - - ta mun - di
 qui tol - lis pec - ca - ta
 qui tol- lis pec- ca...

В *Dies irae* из Реквиема *B-dur* (1806) М. Гайдна такой же ладовый разнобой происходит в имитации на словах «*Mors stupebit*» («Смерть и тварь придут в смущенье»²³).

73

Mors stupebit
 Mors stupebit et na - tu - ra
 Mors stupebit et na -
 Mors stupebit et na - tu - ra

Противосложение

В теории противосложение имело ряд названий: «*Contrathema*», «*Gegensatz*», «*Gegenharmonie*», «*Contrasubjekt*». Однако их смысл не всегда совпадал с нынешним пониманием этого элемента фуги. Сама структура приведенных терминов указывает на то, что музыкантами тогда создавалась и ценилась создаваемая противосложением *контрастность*, приводившая иногда к почти сонатному соперничеству темы и ее контрапункта, — особенно если тема была выдержана в объективно-сдержанном тоне, а противосложение обладало большей мелодической характерностью.

Словами «*Gegensatz*», «*Contrathema*» и «*Contrasubjekt*» обычно называлось удержанное противосложение, вступающее вместе с темой и нередко трактуемое как *вторая тема*. Создается впечатление, что музыканты классической эпохи,

²³ Перевод А. Фета (курсив мой. — Л. К.).

насыщавшие контрастными элементами главные темы своих сонатных *allegri*, в фуге также не могли обойтись без подобных острых противопоставлений. Поэтому двойной, тройной и т. д. считалась фуга, которую сейчас бы определили как фугу с двумя, тремя или более удержанными противосложениями. Мы бы предлагали называть такой промежуточный тип фуг «фугами с контртемой», что соответствовало бы понятиям и вкусам того времени.

Когда и зачем нужно было вводить контрастную контртему? На этот счет дает подробные пояснения Кирнбергер в словаре Зульцера. Контртема необходима в следующих случаях: ■ 1) если тема такова, что слушатель может засомневаться в ее ладовой принадлежности; 2) если тема фуги начинается целой нотой и идет далее крупными длительностями; 3) если тема разрывается паузами; 4) если в теме, особенно в ее начале, много залигованных нот, что сбивает метрическую пульсацию (см.: Sulzer II, 336–337; эти же четыре правила, но в другом порядке, излагаются в словаре Коха; Koch 1807, 391–394). Необходимо заметить, что первые два случая могут сочетаться; ведь начало темы с крупных длительностей как раз и способно вызвать ощущение неясности ее лада. Приведем здесь некоторые примеры. Не все они взяты именно из фуг, однако демонстрируют сходные принципы изложения.

74a) **Fugato** М. Гайдн. Симфония № 31, финал (фугато)
Molto vivace

74б) Л. Керубини. «Торжественная месса» d-moll, Quoniam

74в) Л. Бетховен. «Торжественная месса», Kyrie

Andante assai ben marcato

74г)

А. Бенелли. Stabat Mater

Allegro ma non tanto

Когда полифоническое изложение (имитации, каноны, фугато) встречались внутри гомофонных форм, то введение контртемы зачастую было обусловлено и необходимостью сохранять ритмическую пульсацию, заданную с самого начала. Так происходит, например, в минорной вариации из первого Allegretto Квартета ор. 76 № 5, D-dur, Й. Гайдна. В иных случаях отсутствие контртемы восполнялось наличием гармонического сопровождения, создававшего и ритмическую пульсацию, и ладовую объемность (В. А. Моцарт, финал симфонии «Юпитер»).

Сюда следует добавить и еще одно не столько техническое, сколько эстетическое правило, унаследованное от барочной традиции и важное для вокальной музыки: текст, заключающий в себе сразу две мысли или допускающий такую трактовку, нередко кладется на музыку при помощи сочетания *двух тем*. В фуге Кюрие из Реквиема Моцарта две темы (или тема и контртема) использованы потому, что одновременно звучат тексты «Kyrie eleison» и «Christe eleison», причем тема «Господи помилуй» более властная и в то же время более традиционная, а тема «Христос помилуй» — более украшенная и извилистая. В фугах, завершающих Gloria и Credo в «Heilig-Messe» Й. Гайдна одновременно звучат и соответствующие тексты («In gloria Dei» и «Et vitam venturi saeculi»), и восторженное юбилейное «Amen». Хотя в принципе фуги на этих местах совершенно традиционны, равно как традиционно одновременное сочетание данных текстов с «Amen», присутствие контртемы диктуется, помимо прочего, и чисто симфоническим ощущением финального нарастания звучности и фактуры. Тот же самый прием в аналогичном смысле встречается в грандиозной фуге «Et vitam venturi saeculi» из «Торжественной мессы» Бетховена.

Фактически от контртемы требовалось в фуге примерно то же, что от контрастного тематического элемента в сонате: дополнять и оттенять главную мысль, казаться ее антитезой, но на самом деле произрастать из нее самой. Только контраст, существовавший в фуге при одновременном звучании тем, в сонатной форме обычно разъединялся. Но в свете сказанного становится понятным, почему в теории музыки вплоть до времен Бетховена словом *Gegensatz* (контраст, противосложение) называли побочную мысль вообще, совершенно не обязательно соотнося ее с побочной *партией*. Так, Рипель, описывая первую часть инструментального концерта, называл этим термином второй четырехтакт главной темы, содержащий, по его мнению, побочную мысль (Riepel 1755, 76). В этом же смысле использовал Э. Т. А. Гофман понятие «побочная тема», когда в своей рецензии находил «побочную» в рамках главной темы Трио ор. 70 № 1 Бетховена: ■ «Первые четыре такта содержат главную тему, а седьмой и восьмой такт виолончели — побочную тему» (цит. по: Миронов 1974, 113).

Интермедия

У немецких теоретиков называлась *Zwischensatz* или *Zwischenharmonie*. Марпург и Альбрехтсбергер объясняли ее следующим образом.

■ «Интермедия [*Zwischenharmonie*] — так называется построение, посредством которого достигается связность и которое разрабатывается между различными реперкуссиями, пока тема фуги молчит» (Marpurg 1806, 11). ■ «Поскольку в простой фуге хотелось бы слышать тему не всё время <...>, то следует вплетать то тут, то там другую мысль (которая называется интермедией [*Zwischensatz*]), не совсем чуждую теме и противосложению, чтобы удлинить и украсить фугу. Самые лучшие интермедии в церковной фуге взяты из части или отрывка темы либо противосложения, или из какого-то другого певучего дополняющего голоса. <...> Если же интермедии наполнены нежными и лстивыми оборотами [*Gedanken*], допускающими *piano*, или пассажами и триолями, или оборотами в театральном и камерном стилях, когда встречается длительное движение терциями или секстами, — такая фуга называется галантной» (Albrechtsberger 1790, 171–172).

В этих описаниях хотелось бы выделить несколько важных моментов: интермедия служит *связности* целого; она имеет *развивающий* или разработочный характер; ее контраст носит *производный* характер. Нетрудно заметить, что эти же качества присущи связующей партии сонатной формы. Кроме того, обозначенная Альбрехтсбергером тенденция писать интермедии почти что в гомофонном стиле, с пассажами и триолями, украшенными параллельными терциями, свидетельствует о непосредственном сближении двух форм мышления. Поэтому у венских классиков фуга и сонатная форма, в которой связующая партия приравнена к интермедии, могут сочетаться вполне органично (В. А. Моцарт, финалы Квартета KV. 387 и симфонии «Юпитер»; Бетховен, финал Квартета op. 59 № 3).

Реперкуссия

Это понятие (*Repercussio*, *Repercussion*, *Niederschlag*) претерпело в течение XVIII века значительные изменения. Но именно его история дает лишнюю возможность убедиться в том, что сонатное мышление исторически связано не только с теорией и практикой позднебарочной фуги, но и с более древними принципами.

Как известно, в средневековой монодии реперкусса — тон псалмодирования, который в XVII веке стал называться доминантой. Реперкуссия же — существенные тоны лада (модуса), в рамках которых движется (модулирует) мелодия, уходя от главного тона и возвращаясь к нему в конце (финалис). Теория фуги переняла понятие реперкуссии, однако в условиях многоголосия оно стало обозначать регулярное напоминание ладового соотношения темы и ответа. В XVII–XVIII веках реперкуссией стала называться и экспозиция, и контрэкспозиция, и порядок чередования голосов с проведениями темы во всей фуге. И. Г. Вальтер дал реперкуссии очень лаконичное и емкое определение: ■ «Реперкуссия — обращенное повторение предыдущего интервала в фугах» (Walther 1708, 163). Ведь в рамках господствовавшего тогда тонального ответа экспозиция в гармоническом отношении не содержала ничего другого, кроме постоянного воспроизведения остова лада: I–V, V–I. Но, в сущности, этот же принцип лежал в самой основе господствовавшей в классическую эпоху двухколенной формы. Очерчивание опорной квинты лада в главной партии и сонатной экспозиции в целом, не говоря уже о более простых гомофонных формах, — следствие очень старого

слышания лада и сохранение закона реперкуссии (см. об этом: Cholopow 1983, 99–100). В первой трети XIX века вместе с расшатыванием основ *реперкуссии* и размыванием прежней функциональной логики тонального плана закончила свое существование, переродившись либо в схему, либо в нечто совершенно иное, классическая *сонатная форма*. Этот процесс очевиден уже у Бетховена (в позднем творчестве медиантовое, а не доминантовое соотношение главной и побочной партий или модулирующий характер побочной становятся правилом), однако бетховенская воля к тематическому единству и установка на непрерывность развития еще держат форму в строгих конструктивных рамках, не давая ей превратиться ни в цикл «песен без слов», ни в романтическую поэму.

В теории второй половины XVIII века реперкуссия утратила свой модальный смысл и превратилась скорее в понятие из области формы. Ее стали трактовать как проведение темы и ответа во всех имеющихся голосах в любой части фуги, а также как определенный порядок вступления голосов. Но прежнее значение слова «реперкуссия» не было забыто; термин сохранял свою исторически сложившуюся многозначность.

