**Введение**

1. **Цель исследования** – определение формы III части сонаты A-Dur В.А. Моцарта.

**Задача** – Логически разобрать произведение, изучить и определить форму произведения.

**Метод исследования –** работа с нотным текстом, изучение теоретической научной литературы.

**Определение и характеристика формы**

**Основной принцип рондо.** Название «рондо» (круг) присваивается формам, где неоднократные проведения основной темы чередуются с эпизодами. В отличие от форм двухчастных, трехчастных, трех – пятичастных, для рондо определяющим признаком не является ни общее число частей, ни их внутренняя структура. Признак этот заключается в расположении частей, определенном их распорядке. Наиболее кратко принцип рондо может быть характеризован следующим образом: чередование различного с неизменным. Отсюда вытекает, что части, лежащие между проведениями темы, должны быть всякий раз иными. Из этого следует также, что рондо в его нормативном виде содержит двоякий контраст:

* тема и эпизод
* эпизоды между собой.

Понятия различного и неизменного должны трактоваться гибко, в зависимости от общего характера произведений, от черт стиля. То, что в одних случаях должно быть расценено как «различное», в других случаях выполняет функцию неизменного в своей основе, но подвергшегося большей или меньшей модификации.

Подобно другим репризным формам, рондо создается взаимодействием двух принципов формообразования – повторности и контраста. Но, в отличие от этих форм, оба принципа здесь действуют неоднократно. Поэтому с точки зрения общих принципов рондо должно быть определено как ряд контрастов, всякий раз замыкаемых повторностью, или же, наоборот, как многократное восстановление нарушаемого равновесия. Именно отсюда проистекает возможность определять рондо как форму, где главная тема проходит не менее трех раз.

Смысл формы, заложенный в ее основном принципе, двояк. Он заключается, с одной стороны, в настоятельном утверждении главной мысли – «рефрена», а с другой стороны, в последовательном внедрении разнообразия. Переменчивостью второстепенных частей оттеняется стойкость главной темы; в то же время сменяемость эпизодов производит особенно выгодное впечатление на фоне повторений одной и той же темы. Форма, таким образом, художественно двулика, и в слиянии противоположных, но взаимодополняющих качеств заключена ее особая эстетическая ценность.

Двуликость формы рондо может быть описана и с точки зрения процессуальной: в рондо действуют две силы, одна из коих стремится удалить нас от центра в любых, не совпадающих направлениях; другая же сила стремится вернуть нас к неизменному центру. Происходит, таким образом, борьба центробежных тенденций с центростремительными при поочередном торжестве то тех то других.

Рефрен рондо. Рефрен заслуживает особого внимания. Внося единство в форму, рефрен, по Асафьеву, есть «мнемоническая веха», ориентирующая слушателя среди многообразия. В этом определении подчеркивается не только конструктивная, но и коммуникативная роль рефрена. Там же автор указывает на противоположные функции заключенные в рефрене, – принцип тождества играет не только объединяющую, но и направляющую роль. «Он и стимул, и тормоз, и исходная точка, и цель движения». Приведенная формулировка – одно из ярких проявлений диалектической закономерности, установленной Асафьевым, – взаимопревращений начального импульса и замыкания. Развивая эту мысль следует отметить единственный в своем роде полифункционализм заложенный в основной теме рондо: рефрен представляет исключительный случай, где музыкальная мысль поочередно наделена и начальной, и промежуточной, и заключительной функцией. Такая множественность положений и ролей должна получить отражение при сочинении рефрена. Так, ему должны быть присущи черты «инициативности» (определенность вступления, ясно очерченныеинтонации**)** и в то же время – завершительности (добротнаякадансовая концовка, общее преобладание устойчивости, метрическая завершенность). Однако ни то, ни другое не должно быть чрезмерно подчеркнуто. В противном случае рефренбудет«односторонен», что затруднитлибо появление эпизода, либо последующие вступления рефренов.Полифункционализм может учитываться композитором либо в меньшей, либо в большей степени.

**Эволюция формы Рондо**

Выделяют три периода развития Рондо:

* Старинное (куплетное) рондо;
* Рондо классической эпохи:

1. Малое рондо (однотемное и двухтемное) .
2. Большое рондо (регулярное рондо с повторением побочных тем, нерегулярное рондо, сонатная форма с эпизодом вместо разработки.

* Послеклассическое рондо.

Исторически все типы рондо следовали друг за другом, внося изменения в двух направлениях:

1. Образно-тематическом соотношении рефрена и эпизодов;
2. Структурном и количественном.

Поэтому логичнее (очертив исторические рамки каждого из 3-х типов рондо) дать сравнительную характеристику, опираясь на указанные выше направления. Так «качественный» уровень рондо определяется:

* Тематической близостью или контрастностью рефрена и эпизодов. Музыкальное мышление эволюционировало от однотемности и образной однородности материала в куплетном рондо через контрастно-оттеняющие и дополняющие взаимоотношения разделов в классическом рондо, и автономности и даже затмевающему рефрен контрасту эпизодов в послеклассическом рондо. Как оказалось, авторитет рефрена французских и немецких клавессинистов основывался на простой периодичной неизменной повторности. Венские классики значение рефрена упрочивали путем контрастного его соотношения с различными эпизодами. А романтики и последующие композиторы к рефрену относились как к источнику галереи образов и связующему компоненту всей композиции, поэтому они допускали в рефрене изменение.
* Тональным планом и «стыками» эпизода с рефреном. При этом именно классикам удалось внести внутреннее движение и динамический процесс (иногда скромный, но у Бетховена очень рельефный). Романтики и другие композиторы XIX–XX веков тоже использовали это в своих композициях и в чем-то пошли дальше. В результате понадобилась кода.

Что подразумевается под «количественным» уровнем – это:

1. Количество частей;
2. Структура рефрена и эпизодов.

