

5. Гусейнова З. М. Письма Н. Н. Римской-Корсаковой к детям (по письмам к М. Н. Римскому-Корсакову) // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе: Материалы международной музыковедческой конференции. СПб.: ГУ «СПб ГМТИМИ», 2010. С. 6–11.
6. Дневник А. Н. Пургольд // Советская музыка. 1957. № 5. С. 134–138.
7. Из писем Н. Н. Римской-Корсаковой к А. К. Лядову; Из писем Н. Н. Римской-Корсаковой к Н. Ф. Финдейзену // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы / ред.-сост. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2009. С. 246–286.
8. Некрасова Г. А. «Восточная колыбельная песня» Н. Н. Лодыженского и «Колыбельная» С. А. Танеева: обработки М. П. Мусоргского // Музыка: задуманное, забытое, возвращенное... Сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. С. 145–175.
9. Письма А. П. Бородина. Вып. 2 (1872–1877) / с прим. С. А. Дианина. М.: Музгиз, 1936. 316 с.
10. Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 2. М.: ОГИЗ, Музгиз, 1935. 127 с.
11. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1935. 598 с.

Elena ROMANOVA

On latent sonata character in some piano works by Mozart

The article is devoted to Mozart's clavier works, the manifestations of the sonata principle in compositions written in other forms being the main subject of studying. The author analyzes the examples of interaction between sonata and three-part song form, as well as between sonata and variations and sonata and *durchkomponierte Form*. The main result of the analysis is the enlarging of the sphere of application for the theory of modulating forms proposed by Victor Bobrovsky and Rein Laul.

Key words: Wolfgang Amadeus Mozart, piano sonatas by Mozart, piano fantasies by Mozart, compositional modulation, modulating forms.

Елена РОМАНОВА

О скрытой сонатности в некоторых клавирных сочинениях Моцарта

Статья посвящена клавирному творчеству Моцарта в аспекте проявления сонатности в сочинениях иных форм. Рассматриваются примеры взаимодействия форм сонатной и трехчастной, сонатной и вариационной, сонатной и сквозной. Расширяется сфера применения теории модулирующих форм Бобровского-Лаула.

Ключевые слова: В. А. Моцарт, клавирные сонаты, клавирные фантазии, композиционная модуляция, модулирующие формы.

Вопрос о силе действия структурных закономерностей сонатно-симфонического цикла и сонатной формы, а также о сферах их применения остается актуальным до настоящего времени. Во-первых, заслуживает дальнейшего изучения сама специфика сонатного развития и композиционной структуры, по праву получившей статус «королевы» гомофонных форм. С другой стороны, постоянно эволюционирует и совершенствуется применяемая методология анализа — как теория сонатной формы и сонатно-симфонического цикла, так и теория общей функциональности музыкальной формы.

Инструментальные сочинения Моцарта представляют собой особенно богатый материал для дальнейшего изучения возможностей сонатной организации. Отметим, что подчас наиболее показательными оказываются

скрытые проявления сонатности, обнаруживающиеся в сочинениях (или их частях), форма которых в целом не может быть классифицирована как сонатная. Исследованию именно таких проявлений в некоторых клавирных сочинениях Моцарта и посвящена настоящая статья.

Обратимся к Одиннадцатой клавирной сонате Моцарта, ни одна из трех частей которой, как известно, не представляет собой сонатной формы в чистом виде. Ее первая часть, написанная в форме строгих или фигурационных (орнаментальных) вариаций, — классический пример вариационного цикла, в котором в качестве формы второго плана просматриваются признаки цикла сонатно-симфонического: четвертая, пятая и шестая вариации обладают некоторыми характерными свойствами скерцо, медленной части и финала сонатно-симфо-

нического цикла соответственно. Столь же явственного проявления признаков каких-либо структурных разделов, репрезентирующих собственно сонатную форму, в первой части сонаты не встречается.

Вместе с тем некоторое воздействие сложившихся стереотипов сонатной формы, хотя бы и в опосредованном виде, возможно, на наш взгляд, обнаружить и здесь. Генеральным тематическим контрастом первой части, заявленным при экспозиции темы вариаций, становится контраст между музыкальным материалом ее первых шестнадцати тактов (начальный экспозиционный период и вторая часть простой двухчастной репризной формы соответственно) и последнего двутакта (структурное расширение репризного раздела второй части). Лирическую образность основного материала темы резким вторжением нарушает последний двутакт, явно выполняющий функции категорического императива¹, закрепляющиеся обычно за первым элементом диалогических главных тем сонатной формы (Пример 1). Характерно, что в данном случае контраст воплощен без принципиального интонационного противопоставления — исключительно средствами динамики, фактуры, отчасти артикуляции. Подчеркнуто высокая роль фактурного развития явно предопределяется закономерностями вариационной формы.