Тематические преобразования

В этой точке непосредственно сходились полифонические премудрости и мастерство мотивного развития, отличающее классические гомофонные формы (не только сонатную). Тематическим преобразованиям учили еще до того, как начинали объяснять правила построения фуги. Они находили себе применение не только в полифонических, но и в гомофонных формах, особенно в развивающих ее разделах. Эта ювелирная работа не всегда бросается в глаза, ибо в таких случаях трансформироваться (проводиться в уменьшении, увеличении, обращении, ракоходе) может вовсе не тема, а мотив, субмотив, элемент фактуры, отдельно взятый ритм и т. д. Всё это, однако, придает музыкальной ткани особую смысловую насыщенность и, как тогда говорили, свидетельствует о ее тонкой разработанности.

Проанализируем подробнее только один пример сонатной формы, внешне не претендующей на родство с фугой, однако чрезвычайно плотно насыщенной имитационно-тематической работой. Это первая часть Квартета ор. 76 № 2, d-moll, Й. Гайдна. Главная партия скромно выглядит обычной мелодией с аккомпанементом, облеченной в форму периода повторного строения. В связующей возникает каноническая имитация в прямом движении, идея которой развивается в рамках побочной партии. В разработке последовательно звучат: имитация в обращении, ракоходная имитация, каноническая имитация в уменьшении и со смещением долей (*per arsin et thesin*), трехголосная каноническая секвенция и опять имитация в обращении. При этом ни одного настоящего фугато здесь нет; имитационность является внутренним качеством тематического развития и не выглядит искусственно привнесенной извне.

75a)

Й. Гайдн. Квартет ор. 76 № 2, ч. I

главная тема
Allegro
V-ло I

75б) связующая партия

V-ni I, II

75в) некоторые из вариантов преобразований в разработке

V-c. V-no I

f

V-no II

V-la

V-c.

Что касается преобразований собственно полифонической темы, то Альбрехтсбергер писал: ■ «Увеличение, уменьшение, сокращение, разрезание, сжатие темы фуги — суть главные фигуры и украшения и основные премудрости в фуге. Однако их редко можно применять все сразу в одной фуге» (Albrechtsberger 1790, 189).

Последнее утверждение явно вызвало у его ученика Бетховена желание сделать по-своему. Так, к фуге из Сонаты ор. 110 имеются: увеличение, обращение, уменьшение темы, а также два впоследствии забытых приема — *сокращение* (секвенцирование части темы или всей темы, если она небольшая) и *разрезание* (смещение тяжелых и легких долей). В фуге из Сонаты ор. 106 Бетховен, помимо прочего, преднамеренно проводит в ракоходе именно такую тему, какую Альбрехтсбергер считал непригодной для этого (■ «...Ракоход неприменим, если в теме где-либо содержится пунктированная нота»; Albrechtsberger 1790, 213). В Большой фуге ор. 133 Бетховен использует также прием, названный Марпургом «прерывистой имитацией», а Альбрехтсбергером — «вздохом» (Suspir); причем последний

считал его ■ «не столь прекрасным и мужественным, как пять предыдущих» (Там же, 194). В музыке XVIII века этот прием мог звучать несколько манерно, однако у Бетховена приобрел явно иной выразительный смысл, оставшись вполне узнаваемым.

76a)

И. Альбрехтсбергер. Пример на interruptio
(Anweisung 1790, S. 195)

Thema

Interruptio

766)

Л. Бетховен. Большая fuga ор. 133

Meno mosso e moderato

V-c.

Allegro

V-no 1

Подытожить сказанное можно словами Коллмана: ■ «Написание хорошей фуги не только позволяет надежнейшим способом проверить, является ли композитор законченным знатоком гармонии, но способствует также тому, что композитор, знающий фугу, оказывается в состоянии сочинить любую другую музыкальную пьесу более оригинально и изобретательно, нежели без владения таким навыком» (Kollmann 1799, 25).

4.5. Канон

Этот специфический раздел учения о контрапункте занимал в теории и практике композиции классической эпохи видное место. Его обычно изучали уже после того, как осваивали разряды контрапункта и фугу. Альбрехтсбергер писал: ■ «Слово *канон* в музыкальном смысле означает вид фуги, в которой, однако, должна сплошь господствовать строжайшая имитация» (Albrechtsberger 1790, 380). Техника написания разнообразных канонов подробно излагалась и закреплялась упражнениями. В принципе, так же происходит и ныне при обучении полифонии, однако в классическую эпоху четкая грань между школьными заданиями и творческой практикой была очень зыбкой или вовсе отсутствовала. Каноническая техника находила весьма широкое применение в реальной, живой музыке, причем не обязательно полифонической по складу и не обязательно церковной по жанру. Вместе с тем сфера бытования канона оказывалась едва ли не всеобъемлющей. Поскольку нас в данном случае не интересует техника сочине-

ния канонов, то мы сгруппируем их не так, как это делалось в учебниках (каноны в различные интервалы от унисона и далее; каноны с респостой в увеличении, уменьшении и с другими преобразованиями; загадочные каноны и прочее). Мы будем обращать внимание прежде всего на то, где и как использовались каноны независимо от их конкретного рода.

Канон как элемент гомофонной фактуры

Очень многие произведения украшались каноническими имитациями, иногда самыми простыми, по звукам трезвучия или септаккорда. Здесь полифонический прием иногда мог намекать на «ученый» или «церковный» стиль, однако чаще вписывался в эстетику игры — голоса, играя (или даже заигрывая) между собой, одновременно играли и со слушателем, представляя ему простое как сложное, а сложное как простое (см., помимо приводимых ниже, пример 1 к главе «Гармония» из Сонаты Боккерини).

77а) [Allegro] В. А. Моцарт. Соната KV. 576, ч. I

Musical score for example 77a, showing a canon in the right hand of a piano piece by Mozart. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand features a melodic line with a canon in the left hand.

77б) [Allegro molto] Й. Гайдн. Симфония № 94, ч. I

Musical score for example 77b, showing a canon in the right hand of a symphony by Haydn. The score is in G major, 2/4 time, and consists of two staves. The right hand features a melodic line with a canon in the left hand.

77в) Л. Бетховен. Соната op. 5 № 1, ч. II

Allegro vivace

Musical score for example 77b, showing a canon in the right hand of a sonata by Beethoven. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand features a melodic line with a canon in the left hand. The tempo is marked 'Allegro vivace' and the dynamics are 'p'.

77г) [Allegro] Л. Бетховен. Соната op. 7, ч. III

Musical score for example 77g, showing a canon in the right hand of a sonata by Beethoven. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The right hand features a melodic line with a canon in the left hand.

В связующей партии из первой части Сонаты KV. 576 В. А. Моцарта «охотничья» каноническая секвенция по звукам трезвучия написана с ритмической переакцентировкой («per arsin et thesin») — таким же образом перекликаются веселые «кукушки» в финале Сонаты Hob. XVI/21 Й. Гайдна. Они, в свою очередь, отзываются в финале Сонаты KV. 545 Моцарта, где нет переакцентировки, но есть игра в контрапункт с удвоениями. В средней части менуэта из «Лондонской симфонии» № 94 Гайдна респоста начинается как бы в тритон; эту идею подхватывает Бетховен в теме финала Сонаты op. 5 № 1 для виолончели. Остроумен и весьма незамысловатый бесконечный канон в третьей части Сонаты op. 7 Бетховена — это как бы фигура нарастающего недоумения, гигантский вопросительный знак. Число примеров таких мимолетно возникающих канонов читатель легко преумножит сам.

Канон как элемент крупной формы

В церковной музыке классической эпохи почти уже нельзя встретить законченные части, созданные от начала до конца в форме канона. Понятие *Missa canonica* — мессы, написанной как непрерывная цепь канонов, — явно принадлежало прошлому (такие образцы, подражающие ренессансной полифонии а саpella, еще есть, например, у Ф. Гаспарини и у И. Й. Фукса). Вряд ли кто во второй половине XVIII века был способен повторить и интеллектуальный подвиг И. С. Баха, облекшего рождественскую песню «Vom Himmel hoch» в изощреннейшую форму канонических вариаций. Однако у классиков и их современников очень часто мелкие разделы больших частей (особенно имеющих длинные тексты вроде Gloria, Credo, Te Deum и т. п.) продолжали строиться канонически. Ведь хоровое письмо и церковный жанр сами по себе располагали к полифонии, а для развернутой фуги ни повода, ни места в начале или в середине части не было. Такие каноны различны по размерам и степени своей сложности, однако всегда производят яркий эффект. Едва ли не самый известный образец — тройная каноническая секвенция, составляющая большую часть Rex tremendae в Реквиеме В. А. Моцарта. В Реквиеме с-moll Керубини в Dies irae звучит простой двухголосный канон в октаву, мрачная фанфарность которого создает образ трубы Страшного суда. А в Benedictus из «Торжественной мессы» Бетховена главная тема излагается солистами в форме изысканного, редко встречающегося канона в септиму (то же соотношение сохраняют вступающие впоследствии сопрано и тенор).

78a)

Л. Керубини. Реквием с-moll, Dies irae

Allegro maestoso

Di - es i - rae di - es il - la sol - vet

S. A.

Di - es irae di - es illa

T. B.

saeclum in fa - villa te - ste David cum Sy - billa. Quantus
sol - vet saeclum in fa - villa te - ste David cum Sy -
tremor est fu - tu - rus quando iudex est ven - tu - rus
billa. Quantus tremor est fu - tu - rus quando iudex

786)

Л. Бетховен. «Торжественная месса», Benedictus

Andante molto cantabile e non troppo mosso

A. solo
Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in
B. solo
Be - ne - di - ctus qui ve - nit

Канон как форма раздела гомофонного произведения

Иногда в форме канона сочинялись законченные разделы более крупных, притом гомофонных форм. Особенно часто это происходило с тем или иным разделом сложной трехчастной формы, типичной для менуэтов, скерцо, маршей и т. д. Примеры тому есть у всех венских классиков. Ввиду широкой известности этих произведений, просто перечислим некоторые из них: *Й. Гайдн*. Симфония № 44, e-moll, первый раздел менуэта; Соната Нов. XVI/25, Es-dur, часть II (менуэт в старосонатной форме — оба колена); Квартет op. 76 № 2, d-moll, первый раздел менуэта. *В. А. Моцарт*. Квintет для струнных инструментов KV. 407, c-moll, часть III, Menuetto in saopne (канон четырехголосный; второй альт молчит); *Бетховен*. Соната op. 101, Alla marcia, трио.

