



М. Якубов

**ФОРМА РОНДО
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
СОВЕТСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ**

МУЗЫКА 1967



В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ - МУЗЫКАНТУ

М. ЯКУБОВ

ФОРМА РОНДО
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
СОВЕТСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА Москва 1967

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение	5
Глава I. Пятичастные рондо	17
Глава II. Многочастные рондо. Особая форма рондо	39
Глава III. Рондообразное строение оперных и балетных сцен	63
Материал для анализа	84

Индекс 9-2

ЯКУБОВ МАНАШИР АБРАМОВИЧ

ФОРМА РОНДО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Редактор А. Грейстер

Техн. редактор И. Левитас

Корректор Я. Фунтикова

Подписано к печати 6/XI—67 г.	А04026	Формат бумаги 60×90 ¹ / ₁₆	Печ. л. 5,5
Уч.-изд. л. 5,62	Тираж 3700 экз.	Изд. № 4258	Т. п. 1967 г. № 1657
	Цена 26 к.	Бумага № 2	Зак. 964

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14
 Московская типография № 6 Главполиграфпрома
 Комитета по печати при Совете Министров СССР
 Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

ОТ АВТОРА

Форма рондо в советской музыке, в отличие, например, от сонатной или вариационной форм¹, до настоящего времени не получила должного освещения в нашей научной и учебно-педагогической литературе. Показательно, что в существующих учебниках по курсу анализа музыкальных произведений примеры рондо советских авторов весьма немногочисленны. Сравнительно невелико их число и в книге Г. Головинского о рондо². Даже в большой специальной работе В. А. Цуккермана «Рондо в его историческом развитии» (к сожалению, до сих пор не опубликованной) обзору рондо в советской музыке также уделено незначительное место (менее трех страниц из 152). К тому же исследование В. Цуккермана было написано более четверти века назад (1939), и творчество советских композиторов последних десятилетий вообще не могло быть в нем освещено.

Из сказанного видно, что применение формы рондо в советском музыкальном творчестве если и не игнорируется полностью, то, во всяком случае, недооценивается в теоретической литературе, а в педагогической практике этому вопросу уделяется также недостаточное внимание.

Восполнить этот пробел, особенно заметный в связи с задачами приближения школы к жизни, музыкальной теории к практике, к современности, дать преподавателю курса анализа дополнительный материал из произведений советских композиторов, наконец, указать на некоторые типичные черты в трактовке рондо различными советскими композиторами — таковы задачи настоящей работы.

Анализируемый в работе материал ограничен творчеством лишь четырех русских советских композиторов: Р. М. Глиэра, С. С. Прокофьева, Д. Б. Кабалев-

¹ Проблемы, связанные с вариационностью, рассматриваются, например, в V главе работы В. Цуккермана «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке» (М., Музгиз, 1957); вопросы сонатной формы у советских композиторов освещены в работе А. Лахути «Некоторые особенности сонатной формы в симфонических произведениях советских композиторов» (рукопись, библиотека Московской консерватории); сонатной форме у Шостаковича и Прокофьева посвящен ряд работ: см., например, сборники «Черты стиля Д. Шостаковича» (М., «Советский композитор», 1962), «Музыкально-теоретические проблемы советской музыки» (М., Музгиз, 1963), С. Слонимский. Симфонии Прокофьева (М.—Л., «Музыка», 1964) и другие работы.

² Г. Головинский. Рондо. Издание второе, дополненное. М., Музгиз, 1963. В работе приведено более десяти примеров из советской музыки, однако сюда, помимо рондо и иных рондообразных форм, входит и рондо-соната.

ского и Д. Д. Шостаковича. При этом в работе разбираются далеко не все произведения этих композиторов, написанные в форме рондо, а отобраны наиболее яркие и характерные.

Рондо рассматривается в работе не только в специальном, тесном смысле слова (как форма-схема, композиционная структура отдельного произведения или его части), но и в более широком значении — как принцип организации музыкально-драматического действия в произведениях для музыкального театра. В соответствии с этим специальная глава посвящена анализу оперных и балетных сцен, построенных на основе рондо.

Форма рондо-сонаты в работе не затрагивается, так как, на наш взгляд, она является разновидностью сонатной формы; иногда приводятся интересные рондообразные формы, а также видоизменения (усложнения) формы рондо, не перестающие в рондо-сонату.

Степень детальности в анализах различных примеров неодинакова и зависит как от сложности примера, так и от степени его интереса и показательности в том или ином отношении (в частности, от возможности его использования в учебных целях).

Для большего практического удобства в основу распределения аналитического материала положена систематизация разновидностей рондо (пятичастные, многочастные, особая форма рондо и т. д.), а общие положения о роли рондо в творчестве Глиэра, Прокофьева, Кабалевского и Шостаковича, некоторые соображения теоретического характера и т. п. сведены в один вводный раздел.

При несомненном практическом удобстве такого расположения материала оно имеет и свои недостатки, так как, с одной стороны, приводит иногда к неизбежным повторам и некоторому параллелизму между Введением и остальными разделами, с другой — отдельные положения вводной части до ознакомления с работой в целом могут показаться недостаточно полно раскрытыми и прочно обоснованными. Сознывая этот недостаток изложения, автор все же **вынужден** был кое-где сознательно жертвовать систематичностью или обстоятельностью аргументации и ограничивать число примеров в надежде, что заинтересованный читатель сможет в случае необходимости после аналитических разделов **возвратиться** к Введению и уточнить свои представления по тем или иным вопросам.

В конце работы в качестве материала для анализа названо около ста произведений советских композиторов, написанных в форме рондо, а также оперных и балетных сцен, организованных по принципу рондо (список этот, разумеется, не представляет собой сколько-нибудь полный перечень таких произведений).

Число нотных примеров в работе сравнительно невелико, так как в центре внимания в ней находится главным образом форма произведений в целом. Примеры приводятся в основном в случаях подробного, детального анализа либо если произведение, о котором идет речь, мало известно и т. д.

Автор выражает глубокую благодарность профессору Л. А. Мазелю за помощь в создании этой работы и профессору В. В. Протопопову за многочисленные замечания и советы по подготовке книги к изданию.