Старинное (куплетное) рондо

Название происходит от французского слова Couplet, которым в нотах композиторы XVIII века помечали разделы, называемые нами эпизодами. Рефрен назывался «рондом» (фр. rondeau; иногда форму куплетного рондо по французской традиции также называют «рондом», с ударением на последнем слоге).

Куплетное рондо было одной из любимых форм французских клавесинистов – Шамбоньера, Ф. Куперена, Рамо и других. В большинстве это программные пьесы, обычно – миниатюры, самого разного характера. В этой форме эти композиторы писали и танцы. В немецком барокко рондо встречается редко. Иногда применяется в финалах концертов (И.С. Бах. Концерт для скрипки с оркестром E-dur, 3-я часть). В сюитах это часто подражание французскому стилю (в той или иной мере) либо танцы французского происхождения (И.С. Бах. Пасспье из Английской сюиты e-moll).

Различна продолжительность формы. Норма – 5 или 7 частей. Минимум – 3 части (Ф. Куперен. «Le Dodo, ou L’Amour au berceau»). Максимально известное количество частей (в принципе для рондо) – 17 (Пассакалия Ф. Куперена).

Рефрен излагает ведущую (почти всегда – единственную во всем произведении) тему, её доминирующая роль сильно выражена. Обычно он написан компактно, в гомофонной фактуре и имеет песенный характер. В большинстве случаев он квадратен (в том числе у И.С. Баха) и имеет форму периода.

Последующие проведения рефрена всегда в главной тональности. Он почти не меняется, единственное нормативное изменение – отказ от повторения (если оно было в первом проведении рефрена). Варьирование рефрена крайне редко.

Куплеты почти никогда не имеют нового материала, они развивают тему рефрена, оттеняя её устойчивость. В большинстве случаев имеет место одна из двух тенденций: малые отличия куплетов друг от друга или целенаправленное развитие куплетов, накопление движения в фактуре.

## Рондо классической эпохи

Рондо в музыке венских классиков занимает большое место. После Ф.И. Баха эта форма снова обрела уравновешенность и стройность. Части классического рондо строго регламентированы, свобода минимальна. Такое понимание формы соответствует общей для классиков концепции гармоничного и разумно устроенного мира.

Область применения рондо в этот период – финалы или медленные части циклов (то есть части, где важна устойчивость, завершённость и отсутствует конфликтность). Реже встречаются отдельные пьесы в форме рондо (Бетховен. Рондо «Ярость по поводу утерянного гроша»).

По количеству тем выделяют малое рондо (1 или 2 темы) и большое рондо (3 темы и более). Ниже будут указаны эти типы. Нужно заметить, что в европейской теории XIX – начала XX веков (А.Б. Маркс и его последователи, в том числе русские) выделялось 5 форм рондо. Далее будет указано, какой форме рондо по Марксу соответствует каждый тип.

### Малое однотемное рондо

Структура этого типа формы имеет изложение темы и её повторение, связанные модулирующим ходом).

Основное качество этой формы, позволяющее причислить её к формам рондо – наличие хода. Такая форма в чистом виде встречается редко, часто имеет место зарождение нового тематического материала (и образности) внутри хода, что приближает целое к двухтемному рондо.

Тема обычно бывает в простой двухчастной форме, чем обуславливается самостоятельное значение хода (а не его серединная роль), реже простая трехчастная или период (в этом случае ход имеет размеры, намного превосходящие тему).

Самостоятельные пьесы в этой форме редки.

Примеры:

* Л. ван Бетховен. Багатель, ор. 119 (тема – простая двухчастная безрепризная форма).
* Р. Шуман. Новеллетта №2 D-dur (тема – период, ход занимает 74 такта).

#### Малое двухтемное рондо

Также называется «формой Adagio» или «формой Andante» – так как в этой форме написано большинство медленных частей сонатно-симфонических циклов композиторов-классиков (традиционно Andante или Adagio).

Двухтемное рондо в основном применяется в медленной музыке лирического характера (медленные части циклов, ноктюрны, романсы и т.п.) и в оживлённой моторной, часто жанрово-танцевальной (финалы циклов, этюды, отдельные пьесы и т.д.).

Главная (первая) тема обычно написана в простой форме, чаще всего в простой двухчастной. Она устойчиво излагается в главной тональности и имеет ясную каденцию.

Вторая тема в той или иной мере контрастирует с первой и имеет самостоятельное значение. По тематизму она может быть производной от главной. В большинстве случаев она устойчива, но может быть и неустойчивой. Часто вторая тема написана в простой двухчастной, реже – в форме периода.

Иногда может пропускаться один из ходов (чаще – уводящий). Ходы могут иметь свой тематический материал или же развивать материал темы.

Примеры:

* Л. ван Бетховен. Концерт №1 для фортепиано с оркестром, II часть.
* Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано №3 до мажор, ор. 3, II часть.
* В. Моцарт. Концерт для фортепиано с оркестром A-dur (KV 488), II часть.

### Большое рондо

К большим рондо относятся формы, имеющие от трёх тем и более.

Большое рондо принято делить: по количеству тем – на трёхтемное, четырёхтемное и т.п.; по правильности возвращения рефрена – на регулярное и нерегулярное; по повторяющемуся разделу – возможны формы, где кроме рефрена возвращается один из эпизодов.

Большое рондо состоит из тех же частей, что и малое рондо – из тем и ходов. Такие же и характеристики этих разделов – темы более устойчивы, ходы – менее.

Вступление в большом рондо, когда оно является частью цикла, встречается редко, если оно и есть, то невелико и несамостоятельно. Напротив, в отдельных произведениях вступление может разрастаться до большой интродукции (Сен-Санс. Интродукция и рондо-каприччиозо).

Кода в большом рондо присутствует почти всегда. Часто она включает в себя последнее проведение главной темы.

#### Большое регулярное рондо с повторением побочных тем

В этом типе рондо одна или несколько побочных тем (эпизодов) повторяются – обычно транспонированно, очень редко в той же тональности. Применяется она почти исключительно в финалах сонатно-симфонических циклов.