Канон как крупная композиция

В силу разнообразия лежащего в основе канона композиционного приема эта форма не была рассчитана на «широкое» дыхание и чаще включалась в более развернутые композиции, но в некоторых особых случаях находила себе применение там, где требовался особый образный эффект — например, в оперных ансамблях, в которых разные герои охвачены каким-то одним чувством или предчувствием. Очень близок к этому эпизод из финала оперы Моцарта «Così fan tutte» — законченный раздел в форме трехголосного канона в унисон с четвертым свободным голосом («E nel tuo, nel mio bichiero», Larghetto As-dur). В сцене

заклучения брачного контракта сестер с мнимыми албанцами трое персонажей — Фьордилиджи, Феррандо и Дорабелла — мечтают отбросить всё пережитое и погрузиться в любовное забвение, а Гульельмо, поющий не в лад, продолжает терзаться изменой своей возлюбленной.

Вероятно, моцартовский «зачарованный» канон произвел определенное впечатление на Бетховена, который создал самый знаменитый в классической музыке самостоятельный ансамбль такого рода — квартет-канон «*Mir ist so wunderbar*» («Мне всё так странно») в первом акте оперы «Фиделио». Герои — Леонора, Рокко, Марцеллина и Жакино — поют при этом разные тексты, каждый думает о своем, но все ощущают такую-то психологическую неувязку в возникшей между ними ситуации. Любопытно, что текст с очень похожим началом («*Какое чудное мгновенье*») побудил М. И. Глинку написать очень похожий по характеру канон-квартет в первом акте «Руслана и Людмилы» — возможно, не без оглядки на Бетховена, оперу которого он ценил чрезвычайно высоко.

Канон как самостоятельная миниатюра

Этот вид творчества переживал в классическую эпоху свой последний расцвет. Каноны-афоризмы, каноны-шутки, каноны-эпиграммы, каноны-подздравления, каноны-загадки, каноны-лирические признания, каноны-сувениры сочиняли все, от дилетантов до знаменитых мастеров. Такие произведения записывали в альбомы, слали в письмах, дарили на память, публиковали в газетах и журналах, исполняли на вечеринках.

По своему характеру и назначению «бытовой» канон оказался очень близок литературным жанрам, также типичным для эпохи и унаследованным ею от античности: поэтической эпиграмме, прозаическому афоризму и — отчасти — анекдоту. Впрочем, и тексты, выбиравшиеся для канонов, обычно принадлежали к одному из этих жанров словесности.

Конечно, значение канонов, даже самых искусных и остроумных, написанных великими композиторами, не может идти ни в какое сравнение с их крупными сочинениями. Однако эта сфера деятельности несомненно обогащала образную палитру их творчества, внося в нее неожиданные нотки мимолетных настроений, пристрастий, капризов и дерзких эскапад.

Не откажем себе в удовольствии привести здесь лишь некоторые примеры.

Поучительные каноны

При желании их можно разделить на музыкально-дидактические и морально-дидактические, хотя то и другое может присутствовать одновременно. Старый образец такого канона запечатлен на титульном листе трактата А. Кирхера «*Musurgia universalis*» (1650)²⁴: «*Ангельский канон на 36 голосов, разделенных на 9 хоров*», принадлежащий М. Романо, на текст из 47-го псалма («*Sanctus... Sanctus... Sanctus...*»). Как отмечал Р. А. Насонов, за мнимой простотой этого канона, построенного на звуках мажорного трезвучия, кроется глубокий религиозный смысл — воплощение выраженной в звуках, словах и числах Небесной гармонии (Насонов 1996, 188–189). В XVIII веке цикл назидательных канонов создал Й. Гайдн. Это «*Десять священных заповедей*», написанных им, как предполагают исследователи, в 1791–1795 годах в Англии, но впервые опубликован-

²⁴ См.: Кириллина 1996, 183, ил. 1

ных в 1804–1812 годах (Deutsch 1959, VII). Особенно лаконично-изыскан канон на текст первой заповеди («Да не будет у тебя других богов»). Это музыкальный палиндром, допускающий и требующий исполнения как в прямом движении, так и в ракоходе. Когда в 1792 году Гайдну присвоили звание почетного доктора Кембриджского университета, композитор преподнес в подарок университету этот же канон, подтекстованный светским афоризмом: «Твой глас, о Гармония, дивен». Приводим его в «свернутом» виде.

79

Thy voice o Har - mo - ny is di - vine

Thy voice o Har - mo - ny is di - vine

eniv - id si yn - om - raH o eciov yhT

Другие гайдновские каноны из этого цикла гораздо проще и относятся к обычным «круговым» или «песенным» канонам в унисон. Они сочинялись обычно в виде партитуры с учетом соответствующего вида контрапункта, а затем записывались в одну линию с указаниями мест вступления голосов (или без указания, тогда канон считался загадочным). Хотя ничего особенно сложного в этой технике не было, в руках мастеров такие каноны обычно приобретали свою «изюминку». В тех же «Десяти заповедях» Гайдна канон на текст седьмой заповеди («Не укради») полон самых терпких и рискованных диссонансов, символизирующих, вероятно, греховность воровства или мучительность кары за него (приводим только первую пропосту и респосту).

80

①

Du sollst nicht steh - len, nicht steh - len, du sollst nicht,

du sollst nicht du sollst nicht steh - len, nicht stehlen, nicht stehlen

②

Du sollst nicht steh - len, nicht steh - - len, du sollst nicht,

Du sollst nicht steh - len, nicht steh - len du

du sollst nicht du sollst nicht steh - len nicht stehlen nicht stehlen

sollst nicht, nicht stehlen, sollst nicht steh - len nicht stehlen nicht stehlen

Среди светских канонов Гайдна есть и другие поучительные «афоризмы», из которых стоит упомянуть хотя бы четырехголосный канон f-moll «Tod und Schlaf» («Смерть — это долгий сон»), на тему которого создал оркестровые вариации Э. В. Денисов.

У Бетховена таких музыкально-философских афоризмов довольно много (в частности, три канона на слова Гиппократы «*Ars longa, vita brevis*» — WoO 170, 192, 193; два канона на текст из «Орлеанской девы» Шиллера «Скорь коротка, а радость вечна», WoO 163, 166). Самый замечательный из них — большой шестиголосный канон WoO 185 на слова из стихотворения Гёте «Божественное» («Благороден будь, человек, милостив и добр»²⁵). Приводим его начало в партитурном изложении, где ясно видна тонкость имитационной проработки голосов.

81 **Langsam, doch nicht zu sehr, und mit Gefühl und Würde**
[Медленно, но не слишком, с чувством и достоинством]

E - del sei der Mensch, hilf - reich und gut,

E - del sei der Mensch, hilf - reich und

E - delsei der Mensch, hilf - reich und gut, hilf - reich und

E - del sei der Mensch, hülfreich, hülfreich und gut, gut!

E - del sei der Mensch, hülfreich, hülfreich

E - - del sei der Mensch, hilf - reich und

²⁵ Для исполнения на русском языке можно петь «Благ будь, человек, милостив и добр» или «Благороден будь, милостив и добр».

Любопытен и следующий штрих. В виньетке на титульном листе трактата Кирнбергера «Die Kunst des reinen Satzes» красуется загадочный канон со словами: «Все мы ошибаемся, но каждый по-своему». Этим ироническим афоризмом Бетховен воспользовался для своего последнего канона WoO 198.

Каноны-шутки и эпиграммы

Область эта на редкость увлекательна. Именно здесь в музыкальных зарисовках — так же, как в литературных эпиграммах эпохи — перед нами предстают не отвлеченные образы и не театральные персонажи, а реальные живые люди с их порою забавными именами и фамилиями, привычками, причудами, слабостями, телесными и физиогномическими особенностями.

Иногда шутейный характер приобретали даже эпитафии. У Й. Гайдна есть канон-эпитафия собаке со следующим простодушно-двусмысленным текстом: «*Turk was a faithful dog, and not a man*» («Тюрк был верным псом, а не мужем»). В тексте обыгрываются различные значения слова «Turk» (турок, тюрк = имя собаки = фамилия известного музыкального теоретика) и слова «man» (человек, мужчина, муж).

Еще больше «именных» канонов-эпиграмм у Бетховена. Он нередко посылал их в письмах своим друзьям и знакомым, но иногда и публиковал. Таковы напечатанные в журнале «Цецилия» за 1825 год каноны «*На того, кто зовется Гофман*» WoO 180 (с игрою словом «Hoffmann» — «Гофман, не будь придворным!») и «*На того, кто зовется Швенке*» WoO 187 (с непереводаемым каламбуром «*Schwenke dich ohne Schwänke*» — «Покружись, но без шуток»). Адресатом первого канона предположительно считается Э. Т. А. Гофман, хотя, возможно, его фамилия лишь дала повод к шутливому напутствию. Второй канон предназначался гамбургскому композитору К. Швенке. Полон юмора буфонный канон-скороговорка, адресованный вернувшемуся в 1823 году в Вену из России скрипачу И. Шуппанцигу, отличавшемуся незаурядной полнотой и жизнерадостностью, из-за чего Бетховен прозвал его именем шекспировского персонажа: «*Фальстафушка, позволь тебя увидеть!*» (WoO 184). Многократно воспет Бетховеном в его музыкальных шутках венский издатель и композитор Т. Хаслинггер; среди них — канон WoO 182 «*О, Тобиас! Господи, Хаслинггер!*». Забавную историю сочинения этого канона во сне Бетховен изложил в письме к Хаслинггеру от 10 сентября 1821 года (ПБ 3, № 1088).

Интересный эпизод связан и с возникновением одного из самых смешных канонов Бетховена — «*Kühl, nicht lau*» WoO 191. В начале сентября 1825 года Бетховен давал в Бадене обед, на котором присутствовал и композитор Ф. Кулау. Вдохновленный шампанским, Кулау предложил Бетховену разгадать свой весьма мудрено зашифрованный канон на тему ВАСН, опубликованный еще в 1819 году (AMZ 1819, 832; ВKh 8, 82). На следующий день Бетховен послал Кулау свой собственный канон на эту тему, подтекстованный каламбурно разложенной на части фамилией адресата, что в итоге означало «*Прохладный, не тепленький*» и в сочетании с «шатающимися» хроматическими интонациями вызывало воспоминания о прошедшей вакханалии. При всей своей юмористичности, это единственное законченное сочинение Бетховена на знаменитую тему ВАСН.