Драматургию первой части сонаты во многом определяют дальнейшие трансформации и перемещения в «музыкальном пространстве» упомянутого императивного элемента. Отголоски его агрессивной наступательности слышны в разнообразных репликах: то буффонно-пародийного (вторая вариация, тт. 5–8, Пример 2), то звукоподражательного (варианты с репетициями из первой и пятой вариаций, тт. 5–6 и с арпеджированными аккордами из шестой вариации, тт. 5–6, предвосхищающие звучание рефрена из финала Сонаты — Примеры 3–5), то обобщенно-скерцозного плана (октавные реплики в нижнем регистре в тт. 1–8 четвертой вариации — Пример 6). Разнообразие вариантов, «сюжетных» поворотов в диалоге императивного элемента с лирическими с лихвой компенсирует отсутствие традиционной «истории взаимоотношений» главной и побочной тем сонатной формы. Формированию устойчивых признаков активно-наступательного элемента, как и в диалогических главных

Пример 1

Соната № 11, первая часть, реприза темы

Пример 2

Соната № 11, первая часть, вторая вариация

Пример 3

Соната № 11, первая часть, первая вариация

Пример 4

Соната № 11, первая часть, пятая вариация

Пример 5

Соната № 11, первая часть, шестая вариация

¹ В музыке Моцарта встречаются подобные случаи «запоздалого» появления императивного элемента в главной теме сонатной формы, поначалу воспринимаемой в качестве монологической (Симфония № 40, первая часть, тт. 17–20).

темах сонатных форм, неизменно способствуют применение отрывистой артикуляции, октавных дублировок, мелодических октавных скачков, плотной фактуры и других средств, характерных для этой образно-интонационной сферы.

И все же влияние сонатности в Одиннадцатой сонате Моцарта не ограничивается фактурно-динамической «тенью» главных тем сонатных экспозиций, лежащей на последнем двутакте темы первой части и его дальнейших трансформациях. Четко очерченная, хотя и не слишком объемная сонатная форма дважды используется Моцартом в Менюэте сонаты — и в качестве формы крайних его частей, и как форма среднего раздела. Общая же композиция Менюэта представляет собой при этом сложную трехчастную форму с серединой типа трио и точной репризой.

Рассмотрим сначала сонатную форму из крайних частей Менюэта. Главная партия имеет замкнутый характер, содержит 10 тактов и точно совпадает по масштабу с главной темой (Пример 7). Ее структура наиболее точно соответствует структуре периода единого строения² со сквозным расширением во втором предложении (4+6).

О наступлении побочной партии в т. 11 говорит совершившаяся именно в этот момент модуляция-сопоставление из ля мажора в ми мажор (тональность доминанты, вполне соответствующая классицистскому нормативу тональности побочной темы). Содержание ее также исчерпывается изложением побочной темы, представляющей собой период единого строения с масштабнo-синтаксической структурой суммирования (2+2+4).

Следующий раздел (тт. 19–30) представляет собой небольшую разработку, на что безоговорочно указывает функциональность музыкального материала. После двух звеньев нисходящей по большим секундам секвенции (си минор, ля минор — Пример 7) наступает четырехтактовая подготовка репризы. В качестве тематических источников секвенции угадываются мотив сопровождения из побочной темы (из т. 11) и переинтонированный опевающий мотив лирического элемента главной темы (т. 6); вместе они образуют выразительнейший коллаж³ по вертикали.

Реприза сонатной формы подчиняется модели полного ладотонального подчинения побочной партии, которая звучит в ля мажоре

Пример 6

Var. IV *m. s.* Соната № 11, первая часть, четвертая вариация

Пример 7

Menuetto Соната № 11, вторая часть, первый раздел сложной трехчастной формы

с минимальными фактурно-ритмическими изменениями. Существенным штрихом репризы становится отсутствие глубокой цезуры между главной и побочной партиями, отличавшей экспозицию. Тем самым структурная замкнутость главной партии преодолевается, и она непосредственно перетекает в побочную с введением вторгающегося каданса в т. 41.