Иногда может быть пропущено одно из проведений рефрена при повторении (Гайдн. Симфония №101 D-dur, 4-я часть).

Структура этого типа рондо обладает иными, более масштабными пропорциями. Иначе воспринимается начальный участок формы (ABA) – теперь это уже целый экспозиционный раздел. В большинстве случаев перед центральным эпизодом (С) отсутствует ход – чтобы ярче отделить его от экспозиционного и репризного разделов. Контраст между рефреном и центральным эпизодом больше, чем между рефреном и первым эпизодом – часто меняется характер (например, с подвижного танцевального на распевный и лирический).

#### Большое нерегулярное рондо

В этом типе рондо чередование частей свободное, рядом могут находиться два или более эпизода. Типической планировки эта форма не имеет. Пример: Шуберт. Рондо для фортепиано в 4 руки e-moll, ор. 84 №2.

#### Сонатная форма с эпизодом вместо разработки

Данный тип формы может быть трактован двояко – и как разновидность рондо, и как смешанная форма.

От рондо-сонаты она отличается отсутствием разработки и тем, что в конце экспозиции не возвращается главная тональность (в рондо-сонате второе проведение главной партии звучит в главной тональности)

Эта форма имеет некоторые черты сонатной формы – типичную сонатную экспозицию и репризу. Однако она лишена главного для сонатной формы раздела – разработки, которую заменяет эпизод с новым тематическим материалом. Поэтому принципиально эта форма оказывается ближе к рондо.

Основная сфера применения этой формы – финалы сонатно-симфонических циклов (например, финал Сонаты для фортепиано №1 Бетховена).

## Послеклассическое рондо

Рондо в новых условиях отличается очень разнообразным применением. Оно может использоваться более традиционно (финал цикла), или более свободно – например, самостоятельная миниатюра (некоторые ноктюрны Шопена – как превращение медленной части цикла в самостоятельную пьесу), самостоятельная вокальная пьеса (Бородин. «Море»), по принципу рондо могут строиться очень крупные конструкции (Интродукция из «Руслана и Людмилы» Глинки).

Меняется и образное содержание рондо. Теперь это может быть экстатическая музыка («Поганый пляс Кащеева царства» из «Жар-птицы», финал «Весны священной» Стравинского), драматическая и трагическая (Танеев. Романс «Менуэт»). Хотя сохраняется и традиционная лирическая сфера (Равель. «Павана»).

Исчезает классическая унификация формы, сильно возрастает её индивидуализация. Две одинаковых конструкции – редкость. Рондо может иметь любое количество частей не меньше пяти. Рефрен может проводиться в разных тональностях (что иногда встречалось уже у венских классиков), нередко нарушение регулярности следования частей (2 эпизода подряд).

Такой тип рондо смыкается с другими формами, в частности, с контрастно-составной (это выражается в усилении контраста между разделами) или сюитной (формально сюита «Картинки с выставки» Мусоргского – рондо).

**Рондо в творчестве В.А. Моцарта**

В творчестве Моцарта венско-классическое рондо достигает полного расцвета. Черты классического рондо – при всем многообразии трактовок – окончательно кристаллизуются. Музыкальное наследие Моцарта столь всеобъемлюще, что дать полный обзор любой из форм в его трактовке потребовало бы специальной работы; поэтому ограничимся определенным кругом вопросов, который не исчерпывает всего, что можно было бы сказать об особенностях моцартовского рондо.

Велик был прогресс рондо и в произведениях Гайдна, однако в его формах еще чувствуется двойственное или даже тройственное их происхождение – в их основе часто лежит либо вариационная форма, либо двойные вариации (замыкаемые первой темой), либо продленная сложная трехчастность. Отдельные случаи такого рода можно встретить и у Моцарта, но роль их значительно меньше.

Однако гораздо важнее различия в области содержания. Г. Аберт писал о «широкой пропасти, которая отделяла Моцарта от всего миросозерцания Гайдна и его взглядов на искусство. Гайдн был последним музыкальным пророком старой замкнутой культуры, со всей полнотой ее духовного бытия и жизнерадостностью. Моцарт же – сын более молодого бюргерского поколения, сильно расшатавшего эту культуру».

Связанное с этим углубление содержания просто, но ясно охарактеризовал Эрнст Тох: «Печаль Моцарта печальнее гайдновской, его радость – радостнее».

Допустимо и сравнение со стилем, предшествовавшим моцартовскому, – стилем «рококо». Кое-какие черты его не чужды Моцарту, особенно в ранний период творчества: доля игривости, легкость и прозрачность фактуры, изящество и прихотливая изысканность линий, мелизматика. Отзвуки французского клавесинизма слышатся в некоторых – преимущественно небольших и подвижных рондо. Но все это, конечно, не может рассматриваться как признаки, решающие в смысле стиля. В зрелом, а тем более позднем периоде Моцарт далеко отходит от стиля «рококо».

О чем свидетельствуют разногласия в трактовке Моцартовского наследия? Прежде всего о необычайно глубокой содержательности, значительности его творчества. Музыка, лишенная этих качеств, не вызывала бы подобных споров в исторической и эстетической оценке. Но эти разногласия связаны с особым историческим положением Моцарта. Возможно, мир не знал равных по силе гения. Поэтому то, что он создал за свою короткую жизнь, было сделано так непререкаемо, так идеально, что это нередко казалось людям загадочным и необъяснимым. Но он жил и творил тогда, когда язык больших, захватывающих страстей, драматических коллизий был свойствен по преимуществу самым крупным жанрам, прежде всего – опере, тогда как в инструментальной музыке круг отражаемых ею настроений, эмоций был далеко не столь обширен. Хотя Моцарт был способен постигать и самое трагическое, но все же и по духу эпохи, и по личным своим качествам он больше тяготел к воплощению не жизненной борьбы, а скорее – жизненной гармонии, объединяющей и в конечном счете примиряющей различные стороны человеческого существования. Сказанным здесь объясняется и тот факт, что в XIX веке музыка Моцарта казалась некоторым наивной и устаревшей, тогда как поклонники хотели видеть в ней застывшую красоту форм, а наиболее прозорливые (Чайковский, Танеев) видели живой стимул музыкального творчества. Можно выделить в музыке Моцарта три основных типа:

1) оживленная, более или менее скерцозная, но уравновешенная моторность;

2) светлая, ласковая, сердечная лирика;

3) выражение скорби, чаще – мягкое, но могущее стать и суровым, трагическим («Дон-Жуан», особенно Реквием).