82



lau kühl nicht lau kühl nicht lau nicht lau

kühl nicht lau kühl nicht lau kühl nicht lau

4.6. Церковная музыка классической эпохи

Хотя наше исследование носит преимущественно практический характер, всего сказанного о контрапункте будет недостаточно, если ограничиться только разбором технических сторон композиторского ремесла, не касаясь судьбы тех жанров, ради которых, собственно, музыканты так усердствовали в написании фуг и канонов. Контрапункт был не «вещью в себе», а школой мастерства для композиторов, обращавшихся к церковным и духовным жанрам. Поэтому, как нам кажется, исторический экскурс необходим.

Мы не претендуем на сколько-нибудь полное освещение ситуации, сложившейся в сфере церковной музыки разных стран и различных конфессий (одна и та же католическая традиция имела свои особенности в Италии, Франции, Австрии, Испании, Польше, Чехии и т. д.). Поэтому сосредоточимся, во-первых, лишь на самых общих закономерностях, диктовавшихся духом времени, а во-вторых, на творческой практике венских классиков.

Прежде всего окинем единым взглядом всю существовавшую в XVIII веке систему ораториально-кантатных жанров, и сугубо церковных, и духовных (то есть религиозных по тематике, но не предназначенных для литургического использования), и светских. Во всех из них, включая даже некоторые светские, церковный стиль находил себе активное применение.

ЦЕРКОВНЫЕ

Месса, Реквием.
Отдельные части
Ordinarium, Proprium,
и др. текстов.
Magnificat.
Te Deum.
Stabat Mater.
Пассион (Страсти).

ДУХОВНЫЕ

Оратория и кантата на религиозный сюжет со свободно сочиненным текстом на новоевропейских языках.
Священная драма (dramma sacro) — особый вид неаполитанской

СВЕТСКИЕ

Оратория на светский сюжет или текст.
Светская кантата: итальянская сольная кантата (ария-речитатив-ария)²⁶; французская кантата; немецкая кантата²⁷.

²⁶ Арий бывало и больше. Некоторые кантаты выростали до размеров одноактной «монооперы» («Лукреция» и «Покинутая Армида» Генделя; «Ино» Телемана и др.). В классическую эпоху на смену им пришел специфический «полужанр» концертной арии, обычно состоявшей из аккомпанированного речитатива и двух контрастных частей. Французская кантата произошла от итальянской; ее расцвет — первая половина XVIII века.

²⁷ Могла быть как сольной, так и с участием хора (светские кантаты И. С. Баха).

Мотет.
Духовный концерт
(кантата) —
в протестантской и
православной службе.

оперы на агиографические сюжеты. Исполнялись в консерваториях и духовных учреждениях, но не в театре²⁸. Родственна «школьной драме» иезуитских учебных заведений.

Духовная опера или операторатория²⁹.

Духовное вильянсико — специфически испанский жанр, род небольшой кантаты³⁰.

Антем³¹.

Ода (торжественная, траурная, особый английский вид — в честь святой Цецилии — цецилианская)³².
Мелодрама³³.

Почти все эти жанры сохранялись на протяжении классической эпохи. Естественно, что инерция была здесь достаточно сильна (иногда традиция прямо-таки консервировалась, причем не только в церковных жанрах, но и в светских — вспомним «дежурные» тексты и формы французских кантат, которые в XIX веке приходилось осваивать в Парижской консерватории претендентам на Римскую премию и которые уже во времена Берлиоза выглядели полным анахронизмом). Однако не менее очевидны и изменения, далеко не всегда шедшие на пользу соответствующим жанрам.

Прежде всего — это явное умирание мощного религиозного духа Барокко с его пафосом, страстностью и суровостью — и вместе с тем с погружением в глубины мистических откровений Нового завета. Классическая эпоха вовсе не отрицала Бога и веру, но ее рационализм, скептицизм, практичность, стремление к наглядности и чувственной осязаемости идеала шли вразрез с принципом *credo, quia absurdum est* («верую, ибо уму не постижно»). Кроме того, светский характер эпохи заставлял ее распространять современные (иногда попросту модные) представления о красоте, изяществе и благопристойности, бытовавшие в салонах и гостиных, на церковное искусство. Казалось бы, трудно найти более разные сферы, чем «галантный стиль» и религиозное благоговение, однако масса церковных сочинений середины и второй половины XVIII века писалась в «галантном

²⁸ Например, «Чудеса божественной милости» Дж. Перголези (1731).

²⁹ Жанр довольно редкий из-за запретов на использование сакральных сюжетов на театральной сцене. Примеры в XVIII веке: М. А. Шарпантье, «Давид и Ионафан» (для иезуитского колледжа), М. Монтеклер, «Иеффай»; начало XIX века — Ж. Ф. Лесюэр, «Смерть Адама».

³⁰ Их писали, в частности, А. Солер и Л. Боккерини.

³¹ Антем — сложившаяся в эпоху Реформации английская разновидность мотета.

³² Четыре оды Св. Цецилии, покровительницы музыки и музыкантов, написал Г. Пёрселл. Есть такая ода и у Генделя, кроме того, Цецилия в качестве поэтического образа христианской музыки присутствует и в оратории «Праздник Александра».

³³ Жанр, популярный во второй половине XVIII века и сочетавший декламацию с инструментальным сопровождением. Мелодрама могла быть самостоятельным спектаклем для одного-двух актеров или составлять часть более крупного целого.

стиле» или с использованием его узнаваемых идиом: сладостных гирлянд из терций и секст, «вздохов», чувствительных задержаний и т. п. Борьба с этим было бесполезно: таков был дух, настрой и язык эпохи.

Многие музыканты отдавали себе отчет в причинах ощущавшегося ими кризиса. В частности, Шубарт писал: ■ «Первые хоральные песнопения времен Реформации, созданные *Лютером* и *Цвингли*, настолько великолепны и настолько целиком соответствуют высоте религии, что вряд ли кто из нас способен сделать нечто подобное. Новейшие композиторы начинают даже вставлять завитушки в духовные песнопения, совершенно не допускающие подобных прикрас. Образ Богоматери, пусть даже написанный самим Карло Дольче, утратит почти всё свое небесное очарование, если одеть его в новомодный наряд. И точно так же искажается церковное песнопение, увешанное модными безделушками! Кто хочет сочинять благочестиво, должен сам быть благочестивым» (Schubart 1806/1977, 262). Далее Шубарт резко критикует протестантскую музыку XVIII века, особенно досадуя на привнесение в церковь светских жанров вроде кантаты в ее «шутовском наряде»; по его мнению, у католиков дела обстоят намного лучше. Однако в 1814 году Э. Т. А. Гофман писал в *AMZ* о «страшном падении церковной музыки в католических областях Германии и даже в самой Италии»: ■ «Во второй половине XVIII века в музыку проникла та самая изнеженность, отвратительная слащавость, о которой выше шла речь; идя нога в ногу с так называемым “просветительством”, убивающим всякое сколько-нибудь глубокое религиозное чувство, все возрастая и усиливаясь, эта изнеженность изгнала в конце концов из церковной музыки все серьезное, все достойное. Даже и та музыка, которая составляет в католической церкви самый культ, даже и та, включая мессы, вespеры, пассионы, приобрела такой характер, что показалась бы слишком мелкой и для *orga seria*. Скажем откровенно: даже столь великий в своем роде бессмертный [И.] Гайдн, даже могучий Моцарт не могли сохранить чистоту перед этой прилипчивой заразой мирского, роскошествующего легкомыслия» (цит. по: МЭГ 2, 24). Венцом современной ему церковной музыки Гофман считал Реквием Моцарта, однако полагал порочной сложившуюся практику концертного исполнения культовых произведений: ■ «Реквием, исполненный в зале — не то: все равно что появиться святому на балу! <...> И месса в концерте — что проповедь на театре, — немислимо, чтобы во время даже очень хорошего концертного исполнения дух, отвлекаемый тысячью мелочей, воспламенялся и предавался чувству благоговения с той же силой, что в церкви с ее торжественными обрядами» (Там же, 30, 31).

Столь же строг к своим современникам был Г. Вебер. В 1824–1825 годах он поместил в майнцком музыкальном журнале «*Цецилия*» ряд статей, в которых остро поднимал вопрос о стилистике, уместной в церковной музыке: в статье «*О музыкальном живописании*» он критиковал барочную манеру изображать в звуках конкретный смысл текста или программного сюжета — тут досталось и церковным сочинениям Марчелло, и ораториям Й. Гайдна, и «*Битве при Виттории*» Бетховена; в статье «*Мои воззрения на композицию реквиема вообще, и применительно к моему реквиему в частности*» утверждалось несоответствие веберовскому идеалу Реквиема Моцарта; в статье же «*О подлинности моцартова Реквиема*» аутентичность этого сочинения вообще ставилась под сомнение. Тогда же появилась и статья Г. Вебера «*О сущности церковного стиля*», в которой нападкам подвергались церковные сочинения аббата Г. Фоглера (в частности, «*Пасторальная месса*»), Моцарта и Й. Гайдна. Так, Куге из Мессы

C-dur («In tempore belli») Гайдна критиковалось как слишком веселое, а Kyrie из Мессы d-moll («Нельсон») — как слишком мрачное; обе трактовки, по мнению Вебера, прямо противоречат смыслу текста (Weber 1825, 194–198).

Критики в чем-то были правы. В церковной музыке эпохи венских классиков еще не чувствовалось того, что появилось в ней в результате «очистительных» тенденций XIX века: демонстративной благопристойности, мертвенной скуки, фарисейского лицемерия, занудного морализаторства и той нарочитой простоты, которая, как говорится, хуже воровства. Ощущение духовной свободы, свойственное Просвещению, распространялось и на столь регламентированную сферу, как церковный ритуал. Удивительным образом выдающиеся люди той эпохи оставались искренне религиозными, не будучи ханжами и не утрачивая в стенах храма чувство юмора.

Современники, критиковавшие в начале XIX века мессы Й. Гайдна за светский тон и театральный характер, не знали некоторых гораздо более шокирующих подробностей их создания. Так, в мессе «Свят» (1796; авторское название *Missa Sancti Bernardi di Offida*) раздел *Et incarnatus* — святая святых *Credo*, где идет речь о воплощении Христа через Деву Марию — построен на сочиненном ранее каноне Гайдна с благочестивым названием, но очень фривольным текстом «*Gott im Herzen*»: «*Бог в сердце, хорошая бабенка в объятиях — одно приносит святость, другое же, вестимо, тепло*»³⁴. Как замечает по этому поводу Е. Ю. Матвеева, «Гайдн, видимо, не хотел, чтобы эту музыку опознали как светскую и не включил упомянутый канон в сборник 42 канонов, вышедших в 1810 году (готовился он раньше) в издательстве “Брейткопф и Гертель”» (Матвеева 1997 «Поэтика жанра», 84). Ранее, в Мариачельской мессе 1782 года, Гайдн использовал в *Venedictus* музыку арии Эрнесто из своей оперы-буффа «Лунный мир», и хотя в самой этой арии ничего смешного нет (комичен только сценический контекст), факт достаточно красноречив. Религиозным чувствам патриархально набожного Гайдна такие шутки очевидно не претили.