ВВЕДЕНИЕ

Значение формы рондо—и, шире, принципа рондообразности—в музыке четырех русских советских композиторов, произведения которых рассматриваются в настоящей работе, неодинаково. Если для Прокофьева это одна из основных, наиболее охотно употребляемых структур, то у Шостаковича рондо применяется сравнительно редко. Весьма различно используют рондо Глиэр и Кабалевский, у которых примеры этой формы довольно многочисленны. Естественно, что в зависимости от различной характерности рондообразных построений произведениям названных композиторов отведено в работе неодинаковое место. Наибольшее внимание уделено форме рондо у Прокофьева.

Музыка одного из старейших русских советских композиторов—Р. М. Глиэра (1875—1956)—непосредственно связана с наследием отечественной музыкальной классики. Музыкант большой культуры и высокого профессионального мастерства, Глиэр охватил в своем творчестве широкий круг жанров. В области формы и музыкального языка он применял опыт, накопленный классическим искусством, стремясь обратить традиционные средства на решение назревших художественных задач, для воплощения новых тем и образов.

В использовании традиционных схем композиции Глиэр проявил большую разносторонность. Это выразилось в применении всевозможных разновидностей одних и тех же форм, а также в использовании данной структуры для воплощения различного содержания.

Область применения рондо в музыке Глиэра не меняет в основном наших представлений о типичных выразительных возможностях этой формы: она встречается в танцевальных балетных номерах с характерной жанровой определенностью музыки («Танец голландских моряков» из балета «Медный всадник», «Танец китайского акробата», «Чарльстон» и др. из балета «Красный цветок») или в инструментальных пьесах (Рондо ор. 43 № 6 для фор-

тепиано). Обычно это пятичастная структура, что соответствует тяготению композитора к наиболее прочно откristаллизовавшимся классическим типам. Тем не менее трактовка рондо у Глиэра отличается значительным разнообразием. В ряде произведений заметно расширяется сфера применения рондо, круг его типичных выразительных возможностей. В некоторых случаях композиторводит в рондо эмоционально насыщенный лирический тематизм, прежде мало характерный для данной формы. При этом лирические темы подвергаются такому напряженному развитию, какое раньше встречалось обычно в трехчастных (динамических) формах. Таковы «Большое адажио» ми мажор и «Смерть Тао Хоа» из балета «Красный цветок».

Интересно построен финал Концерта для колоратурного сопрано с оркестром ор. 82, где форме рондо придано подлинно симфоническое развитие.

В «Танце китайского акробата» из балета «Красный цветок» встречается один из самых ранних известных нам в советской музыке образцов особой формы рондо с повторением второго эпизода в коде в прежней тональности (подробно эта форма рассматривается в специальном разделе работы).

Развивая традиции русской оперной классики, Глиэр использовал принцип рондо для построения сценического действия в 6-й картине балета «Красный цветок». Наконец, значительный интерес представляют встречающиеся у композитора формы с элементами добавочной рефренности (об этом см. в главе I).

В целом строение рондо у Глиэра отличается классической стройностью и простотой, ясностью тонального плана, строгой соразмерностью частей. Поэтому его произведения (за исключением некоторых более сложных образцов) особенно удобны для использования в педагогической работе уже при первоначальном ознакомлении с данной структурой, например, в общем курсе анализа в музыкальном училище.

Среди типичных выразительных возможностей формы рондо одна из самых основных, главных — возможность сопоставления различных музыкальных образов, острохарактерных жанровых зарисовок, картин в их быстрой смене и чередовании. Подобного рода смены, чередования и сопоставления присущи стилю Прокофьева, и этим в большой степени объясняется многократное обращение композитора к рондо и близким ему формам. Действительно, можно указать некоторые особенности музыки Прокофьева, образного строя его сочинений, черты самобытного художественного стиля и творческой индивидуальности, непосредственно обусловившие ясно выраженное тяготение к рондо и рондообразным структурам.

К таким особенностям следует отнести яркую «театральность» образов не только в произведениях музыкально-сценических либо

возникших на основе работ для театра и кино (многочисленные сюиты, Третья и Четвертая симфонии и др.), но и в сочинениях, не связанных с театром. Характеристичные, рельефные, картинные, порой почти зримо конкретные музыкальные образы Прокофьева словно написаны специально для сцены (вспомним постоянное — на протяжении всей жизни — влечение композитора к театру). С этим же связано и стремление к четким контрастным сопоставлениям, к ясному разграничению частей и быстрой смене кратких, но ярких и броских эпизодов.

Другая особенность, способствовавшая частому обращению Прокофьева к рондо, связана с тяготением к широкой эпической повествовательности, к сказочности, к сказу¹, с характерными для устной народной традиции повторами и возвратами, тяготением, обусловленным прочными связями с русской классической и народной музыкой, с русской национальной культурой вообще. Между тем неторопливая, иногда даже сильно замедленная проведениями главной темы смена образов (наряду с быстрой сменой и чередованием контрастных картин-эпизодов) являясь еажной выразительной возможностью формы рондо. Повторность — одна из основ рондо — чрезвычайно любима Прокофьевым и в малых масштабах (например, остинато), и в больших.

Среди различных музыкальных структур рондо у Прокофьева занимает важное, значительное место. Количество произведений самых различных жанров и масштабов, написанных в форме рондо, у него очень велико. Это — миниатюрные фортепианные пьесы и крупные части симфонических циклов, большие оперные сцены и даже отдельные циклические произведения, организованные по принципу рондо (балет «Сказка про шута», «Петя и волк»), сочинения вокальные и инструментальные. Среди них есть примеры рондо с минимальным количеством частей (пятичастные), есть и многочастные формы. Для различных произведений характерна разная степень строгости в применении принципа рондо: от очень простых, ясных образцов до весьма свободного претворения, нередко в соединении с другими формами. Встречаются структуры переходного типа: от двойных (тройных) трехчастных или куплетных форм к рондо и от сильно усложненного рондо к еще более сложным формам (к рондо-сонате, например).

Анализ значительного числа произведений Прокофьева показывает, что форма рондо трактуется им в разных случаях по-разному, часто чрезвычайно свободно, оригинально. Все же некоторые типичные черты мы попытаемся охарактеризовать здесь.