² Или периода единого развития.

³ Термин, применявшийся профессором, доктором искусствоведения Р.Х. Лаулом в курсе лекций по анализу музыкальных произведений в Санкт-Петербургской консерватории [см. об этом: 7, с. 24].

Использование сонатной формы в общей середине Менуэта гораздо менее очевидно. В целом композиция позволяет говорить о возникновении здесь так называемой смешанной формы первого рода⁴ — такой ее разновидности, в которой допустимы различные трактовки одной структурной схемы. В данном случае возникает промежуточная форма, основанная на постоянном совмещении функций⁵ простой трехчастной и сонатной форм. При этом структура музыкального материала не противоречит типовым признакам и общей логике ни одной из совмещающихся форм, но весьма тонкая нюансировка формообразовательного процесса середины не исчерпывается ни одной из этих форм в отдельности.

Рассмотрим, в какой степени логику развертывания общей середины Менуэта могла бы объяснить логика развертывания типовой простой трехчастной формы. С этих позиций первый раздел (тт. 1–16) вполне может быть определен как первая часть простой трехчастной формы, представляющая собой модулирующий в тональность доминанты (из ре мажора в ля мажор) квадратный период неповторного строения (Пример 8). Отметим, что второе предложение начального периода в качестве первого мотива использует варьированный повтор последнего мотива первого предложения. Последующий материал (тт. 17–36) может быть объяснен как середина простой трехчастной формы, сочетающая признаки развивающей и контрастной⁶, а последний раздел (тт. 37–52) — как варьированная реприза простой трехчастной формы, главное изменение которой — замена модулирующего периода однотональным.

Отметим особую тематическую и функциональную насыщенность середины, явно превышающую по этим показателям обычное содержание типовой середины простой трехчастной формы и словно бы стремящуюся выйти за ее пределы. Уже первые восемь тактов не только обозначают наступление развивающего раздела, но и устанавливают повышенную активность и информативную содержательность развивающих процессов, характерных для сонатной разработки. Изменивший ладовую позицию и перегармонизованный мотив первого двутакта сразу образует коллаж по верти-

Пример 8

Соната № 11, вторая часть,
общая середина сложной трехчастной формы

кали, соединяясь с нисходящим пятизвучным гаммообразным мотивом шестого такта. Звучащая далее новая тема в относительно далекой тональности (до мажор) вызывает прямые ассоциации с эпизодической темой в сонатной разработке и перетекает в семитактовый доминантовый предыкт перед репризой. К тому же в репризе второе предложение начального периода полностью звучит в основной тональности, вызывая тем самым действие, сходное с эффектом полного ладового подчинения побочной партии в репризе сонатной форме.

Определению же формы исключительно как сонатной⁷ препятствуют не только ее небольшой масштаб⁸, но и неочевидность признаков сонатной экспозиции в первом разделе в отличие от весьма отчетливо проявляющихся в нем признаков модулирующего периода.

Богатейший материал для наблюдений за проявлениями сонатности без открытого присутствия сонатной формы дают в клавирном наследии Моцарта его фантазии. Форма Фантазии до минор, предваряющей Четырнадцатую клавирную сонату, в целом может быть определена как свободная составная форма⁹, включающая шесть разделов. Повторение в последнем (шестом) разделе музыкального материала первого раздела придает композиции черты трехчастной формы¹⁰, которая может рассматриваться как одна из форм второго плана. Возникающая же в рамках этого повторения характерная «сонатная рифма»¹¹ позволяет говорить и о скрытом присутствии сонатных отношений, а значит, дополнить перечень заметных

⁴ Термин, применявшийся Р.Х. Лаулом в курсе лекций по анализу музыкальных произведений в Санкт-Петербургской консерватории.

⁵ Термин В.П. Бобровского [1].

⁶ Похожий случай своеобразного модулирования из развивающей середины простой трехчастной формы в контрастную встречается в крайних частях менуэта из Второй фортепианной сонаты Бетховена.

⁷ На возникновение подобных «символических» сонатных форм и в крайних частях, и в середине Менуэта из Четвертой фортепианной сонаты Моцарта также указывал Р.Х. Лаул в упомянутом выше курсе лекций.

⁸ Как «микроскопическую» сонатную форму А.Н. Должанский предлагал определять форму первой Мимолетности Прокофьева, опирающуюся на типовую структуру периода повторного строения [2, с. 114].