Забавное свидетельство о шалостях совсем юного Бетховена, органиста придворной капеллы кельнского курфюрста, оставил друг его детства Ф. Г. Вегелер, который вспоминал: ■ «В католических храмах на протяжении трех дней Страстной недели звучат Плачи пророка Иеремии. Они, как известно, состоят из небольших фрагментов по 4–6 строк и поются в манере хорала, однако в четком ритме. Мелодия же состоит из четырех последовательных тонов, например, с – d – e – f, причем на терцию всегда приходится большее количество слов: попеваается почти весь отрывок, а в самом конце несколько нот возвращают нас к главному тону. Поскольку в течение этих трех дней орган звучать не должен, певцу аккомпанирует в свободном стиле клавирист. Когда однажды такая задача выпала на долю Бетховена, он спросил у певца Хеллера, обычно крепко державшегося в тоне, позволит ли тот себя сбить — и воспользовался его чересчур поспешным согласием так, что тот из-за модуляций в аккомпанементе совсем запутался (хотя Бетховен непрерывно ударял мизинцем выдержанный главный тон) и не мог отыскать каденцию. <...> В первом порыве гнева Хеллер пожаловался на Бетховена курфюрсту. И хотя молодому, умному и тоже озорному князю эта история пришлась по нраву, он все-таки порекомендовал, чтобы сопровождение

³⁴ См.: *Haydn J. Werke. Kanons* / Hrsg. v. O. E. Deutsch. München–Duisburg, 1959. № 44.

игралось поскромнее» (Wegeler—Ries 1838, 14—15). Самое примечательное, что со стороны Бетховена эта мальчишеская выходка во время службы на Страстной неделе (!) была отнюдь не экспромтом; он к ней основательно подготовился, ибо в его бумагах сохранились эскизы гармонизаций плачей пророка Иеремии с генералбасовыми цифровками, в которых есть и неожиданные обороты, и энгармонические модуляции (например, из B-dur в h-moll и обратно; см.: Beethoven 1786—1799/1970, II, 131).

Таким образом, историку приходится принимать сложившуюся ситуацию как она есть и констатировать не столько упадок церковной музыки в классическую эпоху, сколько глубинное изменение ее роли и статуса. Кроме того, на расстоянии двух с половиной веков становится ясным то, чего, возможно, не могли увидеть или осознать современники: эпоха вовсе не была «бездуховной» и шедеврами в сфере церковной музыки оскудела отнюдь не настолько, чтобы об этом не стоило и говорить.

Обратимся теперь к стилистике церковной музыки. В ней, согласно требованиям каждого конкретного случая, на протяжении классической эпохи практиковались несколько «стилей». Об этом ранее вскользь уже говорилось; здесь мы сведем всё воедино, расставив необходимые акценты.

Самое строгое и аскетическое воплощение церковного духа — это так называемый григорианский хорал (современные исследователи стараются уже не пользоваться этим термином, ибо, как установлено, кодификация хорала не имела прямого отношения к деятельности папы Григория Великого, зато была связана с церковной и культурной политикой каролингов). Разумеется, из католической практики хорал исчезнуть не мог, однако в XVIII веке слух музыкантов утратил понимание модальной специфики одноголосия.

Аккордовый или полифонический стиль *a capella* (*alla capella*, *alla Romana*) культивировался в папской капелле в Ватикане и считался продолжением традиции Палестрины. Совершенно без сопровождения он использовался редко. Обычно аккомпанемент состоял в аккордовой поддержке континуо, органа или чембало. Такой стиль, лишенный тембровых красок и яркой мелодической экспрессии, считался подходящим для скорбных дней и периодов поста.

Присоединение к этой основе других инструментов (обычно струнных и тромбонов) давало *stilus mixtus* («смешанный стиль»), в котором были возможны инструментальные ригурнели и более развитые вокальные партии.

Stilus solemnis («торжественный стиль») — с литаврами, трубами и певцами-солистами, дополнявшими хор и струнный оркестр — применялся на воскресных и праздничных службах. Полный оркестр с деревянными духовыми и валторнами участвовал в церковной музыке лишь по большим праздникам и в особо торжественных случаях. Эти случаи имели несколько градаций, в соответствии с которыми различали три вида торжественных месс (приводится по: Riedel 1982, 131; примеры наши):

1. *Утренняя (sacrificium matutinum)*. Стиль был достаточно торжественным, но произведение могло быть не очень большим и не очень пышным.

2. *Высокая служба (summum sacrificium)* происходила по большим праздникам, иногда связанным и с какими-то светскими торжествами. В этой связи можно вспомнить все поздние мессы Й. Гайдна и Мессу C-dur (1807) Бетховена.

3. *Понтификальная служба (sacrificium solemne)* — когда мессу служит церковный иерарх, имеющий сан от епископа и выше. Таких произведений в любую эпоху не могло быть много. В музыке венских классиков это, прежде всего, «Торжественная месса» Бетховена; возможно, сюда же следует отнести «Мессу Св. Франциска» М. Гайдна, написанную по заказу императора Франца.

Формы крупных церковных сочинений претерпели в XVIII веке эволюцию от «кантатной» композиции к «симфонической».

«Кантатная композиция» подразумевает мелкое дробление литургического текста и строение формы по принципу чередования сравнительно небольших, замкнутых внутри себя хоров, арий и ансамблей. Такой принцип господствовал в музыке позднего Барокко (известнейший пример — Месса си минор И. С. Баха). В этой манере писались не только мессы, но и другие произведения (*Stabat Mater* Перголези, Й. Гайдна, Л. Боккерини; *Magnificat* И. С. Баха и К. Ф. Э. Баха, большой *Te Deum D-dur* К. Г. Грауна и т. д.). К кантатному типу чаще всего обращался В. А. Моцарт, включая поздние сочинения — Мессу *c-moll* и Реквием. У Й. Гайдна кантатный принцип встречается в ранних мессах, в поздних же присутствуют лишь некоторые его отголоски (например, выделение в особый раздел *Qui tollis* или *Et incarnatus*, что, однако, типично и для других композиторов эпохи).

В поздних мессах Й. Гайдна, М. Гайдна (включая Второй реквием), в обеих мессах Бетховена налицо *симфоническая трактовка* мессы: крупное членение текста на несколько частей и сквозное развитие внутри каждой из них. Интересную идею о присутствии в мессах Й. Гайдна ряда «вокальных симфоний» (обычно трех) высказал М. Чазид (Chusid 1970). Первую «вокальную симфонию» составляют, по мнению исследователя, примыкающие друг к другу *Kyrie* и *Gloria*; вторую — *Credo*; третью — все остальные части начиная от *Sanctus*. Признаки «вокальных симфоний»: традиционная группировка частей при исполнении, внутреннее членение каждой части (обрамляющие разделы — быстрые, обычно в одной и той же тональности, иногда с репризой тематического материала; один из средних разделов медленный, с резким контрастом темпа, метра и тональности — например, *Qui tollis, Et incarnatus*). На наш взгляд, ближе всего понятию такой «вокальной симфонии» соответствуют *Kyrie* и *Gloria*, тем более что *Kyrie eleison* у Й. Гайдна часто пишется почти как первая часть симфонии, включая в себя медленное вступление и сонатное аллегро («Нельсон-месса», Месса *In tempore belli*). Однако в целом, как и всякая слишком уж гладкая и стройная теория, концепция Чазиды грешит некоторыми натяжками. Мы бы предпочли говорить о сочетании в конце XVIII — начале XIX века симфонического и кантатного принципов. Симфонический в это время уже преобладает, но кантатный продолжает проявлять себя в традиционном выделении в отдельные части некоторых фрагментов длинных текстов вроде *Gloria* и *Credo*. Что касается Бетховена, то у него в обеих мессах никаких следов кантатного принципа уже не остается, и при концертном исполнении эти произведения действительно воспринимаются как вокально-симфонические.

Довольно резко обозначенный самими музыкантами классической эпохи как «упадок» поворот церковной музыки от ученого контрапунктического письма к светскому, театрально-концертному стилю и ее шокировавший некоторых пуристов «легкомысленный» тон не следует расценивать как полную деградацию

высокого искусства. Музыка менялась в соответствии с изменением складывавшейся тогда ситуации и при этом изо всех сил старалась «сохранить лицо», что было подчас весьма непросто.

Напомним, что все венские классики были католиками, и потому именно этой традиции в ее австрийском варианте будет уделено далее особое внимание. Проблемы, которые мы затронем ниже, довольно далеко уведут нас от темы собственно контрапункта, но без их понимания вряд ли возможно оценить положение дел в австрийской церковной музыке XVIII века.

Классическая эпоха пришлась на время правления двух монархов, проводивших диаметрально противоположную религиозную политику: Марии Терезии (правила 1740–1780) и ее сына Иосифа II (единолично правил 1780–1790)³⁵.

Мария Терезия унаследовала от отца, Карла VI, не только огромную Священную Римскую империю германской нации, центром которой с 1438-го по 1806 год было эрцгерцогство Австрия, но и богатейшие традиции религиозной и музыкальной жизни.