Отличительная особенность рондо в творчестве Прокофьева выражается в широте жанрового применения этой формы. Повы-

¹ Вспомним хотя бы, что первый балет Прокофьева — это «Сказка про шута», последний — «Сказ о каменном цветке». Можно назвать также «Сказки старой бабушки» и «Сказку» из ор. 3 для фортепиано, симфоническую сказку «Петя и волк».

шенный интерес композитора к рондо нередко проявляется в стремлении излагать в этой форме пьесы различных танцевальных и бытовых жанров (например, марш, вальс, скерцо, гавот, менуэт), которые раньше писались преимущественно в других формах (в частности, трехчастных).

Интересен тот факт, что подавляющее большинство рондо Прокофьева относится не к области чистой инструментальной музыки или к непрограммным жанрам, а к сфере, непосредственно связанной с программностью, к области балетной, оперной, вокальной музыки, то есть к жанрам, которым свойственна яркая образность, конкретность, порой изобразительность. В этом смысле можно говорить о том, что Прокофьев использует как бы первичные, прямые, наиболее естественные и типичные возможности рондо и весьма интенсивно выявляет эти возможности.

В рондо Прокофьева преобладают образы характеристические, танцевальные, подвижно-веселые, порой скерцозные и т. п.

Ярким примером могут служить вальсы Прокофьева¹. Композитор, несомненно, хорошо осознавал важную роль рондо для скрепления в единое целое ряда однотипных танцев. Интересно, что одно из самых ранних обращений композитора к вальсу — мы имеем в виду «Вальсы Шуберта», объединенные Прокофьевым в сюиту (до этого были написаны лишь Вальс ор. 32 № 4), — уже связано с намеренным применением формы рондо.

Жанру лирического вальса Прокофьев уделял особенно много внимания в последние годы жизни. Вальс постепенно приходил на смену классическим стилизованным танцам (гавот, менуэт) раннего периода творчества. Это было связано с общей эволюцией стиля композитора в сторону большего лиризма, большей «открытости» эмоциональной выразительности музыки. Прокофьев чаще и охотнее вводит вальсы в балетные и оперные партитуры: «Война и мир», «Золушка», «Сказ о каменном цветке», «Повесть о настоящем человеке»; есть вальс и в вокально-симфонической сюите «Зимний костер». В 1946 году Прокофьев объединил некоторые из них в сюиту для симфонического оркестра «Вальсы» ор. 110 в шести частях. В виде отдельного сочинения в 1949 году появились два вальса ор. 120, названные «Пушкинскими» в связи с юбилеем великого поэта. В ритме вальса написана вторая часть Седьмой симфонии. Большая часть этих произведений изложена в форме рондо, некоторые вальсы, написанные в целом в иных формах, имеют в своем строении ясно ощутимые связи с рондо. Вместе с

¹ Конечно, и до Прокофьева бывали случаи изложения вальсов в форме рондо: таковы, например, некоторые вальсы Шопена, «Вальс-фантазия» Глинки и др. Однако, как правило, вальсы пишутся в трехчастных формах. Так, П. И. Чайковский, написавший около двадцати вальсов, предпочитал обычно для этого жанра именно трехчастность; трехчастны многие вальсы Шопена, Глазунова. Эта же тенденция проявляется и в советской музыке (например, в вальсах А. Хачатуряна). Что же касается Прокофьева, то среди известных нам его вальсов больше половины написаны в форме рондо.

тем композитор в своих вальсах каждый раз по-иному подходит к трактовке формы рондо, что дает возможность на примерах только одного жанра показать целый ряд различных типов рондо у Прокофьева: пяти- и многочастные, очень скромные и широко развитые по масштабам, необычные формы рондо. Хотя традиция симфонизации вальсов и объединения их в сюиты на основе рондо ведет свое начало еще от Глинки и Шопена, необходимо подчеркнуть, что Прокофьев проводит эти принципы с большей последовательностью и одновременно с большим разнообразием, чем это делалось до него¹.

Склонность к применению рондо в жанрах, обычно связанных с трехчастными структурами, можно проследить и на примерах гавотов Прокофьева. Из шести наиболее известных его гавотов² два — ор. 32 и ор. 77-bis — написаны в форме пятичастного рондо, а один — из «Ромео и Джульетты» — имеет черты семичастного рондо. В дальнейшем будут рассмотрены также пьесы некоторых других жанров (марш, менуэт, скерцо), в противоположность давней традиции изложенные в форме рондо.

Большая часть рондо Прокофьева — пятичастные. Семи- и девятичастные образцы встречаются много реже. Протяженность пьес, написанных в форме рондо, обычно невелика, но есть произведения и весьма значительные по размерам (здесь не идет речь о крупных частях опер или балетов, организованных по принципу рондо).

Помимо обычного типа пятичастного рондо, встречаются многочисленные «нестандартные» примеры. Во вступлении к опере «Семен Котко» в последней репризе рефрена сочетаются одновременно две темы (рефрена и первого эпизода). Вторая часть сюиты «Вальсы» («Золушка в замке») написана в форме пятичастного рондо, но, поскольку оба эпизода изложены в простых трехчастных формах, в целом возникает сходство с двойной концертрической формой. «Красавица» из балета «Блудный сын» и Вальс из балета «Золушка», завершающий сюиту ор. 110 — «Навстречу счастью» (в фортепианном переложении — «Отъезд Золушки на бал»), — имеют особую форму рондо, встречающуюся у Прокофьева неоднократно: в коде повторяется более или менее полно один из эпизодов, чаще всего второй, но не первый, что и отличает эту форму коренным образом от рондо-сонаты (подробно мы еще

¹ Не следует, однако, думать, что Прокофьев избегал в жанре вальса других форм. У него встречаются — особенно среди фортепианных миниатюр (Вальс ор. 32 № 4, Вальс из «Детской музыки» ор. 65 № 6), а также и в симфонической музыке («Два пушкинских вальса» ор. 120) — вальсы, написанные в традиционных трехчастных формах.

Все вальсы, включенные в сюиту ор. 110, имеются в авторских фортепианных вариантах. «Вальс на льду» из сюиты «Зимний костер» — в переложении А. Ведерникова, что существенно облегчает их использование в педагогической работе.