⁹ Или контрастно-составная по определению В.П. Бобровского [1, с. 239].

¹⁰ Бобровский в указанной работе предлагает определять разделы, образующие это обрамляющее повторение, как вступление и коду [1, с. 239–240].

¹¹ Термин В.П. Бобровского [1, с. 240].

в рассматриваемом сочинении форм второго плана и сонатной формой¹².

Первый раздел Фантазии проходит причудливый путь от до минора начальных тактов (тонико-доминантовые отношения первого двутакта) до тонально весьма удаленных последних тактов (тт. 22–25), в которых в условиях переменности центральную роль оспаривают си минор (с многократными остановками на трезвучии гармонической доминанты) и фа-диез мажор (представленный преимущественно плагальными гармоническими оборотами¹³). При этом в разворачивании раздела заметно выделяются тт. 18–20, непосредственно предшествующие повороту в си минор и связанные с устойчивым кадансированием в соль мажоре (Пример 9). При повторении же этого материала в шестом разделе Фантазии кадансирующие фразы звучат в основной тональности (до минор), что вызывает непосредственные ассоциации с моделью полного ладотонального подчинения побочной партии в репризе сонатной формы¹⁴.

Следует отметить, что три такта в соль мажоре, весьма лаконично обозначающие зону потенциальной побочной партии в первом разделе Фантазии, в последнем ее разделе разрастаются в девятитактовое построение, явно сочетающее в себе признаки заключительной части, а также коды сонатной формы, и выполняющее в данном случае функцию резюмирования произведения (Пример 10). Тому способствуют не только увеличение масштаба фрагмента, благодаря его повторению и расширению при повторении (двукратное использование прерванного каданса), но и применение контрапунктической перестановки голосов, использование варианта мотива в увеличении и в неточном обращении, а также его секвентный повтор в субдоминантовой тональности (фа минор). Высокая концентрация приемов разработочного развития позволяет провести аналогии не только с заключительными разделами сонатной формы, но и с типичными проявлениями проекции разработки на сонатную репризу.

Пример 9

Фантазия до минор, первый эпизод

Пример 10

Фантазия до минор, последний эпизод

Особенно же интересным случаем скрытых проявлений сонатности является, безусловно, Фантазия Моцарта ре минор. В самом общем плане и ее форма может быть определена как свободная составная, включающая три раздела, отличающиеся по темпу, тональности, а также по общему характеру и функциональности музыкального материала:

¹² В числе других проявляющихся здесь (благодаря сходству некоторых разделов с медленной частью и менуэтом) форм второго плана следует назвать также форму сонатно-симфонического цикла. В. Бобровский в указанной работе предлагает определять включение разделов, обладающих яркими композиционными функциями отдельных разделов сонатной и циклической форм, как пример сочетания композиционной модуляции и композиционного эллипсиса.

¹³ Общий мелодический и гармонический контекст позволяет рассматривать си минор в качестве основного тонального центра данного фрагмента.

¹⁴ Обратим внимание, что использование тональности гармонической доминанты минора в качестве побочной тональности выходит за рамки классицистского норматива.

- 1) *Andante*, ре минор, лишенный яркого мелодического рельефа, опирающийся на общие формы звучания и явно выполняющий функции вступления;
- 2) *Adagio* (*Presto* — *Tempo primo* — *Presto* — *Tempo primo*), ре минор, предельно насыщенный рельефным тематизмом лирико-драматического плана, в изложении которого попеременно выходят на первый план то экспозиционная, то развивающая функции, и выступающий в связи с этим как несущий основную нагрузку в драматургии целого;
- 3) *Allegretto*, ре мажор, не только основанный на весьма рельефном тематизме скерцозно-финального плана, но и более других разделов тяготеющий к структурному развитию, — данный раздел устойчиво ассоциируется с финалами сонатно-симфонических циклов и в целом воспринимается главным выразителем заключительной функции.

Наибольшей свободой и импровизиционностью строения отмечен второй из перечисленных разделов: именно в нем повествование дважды прерывается каденционными фрагментами в темпе *presto*. Отсутствие типовой формы-схемы, общая дискретность развития, часто применяемый прием отключения функции — все это способствует определению формы раздела как сквозной.