Вплоть до смерти Марии Терезии церковная музыка в Австрии находилась под особым покровительством монархов. Праздничные службы и уличные религиозные процессии обставлялись столь помпезно, что в 1782 году папа Пий VI, увидевший процессию в Вене на Вербное воскресенье, удивленно воскликнул: «Romae pop sic!» («В Риме такого нет!»), — что дало императору Иосифу II лишний повод ужесточить свою религиозную политику. Именно при Марии Терезии церковные праздники приобретали черты пышной театрализованности; в ход пускались машины (для вознесения Христа и Девы Марии), световые эффекты, особое убранство храма по каждому конкретному поводу (в том числе кукольные или скульптурные группы в декорациях: ясли на Рождество, гроб Господень на Пасху и т. д.). Единственное ограничение, по не совсем понятным причинам введенное Марией Терезией, — запрет в 1754 году использования труб и литавр в храме и во время церковных процессий. Обычно эти инструменты звучали в *Introit'e*, перед чтением Евангелий и в конце торжественной (воскресной) мессы, перед началом *Te Deum*, во время процессий. В 1767-м это ограничение было отменено, но стиль игры кларино деградировал, что заметно по церковной музыке венских классиков и их современников, где трубы используются уже не как виртуозный мелодический, а как «ударный» инструмент, вкупе с литаврами. Приведем для сравнения певучий, ангельски-серебристый канон труб-кларино в первых тактах мотета во славу девы Марии «*Ad cantus, ad choros*» зальцбургского композитора начала XVIII века М. С. Бихтелера³⁶ и эффектные, но грубо-воинственные и лишенные даже намеков на контрапункт фанфары в первых тактах *Te Deum* Г. Вебера, написанного примерно столетием позже и посвященного «победоносному германскому войску»³⁷.

³⁵ Формально императором Священной римской империи являлся супруг Марии Терезии, Франц I, а после его смерти в 1765 году — ее сын Иосиф II. Однако пока была жива Мария Терезия, она никому из них не уступала реальной власти.

³⁶ М. С. Бихтелер фон Грейфенталь умер в 1744 году. Начало его мотета цит. по: DÖ. *Salzburger Kirchenkomponisten*. XLIII Jg., Bd. 80, T. 1. Wien, 1936. S. 18.

³⁷ Цит. по первому изданию в партитуре, хранящемуся в Московской консерватории (*Te Deum Laudamus. Deutschland siegreichen Heeren gewidmet von Gottfried Weber. Offenbach, J. Andre, [o.J.]*).

83a) **Allegro** М. Бихтелер. Мотет «Ad cantus, ad chorus»

83б) Г. Вебер. Te Deum, начало

Удивительно, впрочем, не состояние, в котором церковная музыка оказалась к началу XVIII века, а то, что, вопреки всем превратностям, этой традиции удалось все-таки уцелеть.

Иосиф II проявил себя в сфере церковной жизни как ярый антиклерикал и вольнодумец. Много он делал в пику матери, из под властной опеки которой его освободила только ее смерть. Став полновластным императором, Иосиф начал проводить весьма жесткие реформы. Их лозунг: разумность, экономность и польза для общества. В сфере церковной обрядности это означало упрощение ритуала, запрет процессий (чтобы они не отвлекали людей от работы) и запрет всех праздничных традиционных обрядов помимо канонических. Формально Иосиф как бы возвращал церковную обрядность в рамки канона, но фактически проводил последовательную антиклерикальную политику. Иосиф разогнал «беспольные» монастыри, разрешив деятельность лишь тех, в которых монахи занимались призрением бедных, лечением больных и другими общественно нужными делами. Были запрещены религиозные братства мирян — добровольные организации, помогавшие деятельности церкви (формально им ставилось в упрек создание

«лишней» религиозной структуры). При этом Иосиф благожелательно относился к масонству и проповедовал терпимость к иноверцам.

Самые непопулярные меры были приняты в похоронном деле. Еще Мария Терезия ввела ограничения на роскошь при погребении. Иосиф же издал поистине драконовские законы о вынесении всех кладбищ за городскую черту (а значит, об уничтожении части из них) и о погребении без гроба, только в саване (закон 1784 года). За этим жестокими мерами стояла идея железной целесообразности: эпидемии чумы все еще были в XVIII веке зловещей реальностью, и в таких предписаниях имелся чисто санитарный смысл. Именно этот закон вызвал бурные протесты, сопровождавшиеся беспорядками в Вене, и в единственный раз император пошел на попятную и смягчил его, издав в 1785 году декрет о том, что никому нельзя запретить хоронить своих близких «разумно», то есть в саване; однако нельзя и никого принуждать к «разумным» похоронам. Незнатные бедняки, близкие которых не могли или не хотели оплатить гроб, хоронились в саване и в общей могиле. Так случилось и с Моцартом. То были не козни тайных врагов и не масонский заговор, а обычная практика времен Иосифа (хотя в 1791-м императора уже не было в живых, декрет еще действовал).

Заупокойной службы со специально сочиненной музыкой в таких условиях удавались только лица самого высокого ранга, и потому во время правления Иосифа этот жанр в Австрии почти сошел на нет. При необходимости использовались старые реквиемы, авторами которых были Фукс, Йомелли, Науманн, Ройтер. Реквием В. А. Моцарта была создан уже после смерти Иосифа; два реквиема (второй — 1806, не закончен) написал М. Гайдн; есть два реквиема у Керубини, однако Керубини жил во Франции, где были свои проблемы с церковью, так что большинство его прославленных церковных сочинений, включая оба реквиема, было написано в период империи или после реставрации Бурбонов, когда Керубини, бывший автор революционных маршей и гимнов, стал суперинтендантом королевской капеллы.

В 1786-м был издан циркуляр «Порядок богослужения в Нижней Австрии», в котором, в частности, говорилось: *«Чем проще музыка, тем более она соответствует христианскому смирению и благоговению»* (цит. по: Riedel 1982, 124). Самое простое — аккордовое пение под скромное сопровождение органа или континуо. Ни о каких контрапунктических изысках при этом и речи быть не могло. Инструментальная музыка в церкви полностью не запрещалась, но с 1783 года была ограничена, так что многие церковные капеллы пришлось распустить. Оркестровая или ансамблевая инструментальная музыка по праздникам могла устраиваться только за счет организаторов; это было возможно лишь в самых крупных соборах или частных капеллах, но не в массовом порядке, как во времена Марии Терезии. Не случайно такое своеобразное оркестровое произведение Й. Гайдна, как «Семь слов Спасителя на кресте» (1785), создавалось по заказу, поступившему из испанского города Кадиса, где существовал обычай исполнять инструментальную музыку на Страстной неделе в храме, задрапированном черными тканями и при свечах; в йозефинистской Вене подобное эффектно-патетическое преподнесение Страстей Господних было совершенно невыносимым. В Австрии оказалось под запретом даже исполнение таких «необязательных» песнопений (а стало быть, и композиций), как *Miserere* и *Stabat Mater*.

В силу всех названных причин венские классики и другие австрийские композиторы писали церковную музыку либо до 1780 года, либо после 1790-го,

когда преемники императора-революционера (Леопольд II и Франц II) вернули религиозную практику в прежнее русло, постепенно восстановив великолепии обрядов и процессий (тех, правда, стало намного меньше) и богатство музыкального сопровождения. В период же правления Иосифа II церковной музыки создавалось очень мало и преимущественно не в Вене. В состав империи входили церковные княжества, где светская и духовная власть принадлежали князю-архиепископу — в них, конечно, церковная музыка создавалась и исполнялась. Таими княжествами были, например, Зальцбург и Кёльн (резиденция кёльнского курфюрста находилась в Бонне). Зальцбургская традиция — подчеркнуто барочная, с итальянским влиянием в сфере музыкальных форм, но опиравшаяся на традицию Фукса в сфере стилистики и использования полифонии³⁸. Лишь в сочинениях середины века возобладал «галантный» стиль. Крупнейшими наследниками этой традиции во второй половине XVIII века стали М. Гайдн и В. А. Моцарт. Однако к концу XVIII века (после смерти императора Иосифа) в связи с реставраторскими тенденциями в сфере церковной музыки и под влиянием нарастающего интереса к музыке барочных мастеров у венских классиков вновь приобретает особую важность изощренное контрапунктическое письмо.

Здесь трудно переоценить то влияние на музыку венских классиков, которое начала оказывать примерно с 1780-х годов немецкая протестантская традиция, представленная прежде всего И. С. Бахом и Г. Ф. Генделем. Расхожее представление о полном забвении творчества Баха после его смерти требует корректировки. В протестантских землях Германии это забвение никогда не было полным, хотя музыка Баха действительно на некоторое время ушла из обиходного пласта музицирования в узкопрофессиональный (деятельность И. Ф. Кирнбергера, И. Н. Форкеля, К. Ф. Цельтера и других). Что касается католических стран и областей, то Баха там не могли *забыть* по той простой причине, что его, собственно, никогда и не *знали*. Ведь из огромного массива баховских сочинений львиная доля принадлежала церковным жанрам, непригодным для католического ритуала; кроме того, чрезвычайно мало его сочинений было издано как при жизни, так и после смерти. Поэтому венские классики имели о музыке Баха весьма фрагментарные понятия. Они никогда не видели и не слышали ни страстей, ни кантат, ни полной партитуры Мессы си минор, ни органных циклов. Примечателен, однако, тот бесспорный факт, что все трое чрезвычайно высоко ценили Баха и тщательно изучали то немногое, что было им доступно (в основном это «Хорошо темперированный клавир» и другие клавирные сочинения, а также мотеты и, возможно, частично Месса).

С музыкой Генделя ситуация складывалась совсем иначе. Его оратории были широко известны в Европе, и венские классики хорошо знали по крайней мере некоторые из них. Это «Мессия», «Празднество Александра», «Ацис и Галатея», «Иуда Маккавей», «Саул». Особенно популярна была оратория «Мессия», которая звучала в Германии с 1770-х годов. Ее исполнения происходили под управлением, в частности, К. Ф. Э. Баха (Гамбург, 1775–1778), аббата Фоглера (Мангейм, 1777, на итальянском языке), И. А. Хиллера (Берлин и Лейпциг,

³⁸ См. том, содержащий сочинения К. Г. Бибера, М. С. Бихтелера, И. Э. Эберлина и А. К. Адльгассера: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Salzburger Kirchenkomponisten*. XLIII Jg., Bd. 80, T. 1. Wien, 1936.

1786–1787). Практически все эти версии были адаптациями или обработками: из партитуры Генделя кое-что изымалось, зато вставлялась новая музыка, порою делалась переинструментовка (версия В. А. Моцарта, Вена, 1789).

Неудивительно, что более свободная и склонная к компромиссам с гомофонным складом и оперным стилем полифония Генделя нашла у венских классиков больший отклик, нежели чрезвычайно сложная и как бы погруженная в себя полифония И. С. Баха. Переклички с Бахом встречаются у композиторов классической эпохи скорее на уровне тематизма, чем на уровне письма и формы.

В настоящем очерке мы не собираемся делать исторического обзора классической церковной музыки, но считаем необходимым назвать лишь самые важные имена и упомянуть самые значительные произведения.