² Ор. 12 и ор. 32 для фортепиано, ор. 25 из «Классической симфонии» и его вариант в балете «Ромео и Джульетта», ор. 77-bis из музыки к «Гамлету» и ор. 95 из «Золушки».

остановимся на этом типе формы в дальнейшем). Наконец, первый номер сюиты ор. 110 написан в сложной форме, не представляющей собой рондо, но имеющей с ним явно ощутимые связи.

Тяготение к рондо, обусловленное особенностями образного содержания и многими свойствами стиля, выражалось не только в чрезвычайно широком и разностороннем использовании этой формы в качестве самостоятельного целого. Значение рефренности среди других формообразующих принципов у Прокофьева столь велико, что нередко влияет на строение отдельных частей в иных формах, а также на структуру тем. Так, в первой части сюиты «Вальсы» ор. 110 («С той поры, как я встретил вас...») рондо сочетается с трехчастной формой. Оригинальное совмещение принципов рондо и трехчастности имеется также в «Марше для спартакиады» ор. 69 № 1, в третьей части Третьей симфонии и во второй части Пятой симфонии.

Большинству рондо Прокофьева присуща простота, четкость формы, строгая соразмерность и уравновешенность отдельных частей (см., например, приведенные ниже анализы гавотов ор. 32 и ор. 77, «Марша» из оперы «Любовь к трем апельсинам» и многие другие). Именно благодаря этим качествам, типичным для прокофьевской формы, его рондо представляют благодарный материал для учебных занятий по анализу.

Рефрен рондо Прокофьев излагает обычно в форме периода (с повторением), в последующих проведениях нередко сокращая его (чаще всего наполовину). Иные структуры рефрена почти не встречаются (исключения: простая трехчастная форма в скерцо—второй части Первого скрипичного концерта и в «Танце рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта»). Очень редки случаи построения рефрена в форме рондо или рондообразное строение отдельных эпизодов (см., например, рефрен и некоторые эпизоды в «Вальсах Шуберта»; второй и четвертый эпизоды в «Болтунье»; главную тему—«менует»—в сцене музицирования из «Дуэньи»).

Структура эпизодов разнообразна: построение развивающего типа, период, простая двух- или трехчастная форма. Характерна ясная отграниченность эпизодов и проведенный рефрен. Эпизоды большей частью самостоятельны, замкнуты, имеют свою ясно выраженную тональность, форму, фактуру, порой даже метр и темп и т. д.

Вступительные части невелики, связующих разделов, как правило, нет (как исключение можно назвать вальс «Золушка и принц» ми минор, в котором есть вступление, и связующие части, и кода). В обычных рондо Прокофьева кода также отсутствует¹.

¹ Отсутствие вступительных, связующих и кодных построений, масштабы отдельных частей, четкая отграниченность эпизодов и рефрена, а также некоторые другие особенности формы рондо у Прокофьева сближают ее с рондо французских клавесинистов. Сходство это, однако, больше внешнего, чисто структурного характера: если для клавесинного рондо типично отсутствие контрастов между рефреном и эпизодами, то для рондо Прокофьева специфичны именно резкие, яркие контрасты музыкальных образов.

Тональное строение отличается большой свободой и разнообразием. Эпизоды излагаются обычно в тональностях субдоминантовой сферы, нередко весьма далеких от главной. Первый эпизод иногда проходит и в главной тональности (например, в «Вальсе на льду», «Болтунье», «Джюльетте-девушке», Гавоте ор. 32 и др.).

Рефрен при повторных проведениях часто звучит не в главной тональности. При этом проведение рефрена иногда только начинается в побочной тональности, а заканчивается в главной. В пятичастных рондо смена тональности происходит, естественно, в среднем проведении (Вальс соль минор из «Золушки»; вступление к опере «Семен Котко» и др.). Если в многочастном рондо тональность рефрена меняется только один раз, то чаще всего эта смена приходится на предпоследнюю репризу главной темы, перед концом формы (Вальс си минор из оперы «Война и мир», Гавот из «Ромео и Джульетты»). Однако иногда меняются тональности всех проведений главной темы, кроме крайних (см. три средних проведения рефрена в «Болтунье»).

Смена тональности рефрена, конечно, вовсе не обязательна; в ряде случаев все проведения главной темы сохраняют главную тональность (Гавот ор. 77-bis, скерцо из Концерта ре мажор для скрипки, Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» и др.). Как правило, смены тональностей происходят без переходов, в виде сопоставлений (связующие части, как уже указывалось, обычно отсутствуют в рондо Прокофьева). Тональная разграниченность частей способствует общей четкости и ясности формы и ее отдельных разделов.

Для соотношения главной темы и эпизодов характерна подчеркнутая контрастность образов. Большая, чем у классиков, свобода трактовки рондо выражается у Прокофьева также в смене темпов и даже метра в эпизодах (последний эпизод в «Фее весны», оба эпизода в «Танце рыцарей»).

Для развития формы в целом характерно накопление наибольших изменений к концу рондо. Именно в предпоследнем проведении рефрена чаще всего меняется тональность; здесь же происходят и более существенные изменения, например, «наложение» темы рефрена на тему эпизода в «Болтунье»; последний эпизод обычно наиболее самостоятелен, значителен и контрастен по отношению к главной теме, в нем чаще всего встречаются новые темп и метр. В этом выражается своеобразная логика максимального «расшатывания основ» перед окончательным утверждением главного образа в последней репризе. Такой принцип развития служит хорошим средством объединения формы и средством завершения рондо.

Принцип рондо выдерживается Прокофьевым с большей и с меньшей строгостью (например, очень свободно трактуется принцип рондо в симфонической сказке для детей «Петя и волк»). При этом в подавляющем большинстве случаев рефрен при возвраще-

ниях не подвергается варьированию в тесном смысле слова. Особенно показательно это потому, что вариационность, вообще говоря, очень свойственна музыке Прокофьева. По-видимому, отсутствие варьирования в рефрене должно концентрировать внимание слушателя на ярких контрастах между рефреном и эпизодами, не осложняя их соотношений.