Классификацию не следует понимать схематично; различные типы, конечно, соприкасаются, взаимодействуют и взаимопроникают. Тем не менее она в основном охватывает главные сферы его творчества.

Встречаются в рондо Моцарта и отдельные драматически контрастирующие моменты, не определяющие (в отличие от концерта c-moll) облик целого, однако очень рельефные и выразительные. Таков 2-й эпизод Романса из фортепианного концерта d-moll – бурный, почти «театральный», своим характером импровизационности напоминающий взволнованные эпизоды фантазии Моцарта и очень смелый в гармоническом отношении. Тут можно действительно услышать «демонизм».

Является ли случайностью, что наиболее сильные контрасты рефрена и эпизодов обнаруживаются в произведениях дуэтного и концертного жанров? Вряд ли, диалогичность таких произведений прямо или косвенно способствует подобным противопоставлениям.

Наметившееся у предшественников Моцарта возрастание контрастности от предыдущих эпизодов к последующим, становится у него почти законом. Отсюда вытекает более плавный связный переход к 1-му эпизоду («наклонение к сонатности», по В.В. Протопопову) и большая отчлененность 2-го эпизода. В музыкальных формах (особенно XIX века) важную роль играет противоположный принцип «от расчлененности к слитности». На данном же историческом этапе, по крайней мере в форме рондо, мы видим нечто обратное; оправдание заключается в том, что контраст должен противостоять настойчивой повторности, откуда и вытекает его растущая эмансипация.

Можно отметить некоторые особые разновидности рондо. Таковы «вариации с эпизодами» в концерте c-moll, уподобление всей формы гигантской трехчастности в скрипичном концерте A-dur, возникновение рефренов второго порядка из повторяющихся дополнений.

Как особую разновидность следует рассматривать и «трехчастную форму с припевом» в Rondo alia turca; смысл рефрена, заключается в том, что именно он наиболее отчетливо выявляет черты «янычарской музыки» с «турецким барабаном».

Вообще же перечислить все варианты, все отклонения от простейшей нормы не представляется возможным. Моцарт создает самые разнообразные схемы, индивидуализируя применяемый им общий принцип.

Меньшая, в сравнении с Гайдном, роль танцевально-игрового рондо у Моцарта безусловно связана с иным эмоциональным обликом творчества, с возросшей ролью лирики, личного начала. Неторопливое развертывание, искусство текучести, возможность достаточно длительно и не однообразно (время от времени отклоняясь в сторону от основного настроения и возвращаясь к нему) пребывать в состоянии мечтательности, размышлений – все это демонстрирует Моцарт. Надо полагать, что и некоторые конструктивные особенности рондо сыграли здесь свою роль: «спокойствие формы», размеренность смен, уравновешенность пропорций.

Существует два вида такого рондо. В одном из них сохранена контрастность частей. Идеальным образцом можно считать фортепианное рондо a-moll. Другой же вид строится на развитии из единой предпосылки. Примером послужит Adagio из фортепианной сонаты c-moll. Характер музыки колеблется между нежной ласковостью, хрупкой филигранностью и глубокой серьезностью, вспышками патетических вершин во 2-м эпизоде, начало которого поразительно предвосхищает начало Andante Патетической сонаты Бетховена: мирится с грацией миниатюрных, украшенных мелизмами интонаций. Богато представлено варьирование, где орнаментальность и подвижность не лишают мелодию певучести (это в высшей степени характерно для Моцарта).

В Романсе из концерта d-moll интересна жанровость частей. Спокойная безмятежность рефрена напоминает о песне, тогда как колорированная мелодика его эпизода скорее позволяет провести аналогию с арией, а взволнованность, смятенность музыки 2-го эпизода фантазийна. «Прощального» характера дополнение к рефрену, возвращаясь после 1-го эпизода и последнего рефрена, образует рефрен второго порядка, который еще более углубляет лиризм Романса. Особое место занимает Recordare из моцартовского Реквиема. Отнести его полностью к разряду лирических рондо нельзя в силу строгости экспрессии, подчеркнуто выдержанной размеренности движений, дисциплинирующей полифоничности. Но столь же несомненно, что лирическое начало, то в большей, то в меньшей мере, представлено – только не в личном плане, а в возвышенно-объективированном. Оно трижды дает о себе знать во второй теме рефрена, а более всего во 2-м эпизоде, достигая максимума во второй его половине. Пример Recordare очень важен в принципиальном отношении, ибо он указывает на возможность воплощать образы величия, высокой настроенности духа в рамках формы рондо.

В качестве образца второго вида лирических рондо можно назвать произведение, завершенное Моцартом за девять месяцев до кончины, – Andante As-dur, среднюю часть из фантазии f-moll для механического органа. По своей необыкновенной красоте, по изысканной и в то же время глубокой мелодической выразительности оно не имеет равных даже среди лучших произведений Моцарта.

В отличие от произведений первого вида, здесь демонстрируется искусство развертывания формы без контрастных сопоставлений: на первом, экспозиционном этапе – путем плавного перетекания темы-периода в середину, середины – в предыкте к репризе. На следующих, развивающих этапах – посредством богатого экспрессивного варьирования. Прекрасной мелодии помогает «поющая гармония», комментирующая в начальном изложении почти каждый звук; ее нельзя назвать хоральной благодаря мелодизму средних голосов. За нежностью и задушевностью музыки угадывается скрытая тоскливость. Второе предложение, перенесенное октавой выше, звучит светлее и прозрачнее. Середина не воспроизводит интонаций начального периода, но она совершенно та же по духу. Присущ не монотематизм, но моноэкспрессивность.