Самым популярным в Австрии и Германии церковным композитором был **Михаэль Гайдн** (1737–1806). С 1762 он жил и работал в Зальцбурге в капелле князя-архиепископа, занимая ряд довольно престижных должностей (придворный музыкант и концертмейстер; органист; соборный органист). Возможно, он сделал бы еще более успешную карьеру, если бы не его всем известная слабость к спиртному, не мешавшая, впрочем, окружающим любить и уважать этого талантливого человека. М. Гайдн находился в приятельских отношениях с Леопольдом и Вольфгангом Амадеем Моцартами; некоторое время (в 1797 году) его учеником был К. М. Вебер.

Хотя М. Гайдн написал много светской музыки (опера «Андромеда и Персей», 46 симфоний, 5 концертов, камерные ансамбли), он славился в основном как автор образцовых церковных сочинений. Здесь он превзошел даже своего знаменитого брата. Во всяком случае, М. Гайдна никто не упрекал, как Й. Гайдна, за неуместную веселость и танцевальные ритмы в духовной музыке. Гофман, в частности, полагал что недооцененный по заслугам М. Гайдн ■ «в этом стиле не уступает своему брату, а по серьезности своей далеко его превосходит» (МЭГ, II, 26). При этом М. Гайдн не был ни равнодушным ремесленником, ни закоренелым ретроградом; он в меру архаичен там, где этого требует обычай и в меру современен там, где этого ждет аудитория. На наш взгляд, среди чрезвычайно большого множества его церковных сочинений вершинным достижением М. Гайдна можно считать «Мессу св. Франциска» d-moll, заказанную ему в 1801 году во время поездки в Вену самим императором Францем (большим любителем церковной музыки) и законченную в 1803-м. Франц заказал также реквием памяти своей второй супруги Марии Терезии Сицилийской, однако композитор, уже больной, был убежден, что, как и В. А. Моцарт, пишет реквием для себя самого. Рукопись обрывается на части *Dies irae*; законченные разделы произведения звучали на отпевании композитора. Заметно, что М. Гайдн хорошо знал Реквием Моцарта и старался ни в коем случае не подражать ему, а находить свои собственные решения, вполне убедительные. Судя по имеющимся частям, его произведение должно было принадлежать не к кантатному, а к симфоническому типу.

В. А. Моцарт написал довольно много церковной музыки в период своей службы в Зальцбурге. Это не только мессы, но и многочисленные мотеты. В Вене, где его пребывание совпало с правлением императора Иосифа, были созданы только два больших сочинения, причем оба не закончены (Месса c-moll, 1783, и Реквием), хотя к религиозной можно отнести и его масонскую музыку. Часть музыки Мессы c-moll вошла в кантату «Кающийся Давид» (1785), и именно кантата ста-

ла довольно популярной. Может быть, потому Моцарт отказался от мысли довести Мессу до завершения.

Реквием породил многочисленные легенды и дискуссии. Они начались в 1825 году, когда Г. Вебер в своей статье, опубликованной в майнцском журнале «Цецилия», выразил сомнения в подлинности сочинения. По мнению Г. Вебера, в партитуре Реквиема так много прегрешений против всяческих правил, что скорее всего следует приписать почти всю музыку Ф. Кс. Зюсмайру (которого к тому времени давно не было в живых и который не мог пролить свет на историю завершения им моцартовской партитуры). Полемика, вспыхнувшая тогда в немецкой и австрийской прессе, продолжается до сих пор. На защиту авторства Моцарта встали, в частности, старейший венский музыкант, друг семьи Моцартов, аббат М. Штадлер, Бетховен (написавший в 1826 году Штадлеру фактически «открытое письмо», рассчитанное на цитирование в прессе и действительно пущенное в ход адресатом для подкрепления своей позиции), молодой А. Б. Маркс, возглавлявший *VAMZ*. Однако, помимо праведного возмущения действительно вызывающим и оскорбительным тоном статьи Г. Вебера, у них не было достаточных точных аргументов, подтверждающих подлинность Реквиема.

В XX веке исследователям удалось обнаружить как старые, но выпавшие из поля зрения, так и новые источники, проливающие некоторый свет на темную историю создания последнего моцартовского шедевра; не имея возможности вдаваться здесь в подробности, мы отсылаем любознательного читателя к существующей по этому поводу литературе (см., в частности, из сравнительно недавних публикаций: комментарии К. К. Саквы к книге: Аберт II/II; Maunder 1988; Робинс-Лэндон 1991). Некоторые музыковеды (Р. Маундер, Р. Левин, Х. Ч. Р. Лэндон) предлагают свои исполнительские редакции Реквиема, в которых делаются попытки «отделить зерна от плевел», то есть текст Моцарта от более поздних наслоений, изъяв части, сочиненные не Моцартом (*Sanctus*, *Hosanna* и *Benedictus*), исправив не «аутентичную» инструментовку и добавив то, что оказалось выпущенным Зюсмайром — прежде всего фугу *Amen* после *Lacrimosa*, имеющуюся в моцартовских материалах. Однако остается распространенной и другая точка зрения, выраженная, например, Н. Арнонкур: «Я никак не могу поверить, чтобы такой незначительный композитор, как Зюсмайр, <...> смог по собственному разумению завершить *Lacrimosa* и сочинить именно эти *Sanctus*, *Benedictus* и *Agnus Dei*. Я не могу даже допустить, что на Зюсмайра внезапно снизошло вдохновение, излучаемое теми частями, которые Моцарт успел написать. Потому что все разделы Реквиема для меня — моцартовские, неважно, имелись ли в распоряжении Зюсмайра соответствующие эскизы или же сам Моцарт внул ему эту музыку, проигрывая ее в процессе совместной работы» (цит. по: Арнонкур 1991, 101).

Моцартовский Реквием отличается от большинства церковных сочинений классической эпохи своим подчеркнутым «архаизмом», то есть возвращением на совсем новом уровне к барочной традиции со всеми ее атрибутами: кантатным принципом композиции, обилием контрапунктических частей и фрагментов (включая двойную фугу в *Kyrie eleison* и тройной канон в *Rex tremendae*), применением риторических фигур и разнообразной символики — тональной, тембровой, звуковысотной. Восприятие образов смерти и Страшного суда здесь также не по-классически мрачно и трагично. Но, будучи столь уникальным явлением, Реквием Моцарта породил собственную традицию: ему либо напрямую подражали

(Реквием П. фон Винтера), либо, наоборот, старались во что бы то ни стало найти другие решения (Реквием B-dur М. Гайдна, Реквием c-moll Л. Керубини).

И. Гайдн работал в сфере церковной музыки почти всю жизнь: мальчиком пел в соборе Св. Стефана и пытался сочинять церковные композиции, у князей Эстергази писал для местной церкви и некоторое время исполнял обязанности органиста и вообще следил за исполняемым репертуаром. Поэтому церковной и духовной музыки у него довольно много, хотя и заметно меньше, чем у его младшего брата. Это 14 месс, несколько кантат, два Te Deum, существующие в трех авторских версиях (оркестровой, квартетной и ораториальной) «Семь слов» и другие сочинения. Сам он высоко ценил свою кантату Stabat Mater (1767) и очень гордился тем, что ее хвалил И. А. Хассе. Вполне возможно, что на литургическое применение была рассчитана и очень необычная Симфония № 49, f-moll, Гайдна, имеющая неавторское, но вполне точное название «Страстная», или «Страсти» (La Passione). Она открывается медленной частью и вполне могла звучать в церкви на Страстной неделе.

Некоторые исследователи считают шесть поздних месс (1796–1802) вершиной всего творчества Гайдна, превосходящей даже «Лондонские симфонии». У данной точки зрения (которой автор этих строк склонен симпатизировать) есть весомые основания. Месса, сам текст которой включает в себя мировоззренческую концепцию, а подразумеваемое ритуальное оформление предполагает внутреннее переживание каждым молящимся всей истории рождения, распятия и воскресения Христа, объективно глубже по своей проблематике и богаче в ассоциативном отношении, чем обычная симфония. Симфонии Гайдн писал в Лондоне для большой анонимной аудитории, поздние мессы — для близких ему и неравнодушных к нему людей. Княжеская чета, Николай II Эстергази и Мария Герменегильда, относились к старому Гайдну совсем не так, как надменный Николай I Великолепный; после возвращения из Англии Гайдн уже не мог пожаловаться, что с ним обходятся, как с капельдинером. Поэтому празднование именин княгини в начале сентября выливалось в Эйзенштадте в многодневную череду различных торжеств и увеселений, длившихся по месяцу и дольше (8 сентября — день Рождества Богородицы, именины княгини Марии; торжественную мессу служили в ближайшее за этим днем воскресенье, после чего продолжались всевозможные развлечения: парадные процессии, театральные представления, балы, банкеты). Месса становилась важнейшей кульминацией всего праздника, особенно если сопровождалась премьерой нового большого произведения прославленного Гайдна (только в 1800-м обошлось без его новой мессы). Сам князь был страстным любителем церковной музыки и гордился своим капельмейстером; во время банкета Гайдн уже не сидел среди прислуги, и за его здоровье титулованные гости произносили тосты.

Не вдаваясь в подробности, мы лишь перечислим эти поздние мессы в порядке их возникновения: 1796 — месса «Свят» («Heilig-Messe»), B-dur (авторское название — «Месса Св. Бернарда из Оффиды»); в том же году — «Месса военного времени» («Missa in tempore belli»), C-dur; 1798 — «Месса в тяжелых обстоятельствах» («Missa in angustiis»), d-moll, более известная как «Нельсон-месса»; 1799 — месса «Терезия», B-dur; 1801 — месса «Сотворение» («Schöpfung-Messe») ³⁹,

³⁹ В Qui tollis этой Мессы использован дуэт из оратории «Сотворение мира», уже опубликованный к тому времени в приложении в AMZ, так что публика сразу узнала знакомую музыку и дала Мессе соответствующее название.

B-dur; 1802 — месса «Гармония» («Harmonie-Messe»), B-dur⁴⁰. Нам уже доводилось писать о том, что именно в поздних мессах Гайдна предстает с совершенной неожиданной стороны — как художник, всем сердцем откликающийся на военные и политические волнения начинающейся наполеоновской эпохи и мыслящий масштабно, проблемно и драматически (Кириллина 1996, 169–171).