Выше упоминалась форма особого рода с повторением в коде одного (но не первого) из эпизодов рондо (подробно см. об этом в главе III). Хотя близкие этому типу формы встречались и до Прокофьева, следует признать, что именно у него такая разновидность рондо откристаллизовалась особенно четко и определенно. Форма эта представляется определенным этапом в развитии рондо с характерной эволюцией от большей свободы внутреннего строения к большему единству целого. И, наконец, надо отметить случаи применения рондо в качестве основы построения сценического действия в операх и балетах.

Значительный интерес представляет сравнительный анализ вариантов сочинений Прокофьева: Гавота в «Классической симфонии» (третья часть) и в балете «Ромео и Джульетта»; «Танца рыцарей» там же и в пьесах для фортепиано ор. 75 (под названием «Монтекки и Капулетти»); Вальса из «Детской музыки» (ор. 65-bis — оркестровый вариант в сюите «Летний день») и «Вальса алмазов» из балета «Сказ о каменном цветке».

Если сопоставление Гавотов из «Классической симфонии» и балета наглядно демонстрирует путь превращения трехчастности в рондообразную трех-семичастную форму (посредством слегка варьированного повторения второй и третьей частей), то сравнение «Танца рыцарей» и пьесы «Монтекки и Капулетти» раскрывает такую же, но обратную связь: рондо преобразовано в трехчастную (сложную) форму. В пьесе из ор. 75 Прокофьев опускает первый эпизод («Танец дам») и следующий за ним рефрен, а второй эпизод упрощает. В результате образуется сложная трехчастная форма (со средней частью типа трио).

Сравнительный анализ вариантов формы одной и той же пьесы может быть использован как специальное задание учащимся, так как это сравнение помогает понять одно из важных свойств стиля Прокофьева. Сам факт столь свободного взаимопревращения трехчастности и рондо наводит на мысль об особых качествах музыки, допускающих подобные преобразования, а именно: сопоставление ярко индивидуализированных, острохарактерных контрастных образов. Эти свойства не раз отмечались как особенности музыкального стиля Прокофьева, располагающие его к форме рондо. Они же роднят Прокофьева с Шуманом.

При известной антиромантической направленности творчества Прокофьева (против утонченного психологизма, романтической расплывчатости, чувствительности, театральной позы и т. п.) сравнение его с одним из ярчайших композиторов-романтиков может показаться парадоксальным. Однако общие тенденции музыкаль-

ного романтизма столь разнородны, многосторонни и широки, что Прокофьев все же соприкасается с одной из черт, присущих искусству романтиков. Точкой соприкосновения служит принцип контрастного сопоставления коротких, но ярких и самостоятельных разделов формы. Принцип этот типичен и для Прокофьева и для Шумана, но самый характер образов, конечно, совершенно различен. Шумановская романтическая раздвоенность личности («Флорестан и Эвсебий») чужда цельному и здоровому, а порой даже нарочито упрощенному и внешне грубоватому образному строю музыки Прокофьева.

Трактовка рондо у Прокофьева столь многообразна, а число форм различной степени сложности так велико, что примеры из его произведений могут быть плодотворно использованы во всех курсах анализа. Особую методическую ценность представляют случаи, позволяющие наблюдать выразительные возможности композиционной формы как таковой (см. ниже анализы «Болтуни» и сцены музицирования из «Дуэньи»). Живой интерес учащихся могут вызвать сравнительные анализы разных вариантов формы (трехчастной и рондо) одних и тех же пьес Прокофьева.

Большую ценность представляют в методическом отношении вальсы Прокофьева. Благодаря близости с бытовыми жанрами, простоте, доступности, популярности в самом хорошем смысле слова, вальсы могут быть использованы в различных разделах курса анализа, а также в популярных беседах и лекциях для широких масс слушателей (о рондо, о преломлении танцевальных жанров в профессиональной музыке, о творчестве Прокофьева в целом и т. д.).

Наконец, даже простое перечисление произведений Прокофьева, написанных в форме рондо, позволит учащимся понять, сколь велико было внимание крупнейшего советского композитора к этой музыкальной форме.

Роль формы рондо в творчестве Кабалевского весьма значительна. Композитор часто и охотно обращается к ней, используя ее подчас очень своеобразно.

Применение рондо у Кабалевского связано с некоторыми чертами стиля, в том числе с излюбленными для композитора образами детского и юношеского, молодежного характера, шире — с типичной для него областью изящного, светлого лиризма, с песенно-танцевальным тематизмом. Образность такого рода, как известно, в большой степени свойственна рондо.

Следует отметить большое число вокальных рондо и рондообразных форм у Кабалевского, в общем встречающихся в советской музыке много реже, чем рондо инструментальные. Этот важный и значительный сам по себе факт приобретает особый смысл, если учесть, что в творчестве Кабалевского имеется также довольно много рондообразных куплетных форм и нередко ощу-

щается связь рондо с вариационной куплетностью. В некоторых случаях эта близость рондо и куплетной формы выступает очень наглядно (см., например, анализ «Песни сборщиц винограда»), что позволяет продемонстрировать учащимся историческую связь этих форм, указать на одну из характерных особенностей этой структуры у Кабалевского.

Интересный материал дает опера Кабалевского «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси», 1938), в которой значение рондо как формообразующего принципа очень велико и в масштабе отдельных номеров, и в более крупном плане, на протяжении сцен и актов.

Действие оперы происходит в последнем десятилетии XVI века во Франции. Рондообразные формы, как известно, чрезвычайно характерны для старинной французской музыки: исторически рондо связано с народными хороводными песнями. Поэтому не случайно автор, стремясь к воссозданию отличительных черт французской старинной музыки, широко использовал рондо и рондообразные формы. Отметим попутно, что эта (народно-песенная) сторона музыки Кабалевского высоко была оценена Роменом Ролланом. В письме к композитору он писал: «В частности, очень удачны народные песни. Вы очень хорошо схватили их сущность и претворили в своей музыке»¹.

Не следует, однако, искать в опере Кабалевского стилизации в духе многочисленных рондо французских клавесинистов. Кабалевский избежал ненужной архаики. Он опирается на различные рондообразные формы, близкие к народной куплетности типа ABACAD... или BACADA... Последний вид встречается, например, в арии Кола «Там в замке...» (из 3-й картины) с рефреном на слова: «Черная зала, зубчатые стены, безмолвный замок Кенси».