Вместе с тем присущие повествованию лаконичность, яркость, предельная тематическая концентрация, практическое отсутствие служебных разделов формы способствуют возникновению отчетливых ассоциаций с некоторыми типовыми проявлениями сонатной организации, на основе которых могут быть иные определения формы рассматриваемого раздела. Однако выдвигание любого из альтернативных вариантов оказывается прочно связанным с преодолением художественной недосказанности, фрагментарности, присущей музыкальному материалу, с необходимостью его объяснения. Рассмотрим один из подобных вариантов толкования. Особенно перспективным методологическим приемом в данном случае может стать практи-

ческое применение теории функциональности музыкальной формы В. Бобровского.

Уже первые четыре такта раздела *Adagio*, экспонирующие его основной тематический материал, отличаются высокой степенью концентрации высказывания, его выраженной «проблемностью» (Пример 11). К тому же они опираются на традиционное для вопросно-ответной структуры распределение гармонических функций (T–D–D–T) и, несмотря на медленный темп, воспринимаются как экспозиция главной темы сонатной формы. Поначалу тема возникает как монологическая, но страстный возглас, звучащий в пятом такте, благодаря резкому динамическому и фактурному контрасту, сближает монолог с диалогом и вводит в качестве его участника элемент драматического характера, отчасти выполняющий функцию императива¹⁵. В структурном развитии рассматриваемого эпизода к восьмому такту отчетливо обозначается форма типового первого предложения в периоде повторного строения, завершающегося остановкой на доминантовом трезвучии основной тональности.

Ожидаемое в девятом такте начало второго предложения периода могло бы без выраженной цезуры перерасти в связующую часть, как это нередко бывает в сонатной экспозиции в случае, если не замыкается уже начальный период главной темы¹⁶. Однако вместо него в тт. 9–11 еще одним ярким контрастом вступает новый материал, основанный на нисходящем хроматическом ходе баса. Несмотря на лаконичность и даже некоторую фрагментарность изложения, этот материал успеваает обозначить сразу несколько симптоматичных тенденций. Во-первых, отметим возникшую в т. 11 остановку на доминанте новой тональности (ля минор) — подобные кадансовые обороты нередко являются одним из отличительных признаков окончания связующей части как предваряющие начало побочной партии. К тому же, благодаря очередному появлению октавных дублировок в фактуре и звучности форте в тт. 9–11 обретает свое развитие активный, императивно-патетический элемент главной темы (см. т. 5), что также весьма характерно для связующих разделов сонатных форм. Тем самым в рассматриваемом построении не только оказываются выполненными сугубо служебные функции связующей части (модуляция), но и отчетливо проявляется характерная для нее тенденция к разработке активных элементов главной темы.

Пример 11

Фантазия ре минор, второй раздел

Adagio.

¹⁵ Смотри сн. 1 настоящей статьи.

¹⁶ Пятая модель перехода к побочной партии (разомкнутая главная партия) по классификации, использовавшейся Р.Х. Лаулом в курсе лекций по анализу музыкальных произведений.

В целом можно считать, что в первых одиннадцати тактах раздела *Adagio* за сквозным повествованием отчетливо обозначились контуры главной партии сонатной формы (включающей экспозицию темы и связующую часть), которые, благодаря фрагментарному принципу изложения материала, можно уподобить линии, прочерченной пунктиром.

В. Бобровским вводится понятие композиционного эллипсиса как «внезапного обрыва развития формы, пропуска необходимого звена (раздела формы или его части) и перехода на основе отключения функций к вновь возникающему процессу становления формы на новом тематизме» [1, с. 230]. Применяя и несколько конкретизируя его в данном случае, можно сказать, что в основе композиции первых одиннадцати тактов раздела *Adagio* лежит прием *внутриструктурного* композиционного эллипсиса, реализующегося в силу обрыва в развитии одного (едва намеченного) раздела сонатной формы — главной темы, экспонированной в виде первого предложения периода, и продолжения уже на ином материале в рамках другого ее раздела — связующей части. Как будет показано, неоднократное применение данного приема во многом определяет специфику формообразования рассматриваемой Фантазии.