В дальнейшем тема и середина с предыктом несколько раз возвращаются, всякий раз с новым варьированием. Образуется продленная вариационная трехчастность, а точнее – тройная трехмастная форма ABA1B1A2B2А3 с общим тематическим единством и текучестью. В этом произведении Моцарт предвосхищает рондо – образные формы романтиков, в особенности – Листа.

Достоинства Andante As-dur напоминают нам о том, что гений Моцарта проявлял себя с большой силой не только в крупных произведениях, не только в самых «высоких жанрах», но и в любых других условиях.

Жанровые связи тем с песней, романсом, арией, медленным или быстрым танцем, игрой продолжают ощущаться. У Моцарта они носят более обобщенный, опосредованный и свободно преображающий характер. Образный круг продолжает постепенно расширяться. В рондо Моцарта мы обнаруживаем наряду с галантно-изящным также народно-бытовое, в них есть и сияющее подобно небесному светилу, и мрачное, почти как грозовые тучи.

Отсюда вытекают возросшие возможности в образно-жанровом взаимоотношении частей. На одном полюсе находятся произведения, близкие тематическому единству, тогда как на другом наблюдается контрастность, иногда, как кажется, не знающая пределов, но искупаемая логикой целого. В общем же контрастность рефрена и эпизодов, а также эпизодов между собой возрастает. Это особенно очевидно при сравнении с произведениями клавесинистов.

То же сравнение приводит к выводу: заметна тенденция к уменьшению числа частей при их укрупнении, внутреннем росте. Наметившаяся уже у Гайдна, эта направленность получает дальнейшее высокохудожественное развитие. При меньшем количестве частей возрастает их связность, а в конечном счете – цельность произведений. Это достигается как интонационным родством тем, так и большим вниманием к связующим, переходным частям и предыктам. Тематическая эмансипация эпизодов и в то же время растущая их связность суть две стороны прогресса в развитии рондо.

Это развитие дает о себе знать в довольно многочисленных проявлениях, которые касаются как рефрена, так и эпизодов. В рефренах следует прежде всего указать на очень большую роль их варьирования. Это имело место уже у Гайдна, но Моцарт превосходит его тонкостью, изощренностью и, в конечном счете, экспрессивным, обогащающим характером интонационных видоизменений. Интенсивность варьирования стала возможной именно из-за большего контраста между рефреном и эпизодами. Клавесинисты были весьма осторожны в варьировании рефрена не только из-за связи с неизменяемым припевом народных песен, танцев, хороводов, не только ввиду менее выраженных тенденций к сквозному развитию, но и вследствие очень большой близости куплетов рефрену, что делало бы варьирование рискованным, опасным для различимости функций в форме. Здесь же такая опасность не существует. В развитии формы участвуют сверхнормативные, «избыточные» рефрены, вспомогательные рефрены (на почве повторяемых дополнений), мы встретились даже с переходящим рефреном.

Новое есть и в эпизодах. Они, как и рефрен, бывают сверхнормативными. Структура некоторых эпизодов поражает своей сложностью. Закономерности формы углубляются благодаря функциональной дифференциации эпизодов, возрастающей значительности последующих (в сравнении с предыдущими). Увеличивается роль код. Иногда создаются обновленные кодовые варианты рефрена. Появляются признаки синтетичности, делаются попытки подведения общего итога в произведении. И здесь стимулом служит возросший контраст: произведение политематическое в большей степени нуждается в специальной объединяющей части, нежели произведение монотематическое, внутри себя целостное уже в силу тематического единства. В эмбриональном виде дает обобщение кода рондо Alia turca: непосредственно вытекая из рефрена, она в то же время группеттными узорами мелодии напоминает об эпизодах.

Достижения Моцарта в области несонатного рондо могли бы показаться скромными, если рассматривать их на фоне всего огромного, что было им сделано в крупных жанрах – опере, симфонии, камерных ансамблях. Но справедливая оценка требует, во-первых, сравнения с домоцартовским рондо, во-вторых, учета всех названных выше нововведений, И наконец, нельзя не отдать должного чисто художественному, столь высокому уровню музыки рондо, уровню, достигнутому на основе выразительных средств, в первую очередь – мелодии и гармонии. Принимая все это во внимание, мы вправе высоко оценить вклад Моцарта.

Еще одно типичное свойство – Моцарт нередко предпочитает сочетать друг с другом различные мотивы вместо развития одного мотива. В таких случаях мелодическое разнообразие выступает вперед по сравнению с концентрацией, сбережением материала, и в этом проявляется щедрость композитора. Можно назвать типы мелодического движения, особенно присущие быстрым рондо Моцарта. Таковы типы: бегущий (гаммы, их отрывки), вращательный (кружение на месте, быстрые опевания), родственный ему «трельный». Характерны, далее, репетиции («накопления», по Э. Тоху), попарные скольжения, прогрессирующие отталкивания от повторяемого звука, ломаные движения (преимущественно нисходящие, как усложнения гамм). В совокупности они образуют своего рода каталог типов мелодической моторики. По отношению же к медленным рондо или вообще к темам более певучим говорить о типах мелодического движения неправомерно ибо они гораздо меньше поддаются регламентирующему описанию. Но зато здесь очень отчетливо выступают определенные типы интонаций, прежде всего – интонации хореического корня («интонации вздоха» в широком смысле). Простейшими и постоянными являются интонации задержаний, в первую очередь кадансовые, но и внутритемные. Количественно преобладают нисходящие задержания. Однако для стиля Моцарта не менее, а может быть и более характерны индивидуальные, утонченные интонации восходящих полутоновых тяготений с участием альтерированных ступеней, легко складывающиеся в вопросоответную структуру. Далее следуют интонации замедленных опеваний, простых и усложненных отклонениями; гармонически они большей частью связаны с задержаниями, а ритмически со «слабыми» окончаниями. К опеваниям могут быть отнесены и небыстро исполняемые группетто, которые в данных условиях играют не только украшающую роль, но и служат «лирическому наполнению». Утонченной экспрессии много способствуют и хроматически движущиеся участки мелодии, особенно – нисходящие. Гаммообразным мелодиям они придают льющийся, почти глиссан – дирующий оттенок, а в мелодиях более сложного рисунка делают изгибы особенно грациозными. Но велика и чисто выразительная роль хроматизма, преимущественно в условиях минора. Оригинальность композитора можно в какой-то степени проследить по концовкам его тем и разделов, которые легко поддаются стандартизации. Моцарт либо не смог, либо не считал нужным преодолевать инерцию таких концовок в половинных и полных кадансах, не говоря уже о почти вездесущих заключительных трелях на звуке II ступени.