Рондообразность проникла не только в сольные и хоровые вокальные номера, но и в ряд оркестровых эпизодов оперы. По принципу особой формы рондо построена, например, сцена народного праздника в начале 2-й картины; как семичастное рондо со вступлением построен «Антракт» между 1-й и 2-й картинами:

Вступление ABACADA (реприза-кода)

Оркестровое вступление ко II акту — несложное пятичастное рондо и т. д.

Приведенный (далеко не исчерпывающий) перечень рондо и рондообразных форм в одной только опере «Кола Брюньон» позволяет судить об их значении в творчестве Кабалевского и многообразии их использования.

Наряду с хоровыми и вокальными рондо Кабалевский создал немало свежих и ярких инструментальных пьес этого типа. Среди них особенно удобен для преподавания курса анализа цикл «Четыре рондо» соч. 60 для фортепиано, каждая пьеса которого со-

¹ «Кола Брюньон». Сб. статей, изд. ЛАМОТ, 1938, стр. 26.

держит разнохарактерные типично рондовые образы и раскрывает те или иные возможности трактовки данной формы. Не менее интересны два виртуозных концертных рондо, написанные специально для конкурсов молодых музыкантов имени П. И. Чайковского¹. В отличие от рондо соч. 60 — очень простых, даже элементарных по строению, «конкурсные» рондо Кабалевского представляют собой образцы развернутых, очень значительных и по масштабам развития, и по общей протяженности инструментальных форм.

Укажем еще на встречающиеся у Кабалевского образцы рондообразной двойной трехчастной формы (ABA¹B¹A²). Наиболее известный пример, в котором изменения при повторении частей связаны с содержанием текста каждого куплета, — это песня «Бараны» на слова С. Михалкова (из цикла «Четыре песни-шутки для детей» соч. 42).

Наконец, случаи рондообразного строения музыкально-сценического действия есть также в опере «Семья Тараса». На некоторых из них, как и на ряде других сочинений Кабалевского, мы подробнее остановимся в дальнейшем.

Рондо в его обычном виде сравнительно редко встречается в творчестве Шостаковича. Эта форма мало характерна для него и заметно уступает (по количеству) иным — в особенности сонатной и различным полифоническим формам. Однако уже сам факт редкого применения рондо у Шостаковича является показательным, особенно при сравнении с широким использованием рондо в творчестве другого крупнейшего советского композитора — Прокофьева. Разное отношение к определенной музыкальной форме служит в какой-то мере свидетельством различия музыкальных стилей двух композиторов: если Прокофьев тяготеет к показу цепи стремительно сменяющих друг друга музыкальных образов-картин, а в крупных формах, например в симфонии, к эпической драматургии, то Шостакович более склонен к длительному интенсивному развитию и преобразованию исходного тематического материала.

Художник, призванный воплощать наиболее острые, подчас трагические проблемы современности, тяготеющий к резкой конфликтности, к лирико-философским обобщениям, Шостакович охотнее всего обращается в своих крупных сочинениях к сонатности, а среди форм менее сложных он также чаще всего избирает те, которые дают больше возможностей динамического развития, например трехчастные формы. Рондо, для которого область философских раздумий, подчеркнутый драматизм, интенсивное развитие, непрерывная динамизация образов и т. п. в общем мало характерны, оказывается, естественно, не в центре внимания композитора.

¹ Фортепианное рондо было сочинено к первому конкурсу — 1958 года, скрипичное — ко второму — 1962 года.

Тем не менее у Шостаковича все же есть отдельные образцы вокальных и инструментальных рондо, которые не только интересны как редкие примеры этой формы в творчестве композитора, но могут также служить ярким и полезным учебно-педагогическим материалом по курсу анализа. Среди них есть и довольно простая, скромная по размерам рондообразная форма типа АВАСАD... («Песня девушки» из вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» ор. 79 № 10), и развернутое семичастное рондо (финал сонаты для виолончели и фортепиано ор. 40), и пятичастная композиция большого масштаба со значительным разработочным развитием симфонического характера (финал Концерта для виолончели с оркестром ор. 107).

Кроме того, у Шостаковича встречается разновидность особой формы рондо с напоминанием тем эпизодов в коде в обратном порядке: так построены скерцо (третья часть) Концерта для скрипки с оркестром ор. 99, финал Третьего квартета ор. 73, третья часть Четвертого квартета ор. 83.

Глава I

ПЯТИЧАСТНЫЕ РОНДО

Форма пятичастного рондо характерна для произведений Глиэра. Различные по степени сложности, они могут быть рекомендованы как для общих курсов анализа (многие танцы из балета «Красный цветок», Рондо ор. 43 для фортепиано и др.), так и для специальных вузовских курсов (финал Концерта для колоратурного сопрано с оркестром).

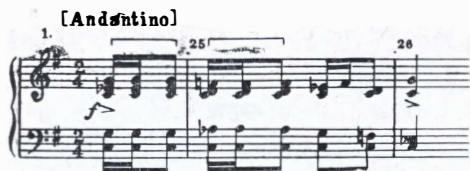
Образцом простейшего типа может служить Рондо из «Восьми детских пьес для фортепиано» ор. 43 № 6 (соль мажор). С точки зрения норм, сложившихся в произведениях венских классиков и последующих композиторов XIX—XX веков, это Рондо можно было бы рассматривать как сложную трехчастную форму. В самом деле: после первого восьмитактного периода (целиком повторяющегося) следует обычная середина (8 тактов) простой трехчастной формы развивающего типа с такими чертами, как начало продолжающего характера, неустойчивое тональное строение, окончание на D одноименного минора (соль минор) и т. п. После нее дается точная реприза первой темы, а затем следует вторая середина также развивающего типа с небольшим элементом тематического контраста в начале (4 такта), с окончанием на D основной тональности, и, наконец, звучит последняя реприза главной темы (снова без изменений):

$$\begin{array}{cccccc} \parallel : A : \parallel & A^1 & A & ba^2 & A \\ 8+8 & 8 & 8 & 8 & 8 \end{array}$$

Однако прозрачная двух-трехголосная «клавесинная» фактура пьесы, небольшие размеры и пропорциональность масштабов отдельных частей формы¹ сближают ее со старинными рондо французских клавесинистов XVIII века. В пользу такого сравнения говорит и развивающий характер обоих эпизодов, и типичное для

¹ Все пьесы ор. 43 написаны в очень простых, ясных и миниатюрных формах, не выходящих за рамки периода или простой трехчастной формы. Рондо — самая сложная по форме пьеса.