Следующий фрагмент раздела *Adagio* (тт. 12–16), подобно двум предыдущим фрагментам, обособлен с обеих сторон глубокими цезурами (подчеркнутыми протяженными паузами) и завершается еще более выразительным обрывом, как будто на полуслове (*Пример 12*). Тональность натуральной доминанты, ярко выраженная лирическая образность и декламационная (будто воплощение прерывистой речи) природа тематизма не оставляют сомнений, что перед нами — своеобразный эскиз побочной темы сонатной формы. В данном случае не приходится говорить о хотя бы намеченной заключительной части. Очевидно, она просто пропущена, как служебный раздел формы, не вписывающийся в концепцию Фантазии. Именно такова, как нам представляется, роль ферматы над паузой, полностью занимающей т. 17, — пропуск ненужных, само собой разумеющихся слов, произнесение которых нарушило бы общий открытый и интимно-доверительный тон повествования.

Пример 12

Фантазия ре минор, второй раздел, эскиз побочной темы



Пример 13

Шопен, Ноктюрн Ля-бемоль мажор, окончание общей репризы



Здесь возникают и ассоциации с ля-бемоль-мажорным шопеновским ноктюрном, фермата в конце которого (*Пример 13*) красноречиво замечает потенциально возможное повторение неоднократно звучавшего раньше музыкального материала.

Следующий фрагмент (тт. 18–22 раздела *Adagio* — *Пример 12*) посвящен переизложению первого четырехтакта главной темы. Он начинается в тональности натуральной доминанты, но в дальнейшем в изложение темы включается модулирование, а также и мотивная разработка (восходящая секвенция последнего трехзвучного мотива).

Отметим, что и два других ярких тематических образования экспозиции (связующая часть и побочная тема) впоследствии тоже будут изложены в другой тональности (соль минор), при этом побочную тему, как и главную, затронут процессы тонального модулирования и мотивной разработки. Благодаря этому складывается характерный комплекс признаков, свойственных сонатной разработке (избегание тональностей экспозиции при изложении тем, общая тенденция к субдоминантовой тональной сфере, применение наиболее распространенных приемов разработочного развития). Можно сказать, что возникает разработка, особенностью которой становятся еще два выразительных «обрыва», связанные теперь со вторжением каденционно-импровизационных разделов в темпе *presto*.

Второе восстановление первоначального темпа (т. 35) говорит о начале сонатной репризы. Главная тема излагается в основной тональности, варьируется и расширяется. После генеральной паузы вместо ожидаемой побочной в тональном подчинении наступает раздел *Allegretto*, ре мажор (*Пример 14*). Понятие композиционного эллипсиса применимо, на наш взгляд, и в данном случае — с его помощью он может быть объяснен как модуляция из сонатной формы (обрыв развития на главной теме репризы) в сонатно-симфонический цикл в зоне финала (продолжение на новом материале).

Строение последнего раздела Фантазии (*Allegretto*) в целом также не совпадает с типовым строением сонатной или рондо-сонатной композиций, традиционно применяющихся в сонатных финалах. Вместе с тем сходство с финалом сонатного цикла в данном разделе все же возникает и не исчерпывается образно-интонационными характеристиками

ками основного тематизма. И здесь формированию контуров рондо-сонатной композиции способствует неоднократное применение приема внутрисконструктурного композиционного эллипсиса.

В первый раз эффект «пропуска» традиционных компонентов формы возникает на рубеже тт. 16 и 17, когда непосредственно после рефрена рондо-сонатной композиции (написанного в простой двухчастной форме, тт. 1–16) звучит материал, фактурно-гармонический, ритмический и интонационный облик которого не оставляет сомнений в его заключительной функции (активная моторика, повтор формульных мелодических оборотов, характерное двукратное повторение кадансового оборота в гармонии, как будто не дающее продвижения вперед и способствующее эффекту торможения — *Пример 15*). Тем самым происходит своеобразный скачок из главной темы (или рефрена) в заключительную часть, минуя зоны связующей части и экспонирования побочной темы. Во втором случае «пропущенным» (точнее, замещенным) разделом оказывается разработка. На ее позиции остается лишь каденция (традиционно представленная в конце разработки), после которой вместе с восстановлением первоначального темпа явно намечается реприза (*Пример 16*). В конце происходит еще одно выразительное «сокращение»: возникающая после главной темы фермата на паузе словно вбирает в себя все потенциально возможные в типовой рондо-сонатной форме разделы и осуществляет последнее переключение из репризного проведения рефрена непосредственно в код (повторение материала главной темы на октаву ниже *pp* — *Пример 16*, тт. 43–44).