В резких выражениях, имея в виду Моцарта, писал Вагнер об изобилии «однородных, постоянно возвращающихся шумных половинных каденций». Чем же объяснить шаблонность некоторых каденционных формул у композитора, гениальность которого могла легко позволить ему избежать их? Ответ на этот вопрос не так прост. Было, вероятно, стремление разъяснить форму, указав завершенность предыдущей части и цезуру перед следующей, то есть наблюдается тенденция к отчетливой расчлененности формы. В более широком смысле можно говорить о нормативности как частном проявлении классицизма. Могли сыграть роль и «вводящие в берега» кадансы у предшественников – Рамо, И.С. Баха – после весьма свободного развития. И, наконец, возможно, что Моцарт просто отдавал дань условностям формы, отводя им третьестепенное значение.

В гармонии происходит взаимодействие свежего гармонического изобретения с испытанными заключительными формулами. Характерно, что говоря о гармонии, приходится иметь в виду мелодию, и у Моцарта мелодично все. По отношению к нему законно применять понятие «поющая гармония». Действительно, можно очень часто наблюдать, как гармония активно и неусыпно поддерживает почти каждый шаг мелодии (прекрасный пример мы увидим в рондообразном Andante из фантазии f-moll). Выдержанные звуки, обильные задержания, движения в ритмический унисон или мелодическую параллель главному голосу – все это создает основу для поющей гармонии. Задержания в каденциях носят нередко «тотальный» характер, распространяясь на все голоса, кроме баса, а иногда захватывая и его. Регулярно повторяемые, очень выделенные и сходные окончания построении (особенно в двух каденциях периода повторного строения) на интонациях аккордовых нисходящих задержаний образуют своего рода систему рифм стоящих «на страже конструкции». Система эта обеспечивает одновременно и правильность распорядка, и лирический оттенок. Среди трезвучных аккордов проявляется особенная склонность к секстаккордам как наиболее мягким вариантам трезвучий; при их широком расположении создается сочное полнозвучие. Терции и сексты в аккордах всячески выделяются, особенно между крайними голосами. Звучание секстаккордов наиболее ощутимо при их параллелизме (то же касается и терций). Излюбленно удвоение главного мелодического голоса в дециму, так создается квази-вокальный «дуэт согласия». Частые секвентные сопоставления тональностей II и I ступеней отвечают отмеченному ранее повышению I ступени, образующему вводный тон.

Поскольку Моцарт оперировал преимущественно простыми гармониями, среди которых первое место занимали тонико-доминантовые обороты, он, видимо, ощущал потребность иногда смягчать их обнаженное звучание. Этому служат неаккордовые звуки в тех или иных голосах. Но более специфический интерес представляет особый прием: тонический органный пункт, подкладываемый под аутентические последования. Он облагораживает, утончает и смягчает гармонию. Впоследствии к тоническому органному пункту в темах (а не только в кодах!) весьма часто прибегал, как к «эмоциональной сурдине», Чайковский, который, как известно, безгранично преклонялся перед творчеством Моцарта.

Гармонии, о которых до сих пор шла речь, предполагали мажорный контекст. Но есть и вторая сторона медали, где запечатлены не свет и радость, а сумерки и скорбь. В этой сфере Моцарт создал столь же характерную, сколь и выразительную последовательность, ее можно назвать фриго-хроматический ряд. Последовательность эта родственна известному чаконному басу. Но вместо D→S в третьем аккорде Моцарт применяет V6 натуральной; сдвиг менее резок, голосоведение более плавно, гармония больше «поет». Но притом сильнее выражен оттенок скорбности, связанный с фригийностью. Очень интересна и также отлична от чаконного баса и вторая половина ряда. Четвертый аккорд мог бы разрешиться как задержание к IV6 мажорной, однако разрешение наступает уже в момент басового сдвига с образованием IVB ступени в мелодии, вносящей столь характерную для Моцарта щемяще-тоскливую ноту. Последние три аккорда можно назвать лейтгармонией его минорной музыки. Сюда, как вариант, входит и оборот со знаменитыми параллельными «Моцартовыми квинтами». В целом ряд благоприятен не только для лиризма, но и для суровости.

Последняя черта гармонии, о которой следует упомянуть, – щедрое, изобильное применение прерванных оборотов V7/VI не только для раздвигания масштабов мысли, но и внутри темы, как ее вполне нормативный элемент. Можно предполагать две причины этого пристрастия: во-первых, любовь к мягкому звучанию, которое несет в себе SVI, и, во-вторых, облагораживание доминанты в ее обнаженном виде, то есть стимул, подобный тому, о каком шла речь в связи с тоническим органным пунктом.

**Разновидности рондо.** Сперва отметим соотношение собственно рондо и рондо-сонатности. Формируя классическую рондо-сонату, Моцарт явственно указывает на ее происхождение от обычного рондо, наделяя ее соответствующими атрибутами. Зачатки сонатного развития можно видеть в связующих и разработочных частях, кодах; все это может быть обнаружено и в простых по своему строению образцах. С другой стороны, культивируются рондо-сонатные формы с такими отступлениями, которые значительно усиливают сторону чисто рондальную.