В творчестве **Бетховена** церковная и духовная музыка занимает несравненно меньшее, но достаточно важное место. Всякое произведение такого рода означало для композитора попытку осознать свое личное отношение к Богу. На протяжении всей жизни Бетховен искал собственный путь к вере. Он прошел через юношеское веселое вольнодумство, отчаянное богоборчество (особенно когда начиналась глухота), увлечение идеями масонства (не столь сильное, как у Моцарта), через фатализм, чтение религиозно-философских книг иных конфессий и традиций (протестантская натурфилософия, переводы индуистских текстов). Наконец, он сформулировал свое нравственное кредо: «Сократ и Иисус служили мне образцами», — записал он в разговорной тетради в 1820 году (ВKh 1, 211)⁴¹.

Душевный кризис 1802 года, связанный с осознанием неизлечимости глухоты и с трудом преодоленными помыслами о самоубийстве, отразился, в частности, в 6 песнях ор. 48 на религиозные стихи Х. Ф. Геллерта и в единственной оратории «Христос на Масличной горе» (1803). Оратория стала очень популярной в XIX веке; в России регулярно звучала в великопостных концертах начиная с 1813 года, как с немецким текстом, так и с русским переводом Н. М. Карамзина.

Бетховен, как известно, написал всего две мессы. Первая, ор. 86, C-dur, стала непосредственной наследницей поздних месс Й. Гайдна, поскольку создавалась также по заказу князя Эстергази для празднования именин его супруги (однако по каким-то причинам князю не понравилась). Это прекрасное, светлое, гармонично-уравновешенное произведение, словно бы вырезанное из куска напоенного солнцем белого мрамора. Бетховен был высокого мнения об этой мессе. Упорно добиваясь, чтобы Г. Гертель издал ее в партитуре (что сулило тогда обычно убытки из-за высокой стоимости гравировки и ненадежности спроса), Бетховен писал ему: ■ «Вы утверждаете, что на “церковные вещи нет спроса”, и если говорить о музыке, которую пишут сочинители генералбаса, то Вы правы»; «...Как мне кажется, я обработал текст мессы так, как его редко когда обрабатывали»; «Она особенно мила моему сердцу, несмотря на всю прохладность отношения нашего века к подобным вещам» (ПБ 1, № 171, 170, 172). Гертель издал мессу лишь в 1812 году, причем, как тогда часто практиковалось ради стимулирования сбыта, с параллельным свободным немецким переводом, дабы католическую мессу можно было использовать и в протестантском обиходе (подобным же образом издавались произведения Йозефа и Михаэля Гайднов, В. А. Моцарта и других композиторов). Первый перевод Мессы C-dur сделал доктор теологии Хр. Шрайбер, но его работой Бетховен был не совсем доволен; намного больше ему понравился вариант, предложенный в 1823 году Б. Шольцем.

⁴⁰ Слово «гармония» использовано здесь, вероятно, и в узкотехническом смысле («группа духовых инструментов», то есть название означает «Месса с духовыми инструментами»), и в более широком («Месса с богатой и изысканной гармонией»).

⁴¹ Запись эта возникла в связи с обращением Бетховена в Апелляционный суд по поводу опеки над племянником Карлом. См.: ПБ 3, коммент. 44 к № 1036.

«Торжественную мессу» D-dur (Missa solemnis, 1819–1823) Бетховен неоднократно называл в письмах 1820-х годов своим величайшим (или крупнейшим) произведением и придавал ей особое значение. «От сердца да идет это к сердцу», — начертано им в начале Kyrie, а Dona nobis pacem сопровождается пометой: «Мольба о мире внутреннем и внешнем». Оба эти высказывания имеют, помимо личного, еще и богословский смысл. К сочинению «Торжественной мессы» Бетховен подходил чрезвычайно вдумчиво, тщательно вчитываясь в канонический текст, изучая старинную церковную музыку и учитывая опыт своих старших современников (см. об этом: Kirkendale 1970; Кириллина 2000). Следовал он при этом больше личному побуждению, нежели зову обстоятельств, хотя чисто формальным толчком к началу работы могли послужить слухи о предстоящей в 1819-м интронизации ученика Бетховена, эрцгерцога Рудольфа, в качестве кардинала и архиепископа Ольмюца (ныне Оломоуц в Чехии). Сам эрцгерцог этой мессы не заказывал, а замысел ее так разросся, что Бетховен не успел закончить произведение к торжествам в честь Рудольфа. Для Бетховена было важнее выразить в мессе свое отношение к Богу, чем свои верноподданнические чувства к эрцгерцогу. Вероятно, эрцгерцог его в этом понимал. ■ «Нет ничего более высокого, чем подойти к божеству ближе, нежели прочие люди, и с этих высот озарять божественным сиянием род человеческий», — писал Бетховен августейшему ученику (BG, № 1438). Как известно, мировая премьера «Торжественной мессы» состоялась 26 марта/7 апреля 1824-го в СПб в концерте Филармонического общества и была организована Н. Б. Голицыным. 7 мая 1824-го части мессы, названные «гимнами», прозвучали в Вене в одном концерте с Девятой симфонией. «Торжественная месса» относится к типу большой пантификальной службы (sacrificium solemne), что объясняет ее огромные размеры и сложность для исполнения. Здесь требуется не просто очень многочисленный для тех времен состав хора и оркестра, но и непременно наличие первоклассных солистов. Бетховен, по-видимому, понимал, что в условиях обычной церковной капеллы это недостижимо и в письмах неоднократно подчеркивал, что месса может исполняться как оратория, то есть в концерте. В литургии, в силу названных причин, она практически никогда не использовалась. Однако было бы ошибкой считать «Торжественную мессу» уникальной для того времени не только по ее художественным достоинствам, но и по масштабным параметрам. В первой трети XIX века было создано несколько произведений, сопоставимых с нею по крайней мере по размерам: например, Вторая «Торжественная месса» Керубини или Первая месса Гуммеля (ор. 77; 1818). Следовательно, вовсе не размеры заставили современников, а затем и потомков, воспринимать бетховенскую «Торжественную мессу» как произведение глубоко религиозное, но не очень подходящее для церковного ритуала.

Прямым продолжателем и во многом завершителем венско-классической традиции в церковной музыке был **Ф. Шуберт**, написавший в 1814–1828 годах шесть месс и незаконченную пасхальную ораторию «Лазарь»⁴². Все мессы, кроме последней, посмертной, исполнялись при жизни композитора в венских церквях. Шуберт, несомненно, знал изданные к тому времени мессы своих предшественни-

⁴² Две части оратории исполнялись в 1830 году в венской церкви св. Анны. «Лазарь» был завершен Э. В. Денисовым в качестве духовной оперы; финал был дописан без попыток формальной стилизации под Шуберта.

ков и во многом опирался на них, однако трактовал сам этот жанр не столько в симфонической или кантатной, сколько в лирической сюитной манере. С одной стороны, ему свойственна симметричная репризность в строении больших частей (даже таких, как *Credo*), а с другой стороны, романтическая эмоциональность, выражающаяся и в почти песенных мелодиях, и в красочных тональных сопоставлениях, и в музыкальном выделении некоторых слов, на которые прежние композиторы редко обращали внимание. Полифонические эпизоды у Шуберта по традиции присутствуют, однако фуги, завершающие *Gloria* или *Credo*, обособлены от предыдущего развития и написаны во вневременном и внеличном абстрактном «церковном стиле» *alla breve*, подобно упражнениям из учебника Фукса. В мессах не только братьев Гайднов, но и Бетховена фуги еще говорят «живым» языком; для Шуберта это уже нечто вроде музыкальной латыни. Впрочем, нельзя забывать, что первые четыре мессы были созданы в 1814–1816 годах еще совсем юным композитором. В последний год своей недолгой жизни он увлекся музыкой Генделя и вознамерился брать уроки контрапункта у известного педагога С. Зехтера, чтобы «наверстать упущенное» (Воспоминания 1964, 120).

Всё сказанное позволяет утверждать, что церковная музыка отнюдь не находилась в классическую эпоху в столь безнадежном упадке, о котором самокритично сокрушались некоторые современники. Конечно, были и сложности, связанные с политическими пертурбациями, и сильные художественные изменения, обусловленные сменами общепринятых взглядов, вкусов и эстетических идеалов. Но доля церковных и духовных жанров в творчестве венских классиков и других композиторов была очень и очень весомой. Поэтому контрапункт и контрапунктическая традиция, полноправно утвердившиеся в гомофонных жанрах (симфонии, квартете, сонате) лишь к концу классического периода, в церковной музыке никогда, по сути, не исчезали и не прерывали свое поступательное развитие.

Содержание

От автора	3
Библиографические сокращения	9
Терминологические сокращения	10
Глава 1. Гармония	11
1.1. Гармония и генералбас	11
1.2. Аккорды и созвучия	14
1.3. Лад, строй, тональность	25
1.4. Функциональность. Системы тонального родства	39
1.5. Модуляция и модулирование	46
Глава 2. Метр и ритм	61
2.1. Поэтика ритма и метра в классическую эпоху	61
2.2. Стопа, субмотив и мотив	62
2.3. Проблема асимметричных размеров	70
2.4. Виды тактов и акцентуация	74
2.5. Темп и выразительность	77
2.6. Марши и танцы	84
2.7. Особые ритмические средства	93
2.8. Квадратность и неквадратность	95
Глава 3. Форма	112
3.1. К истории понятия «музыкальная форма»	112
3.2. Система классических форм	118
3.3. Учение о периоде	124
3.4. Риторика и драматургия	133
3.5. Комбинаторика	137
3.6. Эстетические критерии музыкальной формы	151
3.7. Сонатная форма	155
3.8. Судьба сонатной формы в творчестве Бетховена	162
Глава 4. Контрапункт	174
4.1. Композиция и контрапункт	174
4.2. Фукс, Марпург, Альбрехтсбергер	176
4.3. Классификации видов фуги	187
4.4. Фуга и сонатное мышление	191
4.5. Канон	200
4.6. Церковная музыка классической эпохи	208

Книжное издание

ЛАРИСА КИРИЛЛИНА

КЛАССИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В МУЗЫКЕ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА.

Часть II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции

Редактор И. Лебедева
Художник М. Цветкова
Компьютерная верстка Е. Воронова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315
Н/К

Форм. бум. 70 x 100¹/16
Печ. л. 14. Уч.-изд. 15,4. Изд. № 10968

Отпечатано в типографии ООО «ИПФ «Гарт»