Фрагментарно просматривающиеся за сквозной композицией Фантазии контуры сонатности и сонатно-симфонического цикла позволяют говорить о конспективности как о специфическом изысканно-тонком способе фантазийного изложения музыкального материала, являющемся естественным следствием особой импровизационной свободы в сочинении.

Рассмотренными примерами отнюдь не исчерпываются скрытые проявления сонатности, роль которых до настоящего времени остается до конца не изученной

Пример 14

Фантазия ре минор, рубеж второго и третьего разделов, модуляция в финал сонатного цикла

Tempo I.

Allegretto.

dolce

Пример 15

Фантазия ре минор, третий раздел, материал, функционально подобный заключительной части

legato

legato

Пример 16

Фантазия ре минор, третий раздел, материал, функционально подобный коду

rallent.

a tempo

dolce

p

pp

не только в сочинениях Моцарта. Вместе с тем по-прежнему можно констатировать, что одним из перспективнейших методов исследования в данном аспекте, безусловно, остается практическое применение и дальнейшее развитие отечественной теории модулирующих форм.

Литература

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
2. Должанский А. Избранные статьи. М.: Музыка, 1973. 214 с.
3. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979. 176 с.
4. Лаул Р. Модулирующие формы: Лекция / ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986. 68 с.
5. Лаул Р. Мотив и музыкальное формообразование. Л.: Музыка, 1987. 77 с.
6. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд. М.: Музыка, 1986. 528 с.
7. Романова Е. Концертные увертюры Ф. Мендельсона как явление романтического программного симфонизма // Musicus. 2010. № 3/4 (№ 22/23). С. 22–30.
8. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
9. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч. 2. М.: Музыка, 1990. 128 с.

Nikita DUBOV

Mass by Leonard Bernstein: a short analysis and a speech for justification

Mass, the most controversial and experimental theatrical work by Leonard Bernstein, was for various reasons neglected for a long time. The article includes a brief analysis of the *Mass* and an attempt of bringing this musical masterpiece into the context of Bernstein's compositional legacy as well as of the world ritual music.

Key words: Leonard Bernstein, *Mass*, analysis.

Никита ДУБОВ

Месса Леонарда Бернштейна: краткий анализ и слово в защиту

Самое масштабное и противоречивое сочинение великого Леонарда Бернштейна по разным причинам долгое время оставалось в тени. Статья является опытом анализа *Мессы* и попыткой поместить ее в контекст не только творчества композитора, но и мировой ритуальной музыки.

Ключевые слова: Л. Бернштейн, *Месса*, анализ.

Леонард Бернштейн (1918–1990), выдающийся дирижер и популяризатор академической музыки, считается, наряду с Джорджем Гершвином, классиком американского мюзикла. Как академический композитор Бернштейн до сих пор не находит широкого признания среди знатоков и любителей — отчасти из-за сравнительно нечастых исполнений его произведений, отчасти из-за пренебрежения аудитории и намертво приклеившегося ярлыка «бродвейского сочинителя». Однако музыка этого выдающегося человека глубоко оригинальна, эффектна и самобытна. Бернштейн в своих опусах перебрасывает мостик от сферы «высокого» искусства к миру современной популярной музыки. Одним из плодов такого слияния является *Месса*, определенная композитором как «театральная пьеса для певцов, актеров и танцоров».

Будучи иудеем по вероисповеданию, Бернштейн, тем не менее, часто восхищался текстом ординария като-

лической мессы и, по словам Нины Бернштейн, младшей дочери музыканта, «считал, что в нем заложен огромный потенциал для театрального воплощения»¹ [2]. К середине жизни композитор стал активно интересоваться различными религиозными практиками — от иудейских (Третья симфония Бернштейна основана на традиционном еврейском плаче — каддише) и христианских (на библейские тексты написаны три *Чичестерских псалма*) до языческих (в балете «Диббук» есть сцена шаманства и мотив переселения душ). Бернштейн рассказывал, что всегда мечтал «написать службу того или иного сорта и в мыслях комбинировал всемирную церемонию, объединяющую элементы различных верований и сект» [3].

Такую возможность ему предоставила Жаклин Кеннеди-Онассис, заказавшая композитору в 1968 году произведение для открытия Центра исполнительских искусств имени Джона Кеннеди² в Вашингтоне. Ранее,

¹ Здесь и далее тексты на английском языке переведены автором настоящей статьи.

² John F. Kennedy Center for the Performing Arts.