Необычность финала скрипичного концерта №5 A-dur связана с силой контрастности образов, а если предположить большее-то с борьбой между жанрами салонного и демократического музицирования. Это относится и к Страсбургскому концерту. Всю форму финала можно толковать как многочастное рондо, куда вносятся особое единство и завершенность путем возврата 1-го эпизода, но с сонатного типа переменой тональности. Вместе с тем можно воспринять форму финала и как гигантскую трех-частность, где все, что имеется до и после центрального эпизода, – крайние части, сам же он – общее трио.

Сложность только что описанных форм – одно из достоинств и показатель смелости Моцартова мышления. Рондо-сонатность с заметным уклоном в сторону собственно рондо можно встретить и в других жанрах. Таков финал сонаты F-dur К. 533, насчитывающий пять проведений главной темы; их многочисленность, в первую очередь, придает главной партии черты рефрена.

Рондо Моцарта можно довольно отчетливо разделить на две группы: моторно-скерцозные и певуче-лирические. Первые, быстрые привлекают своей жизнерадостностью, полны оживления, игровой подвижности. Колорит их светел, как и у Гайдна, но в движении больше легкости, в изложении больше прозрачности. Все эти качества настолько важны, что, видимо, Моцарт иногда считал их определяющими жанр и название произведения. Поэтому можно понять, отчего Моцарт иногда давал название Рондо произведениям, в действительности не пользующимся этой формой (как, например, рондо D-dur К. 485, изложенное в развитой монотематической сонатной форме). То, что Моцарт при озаглавливании исходил из характера музыки, можно подтвердить от противного: медленным частям, изложенным в структуре рондо, обычно не присваиваются соответствующие названия. В более широком смысле можно предполагать, что название «Рондо» композитор считал уместным вообще для сравнительно небольших, отдельно существующих пьес (такие понятия, как «экспромт», «музыкальный момент», появились позднее). Могла играть роль и другая причина – сама многочисленность проведений темы, как это имеет место в рондо D-dur. По всем указанным причинам и возникают «мнимые рондо».

Грация и живость, свойственные большинству произведений Моцарта, не уничтожаются даже сильно выраженной склонностью композитора к закрепляющим повторениям отдельных частей и построений, к многозвеньевым дополнениям (а также расширениям, для оправдания которых Моцарт, как мы уже знаем, не скупится на прерванные каденции – один из характернейших признаков его гармонического и синтаксического стиля). Даже очень скромные по масштабам темы подчас увенчиваются цепью дополнений. Так, в скрипичном концерте D-dur №2 довольно простенькая восьмитактная тема 1-го эпизода получает три дополнения. Иногда повторяемое дополнение приобретает черты рефрена второго порядка. Моцарт истолковывал, по крайней мере, многие из них как действительное «дополнение» музыкальной мысли в более глубоком смысле, даже – как концентрацию ее выражения. В адажио сонаты c-moll после 1-го эпизода можно увидеть образец одного из замечательных по выразительности моцартовских дополнений – «сгустков экспрессии».

Но есть и еще одна важная функция дополнений: под покровом утверждений в верности основной ладотональности могут скрываться намерения прямо противоположного характера – «измена» ей. И чем упорнее утверждается тоника – сперва в более крупных, затем в меньших построениях, – и чем сильнее «перенасыщенность» темы дополнениями, тем сильнее «сопротивление» слушателя, тем сильнее он ощущает потребность в прорыве этой неизменности, то есть–модуляции. Перерастание дополнений (так же, как вторых предложений главных партий и иногда местных реприз) в связки, связующие партии – одна из примечательных особенностей классического стиля, придающая течению музыки особую связность, логичность, а вместе с тем и эффектность поворота в развитии. Моцарт шире Гайдна пользуется методом функционального перерастания устойчивых моментов в неустойчивые, перехода от утверждения к отрицанию, который очень скажется в сонатных экспозициях.

Обращаясь к форме в целом, следует признать, что быстрые рондо у Моцарта интересны главным образом тогда, когда в той или иной степени вбирают в себя сонатные элементы. Инструментальную музыку активного движения, отличающуюся содержательностью тем и значительностью масштабов, Моцарт уже трактует преимущественно как музыку сонатную. Несонатные быстрые рондо уступают сонатным по качеству тематического материала, по глубине развития.

Прежде чем перейти к рассмотрению рондо медленного и умеренного движения, бросим взгляд на соотношение рефрена и эпизодов по степени их контрастности и, в связи с этим, на общий образный диапазон. Коснемся также некоторых особых видов рондо.

Довольно многие рондо Моцарта оставляют впечатление небольшой контрастности между рефреном и эпизодами. Такие рондо уступают гайдновским в контрастности. В подобных случаях Моцарт больше придерживается образного единства, больше полагается на различие оттенков. Видимо, это объясняется отсутствием той тесной, непосредственной связи со сложной трехчастной формой и двойными вариациями, которая и сообщала большую контрастность гайдновским формам.

Но было бы ошибкой делать отсюда общие выводы о моцартовском рондо, касающиеся уровня контрастов и, в конечном счете, образного диапазона. Он не только не уже гайдновского, но, напротив, гораздо шире. Об этом свидетельствуют разобранные нами образцы, равно как и некоторые другие. В финале скрипичной сонаты e-molll (К. 304) рефрен написан в Tempo di Minuetto, а 2-й эпизод, по материалу и характеру совсем самостоятельный, напоминает хоровую песню; его первые четыре такта – совершен по «шубертовски».

В скрипичной сонате Es-dur на фоне легкости и певучей танцевальности рефрена также выделяется 2-й эпизод, минорный, вполне оправдывающий ремарку Energico; его мелодия – характерный образец троекратного последовательно – наступательного развития с энергичным же торможением при «перемене в четвертый раз».