последнего эпизода в старинных рондо частичное обновление музыкального материала, внесение некоторого контраста. Отметим попутно тонкую отделку деталей, свойственную Глиэру, как и всякому большому мастеру. Во втором эпизоде после четырехтактного построения (b) с дроблением на сильной доле:



основной тематический оборот (пример 2) изменяется, как бы впитывая этот новый ритм (ср. примеры 2 и 3):



В отличие от обычной для старинных рондо многочастности Глиэр использует пятичастный тип. Это вызвано, по-видимому, и общим характером всего цикла и тем, что подобный вид рондо является основным типом разбираемой структуры.

В пользу такой трактовки говорит и тональный план пьесы: первый эпизод начинается отклонением в тональность II ступени (ля минор), второй — в более «глубокой» субдоминантовой тональности (до минор — SIV минорная). Строгие пропорции частей, название пьесы, а также несомненно «рондообразный» характер¹

¹ Интересно отметить интонационную и ритмическую близость главной темы этого произведения рефрену Рондо op. 30 для фортепиано Кабалевского, а также ритмическую общность эпизодов этих двух пьес.

музыки позволяют считать такой взгляд на форму наиболее соответствующим авторскому замыслу и содержанию пьесы¹.

Очень четкое, ясное и стройное пятичастное рондо встречается в «Танце голландских моряков» из балета «Медный всадник»². Рефрен, написанный в простой двухчастной форме, повторяется без особых изменений: в первый раз добавляется контрапунктирующий голос в басу для преодоления однообразия в фактуре, а во второй раз главная тема сокращена, но двухчастная форма ее при этом сохраняется.

Первый эпизод — с новой темой — представляет собой сложный период. Он изложен в тональности субдоминанты — ре-бемоль мажор. Второй — также тематически (и фактурно) новый — написан в простой двухчастной форме; первая часть ее идет в тональности VI низкой (ми мажор, энгармонически равный фа-бемоль мажору), а вторая модулирует из до-диез минора (IV минорная) в ре-диез мажор (ми-бемоль мажор) — тональность доминантовую к основной.

Подчеркнутая квадратность, замкнутость всех построений, простота гармонических оборотов, размеренная трехчетвертная ритмика, чуть с юмором данная неуклюжесть, неповоротливость («Тяжело, грузно, но весело») — все это придает музыке характерные черты народного танца.

Такое же четкое строение имеют некоторые номера балета «Красный цветок». Среди них прежде всего следует упомянуть «Чарльстон» (№ 40, ре мажор) и «Танец с мечами» (№ 28 б, фа-диез минор), в которых даже соотношение тональностей ре-ре-ре-ре-ре и эпизодов построено по классической формуле и в общем совпадает с тональным планом «Танца голландских моряков».

	A	B	A	C	A
	T	SIV	T	SVI	T
Танец голландских моряков	As	Des	As	E (cis, Dis)	As
Чарльстон	D	G	D	B	D
Танец с мечами	fis	h	fis	D	fis

В «Чарльстоне» есть небольшое вступление, а в «Танце с мечами» — краткая кода (небольшие вступительные и заключитель-

¹ Следует к тому же учесть, что двойная трехчастная форма относилась раньше в теории музыки к рондо и была выделена в качестве самостоятельной лишь в последнее время.

² «Медный всадник». Сцены и танцы из балета, тетр. III. М., Музгиз, 1950.

ные построения имеются в большинстве номеров «Красного цветка»).

Рассмотренные пятичастные рондо Глиэра удобны для использования в педагогической работе не только в силу их простоты и стройности: фортепианная фактура пьес довольно проста, и это облегчает показ произведений на занятиях. Во всех примерах рефрен проходит в главной тональности, что сближает рондо Глиэра с аналогичными формами венских классиков. Исключение составляет до-мажорная «Вариация четырех солисток» из балета «Красный цветок»¹, в которой основная тема во второй раз звучит в тональностях VI низкой и II низкой ступеней (в ля-бемоль мажоре и ре-бемоль мажоре). Смена тональности при повторениях рефрена, редкая для Глиэра, довольно часто встречается у других советских композиторов, в особенности у Прокофьева.

К пятичастным рондо Глиэра примыкают формы с добавочным рефреном. Добавочный рефрен (обозначенный в схеме R) — музыкальное построение, обычно небольшое, повторяющееся между частями какой-либо формы. Он вносит в форму дополнительные черты рондообразности, однако в основе ее лежит, как правило, какой-нибудь иной принцип: трехчастность (R)ARBRA(R), концентричность ARBRCRBRA и т. п. Добавочный рефрен возможен и в форме рондо: ARBRARCRAR... (см. ниже анализ «Песни сборщиц винограда» Кабалевского).

Подобного типа формы с добавочным рефреном, имеющие черты рондообразности, встречаются, например, в балете «Красный цветок». Так, в «Танце китаянок» (№ 21), изложенном в концентрической пятичастной форме (ABCB A), имеется тематическое построение, изображающее звучание гонга, — характерный четырехтакт, повторяющийся в начале и в конце танца, а также обрамляющий среднюю часть. Эти «удары гонга» и являются своеобразным добавочным рефреном: RABRCRBAR. Аналогично построен № 44, «Выход глашатая и фокусника. Приготовление китайского театра». Здесь добавочный рефрен появляется тоже в начале — это первые 6 тактов с характерными квартетными переключками голосов. Однако общая форма этой сцены близка к рондо — ABAC кода (A) или сложной двухчастной форме (с кодой) —

a b a C кода
|—————|

Полная ее схема такова:

R A R B R A C R K
2+4 8 4 8 4 8 18 6 26

В рассмотренных образцах преобладает типично «рондовый» тематизм (танцевальность, элементы жанрово-бытового плана

¹ См. клавир балета. Музгиз, 1935. Дополнение. Танцы, вошедшие в ленинградскую постановку, стр. 245.