Способствует контрастности и такое построение эпизодов, когда внутри какого-либо из них дается не одна тема, а две и более того. Мы уже наблюдали в Страсбургском концерте «соединение несоединимого»; о резких противопоставлениях внутри центрального эпизода в концерте A-dur также была речь. А в скрипичном концерте №2 D-dur 2-й эпизод демонстрирует даже четыре материала, притом в трех различных субдоминантовых ладотональностях; значителен и омрачающий образный контраст. Подчеркнем это последнее обстоятельство, ибо суть дела заключается не только в силе контраста как таковой, но и в его типе, содержании: изящно-галантное и грубоватое, спокойное и драматизированное. В этом отношении едва ли не первое место принадлежит финалу фортепианного концерта c-moll (К. 491). По А. Эйнштейну, концерт этот – «мрачное и великолепное произведение», которым восхищался Бетховен. Что же касается финала, т о «это революционный, зловеще быстрый марш».

В такой характеристике есть некоторое преувеличение, но оно не столь уж велико, если воспринять финал как часть целого, то есть всего цикла. Действительно, первая часть концерта нисколько не уступает самым возвышенным произведениям эпохи барокко в драматизме и величии, но превосходит их действенностью, энергией, динамикой, в сравнении с которыми произведения барокко могут показаться несколько застылыми. Отблеск первой части для слушателя, воспринимающего цикл целиком, несомненно ощутим в финале; поэтому, анализируя его, мы не вправе отвлечься от «последействия» первой части.

По форме финал следует гайдновской традиции «вариаций с эпизодом», согласно Эйнштейну – «с отклонениями в сферу кротости и небесного покоя и возвращением к неизбежности в заключении». Контрастность рефрена (-темы вариаций) и эпизодов возрастает по мере того, как рефрен постепенно трансформируется от сдержанного выражения скорби ко все большей мужественности26. Замечательна кода финала, где рефрен, принимая новый размер и быстрый темп, мчится подобно льющейся струе. Это – типично кодовый рефрен. Добавим, что финал (как и первая часть) – своего рода энциклопедия моцартовского хроматизма, применение коего прямо вытекает из драматического в основном содержания финала.

Встречаются в рондо Моцарта и отдельные драматически контрастирующие моменты, не определяющие (в отличие от концерта c-moll) облик целого, однако очень рельефные и выразительные. Таков 2-й эпизод Романса из фортепианного концерта d-moll – бурный, почти «театральный», своим характером импровизационности напоминающий взволнованные эпизоды фантазий Моцарта и очень смелый в гармоническом отношении. Тут можно действительно услышать «демонизм».

Является ли случайностью, что наиболее сильные контрасты рефрена и эпизодов обнаруживаются в произведениях дуэтного и концертного жанров? Вряд ли, диалогичность таких произведений прямо или косвенно способствует подобным противопоставлениям. Сравнивая драматические и, шире, остроконтрастные моменты в рондо Моцарта с аналогичными моментами в рондо Ф.Э. Баха, можно прийти к заключению, что эти последние, хотя бы и созданные вполне искренне, все-таки кажутся надуманными, внешними и преувеличенными, рондо Моцарта же никогда не вызывают сомнений в их органичности.

Наметившееся у предшественников Моцарта возрастание контрастности от предыдущих эпизодов к последующим, становится у него почти законом. Отсюда вытекает более плавный, связный переход к 1-му эпизоду («наклонение к сонатности», по В.В. Протопопову) и большая отчлененность 2-го эпизода. В музыкальных формах (особенно XIX века) важную роль играет противоположный принцип «от расчлененности к слитности». На данном же историческом этапе, по крайней мере в форме рондо, мы видим нечто обратное; оправдание заключается в том, что контраст должен противостоять настойчивой повторности, откуда и вытекает его растущая эмансипация.

Отметим теперь некоторые особые разновидности рондо. Напомним те, о которых уже упоминалось по другим поводам. Таковы «вариации с эпизодами» в концерте c-moll, уподобление всей формы гигантской трехчастности в скрипичном концерте A-dur, возникновение рефренов второго порядка из повторяющихся дополнений.

**Итоги**

Вообще же перечислить все варианты, все отклонения от простейшей нормы не представляется возможным. Моцарт создает самые разнообразные схемы, индивидуализируя применяемый им общий принцип.

Необычные варианты встречаются и в вокальной музыке. Приближение к типу «четного рондо» можно видеть в опере «Милосердие Тита». Один из примеров Рондо Сестия (Allegro). Первый рефрен отсутствует, но свободно создаваемые начальные части (термин «эпизоды» к ним мало подходит) приводят к развитым, трижды проводимым рефренным частям. Близок по построению другой фрагмент той же оперы, ария Вителлии, – и здесь исходные части трижды ведут к рефренам («Chi ve des-si»); форма в общем весьма свободна; это можно было позволить себе именно в оперном жанре.

Оригинально построена знаменитая ария Фигаро «Мальчик резвый». Военный марш из 2-го эпизода возникает вторично в качестве коды, и, таким образом, центр тяжести смещается от первой темы к маршу. Можно поэтому говорить о переходящем рефрене – явлении, которое изредка встречается в более поздние эпохи. В данном случае преобразование формы прямо вытекает из смысла арии, которая рисует будущую карьеру, ожидающую Керубино.

Моцарт любил экспериментировать, что так же наблюдается в III части рассматриваемой мной сонаты A-dur, которую следует рассматривать как особую разновидность: «трехчастную форму с припевом». Смысл рефрена, очевидно, заключается в том, что именно он, наиболее отчетливо выявляет черты «янычарской музыки» с «турецким барабаном». Форшлаги на сильную долю в партии баса, как и сама партия, явно подчеркивают стилистику игры на ударных. Бас несет на себе только функцию аккомпанимента.

Подводя итоги изучения рондо Моцарта, можно сказать следующее: Моцарт, наряду с Гайдном и вслед за ним, значительно усовершенствовал и обогатил форму рондо.