и т. п.); однако у Глиэра мы встретимся и с лирическим тематизмом, вообще говоря, менее характерным для этой формы.

Особенной насыщенностью и интенсивностью отличается развитие лирической эмоционально-напряженной темы в «Большом адажио» ми мажор (№ 32) из балета «Красный цветок». Это одна из наиболее ярких страниц балета, напоминающая лирические образы русской классической музыки (Чайковский, Глазунов, Рахманинов).

Основная тема «Адажио», с многочисленными задержаниями, с типичными лирическими мотивами, уже в первом изложении получает довольно широкое развитие (простая двухчастная форма с развивающейся второй частью). Первый, сравнительно большой эпизод — *Leggiero*, $\frac{3}{4}$ — в характере кружащегося вальсового движе-

ния (темп скорее, чем в рефрене: $\text{♩} \text{ } \text{♩}$) на некоторое время

прерывает развитие главной темы. Во второй раз главная тема (проходит первая ее часть — период) появляется с более взволнованным триольным сопровождением. Несколько неожиданно вторгается легкая и стремительная музыка второго эпизода (*scherzando*), сходная с «Танцем маков». Предельный лаконизм этого эпизода вносит некоторую непропорциональность в форму целого: во втором эпизоде всего 8 тактов (а в первом — 36), к тому же темп его почти вдвое быстрее, чем в основной теме, и потому он исчезает столь же внезапно, как и появился¹.

Третье проведение рефрена является как бы непосредственным продолжением второго, словно оборвавшегося на доминантовом звучании с фермой: оно начинается с неустойчивой второй половины темы, и только в конце, в кульминационной зоне, появляется материал ее первой половины. Далее следует большая кода, дающая длительный спад после кульминации и во многом близкая коде медленной части Второго концерта Рахманинова (также в ми мажоре).

Музыка «Адажио» эмоционально насыщена, взволнована и лирична. Подобный тип лирического тематизма в рондо весьма необычен. Композитор к тому же придает этой ярко экспрессивной лирической теме такое напряженное, интенсивное развитие, какое прежде характерно было лишь для динамических трехчастных форм (Чайковский, Рахманинов), значительно обогащая выразительные возможности формы рондо.

¹ Такую краткость второго эпизода, обычно более протяженного и значительного, чем первый, вряд ли можно объяснить какими-либо чисто музыкальными закономерностями. Можно предположить, что композитору, сочиняющему балет, приходится часто, считаясь с требованиями балетмейстера, сокращать (или наоборот, увеличивать) те или иные части, переделывая ранее написанное. Быть может и данный случай — результат подобных немусыкальных традиций и влияний.

Динамизация главной темы привела к необходимости создания большой коды (не случайна, по-видимому, и отмеченная близость ее к коде развернутой трехчастной формы Рахманинова).

Выше указывалось, что третье проведение является как бы продолжением второго, а вместе они могли бы составить одно расширенное и динамизированное проведение главной темы. Интересно отметить, что близкие случаи репризного проведения темы не с начала, а с неустойчивой части также встречались до Глиэра именно в трехчастных формах: например, в «Крейслерна» Шумана (№ 5).

Другой пример такого типа рондо, сильно преобразованного развитием лирической темы, имеется в кульминационной сцене «Красного цветка» — сцене смерти героини балета Тао Хоа (№ 65).

Образ Тао Хоа — бесспорно, одно из высших творческих достижений Глиэра — получает здесь наиболее полное раскрытие.

Главной темой рондо является лейтмотив Тао Хоа. Секвентное развитие мелодии, задержания на сильной доле, неустойчивость и какая-то незавершенность (тема оканчивается несовершенным кадансом), трепетная взволнованность тремолирующего сопровождения — все это передает хрупкость и женственность облика героини, ее томление и мечтательную устремленность. Эпизоды в этой сцене также служат раскрытию образа Тао Хоа. В первом эпизоде (*Andantino*) проходит тема пентатонного склада. Она неоднократно звучит в балете и является вторым лейтмотивом Тао Хоа, национальной характеристикой героини. Весь эпизод выдержан в духе китайской народной музыки.

Второй эпизод, основанный на двух темах, больше и значительнее первого, в нем есть некоторое развитие: первая тема — *Moderato, espressivo molto*, $\frac{1}{4}$, — интонационно близкая лирике Чайковского, построена как незамкнутый период со значительным секвентным расширением во втором предложении (11 тактов вместо 4). По характеру музыка отдаленно напоминает сцену Тао Хоа с капитаном, и весь второй эпизод связан с этой сюжетной линией балета. Еще яснее эта связь выступает во второй части эпизода, с появлением новой темы — *Andante*, $\frac{3}{4}$. В основе ее лежат интонации «Интернационала», как известно, характеризующие в балете капитана советского корабля. Однако здесь эти интонации звучат очень расплывчато, иллюзорно, разорванно (*pp, dolcissimo*, колышущаяся арпеджированная фактура, секвентность и т. п.). Это словно призрачно-неясное предсмертное воспоминание, вызывающее последний душевный подъем, последний приток сил.

Трепетно-взволнованная, порывистая тема Тао Хоа — главная тема рондо — постепенно и последовательно динамизируется от проведения к проведению. Общее развитие ее идет по принципу большой волны с кульминацией и спадом в последнем проведении рефрена.

Уже во второй раз сильно уплотняется фактура темы, появляется триольное сопровождение, усиливается динамика (*mf* вместо *pp*) и даже несколько ускоряется темп (♩ : 66 вместо ♩ : 60)

В последнем проведении рефрен ясно разделяется на две примерно равные по масштабам, но во многом контрастирующие и даже противостоящие друг другу части, хотя в основе их лежит одна и та же тема. Динамическое соотношение их примерно соответствует соотношению двух тем второго эпизода. Сначала идет наиболее мощное, очень сильно динамизированное проведение темы Тао Хоа (*ff*, *tutti*, выразительные контрапунктические голоса и т. д.): это кульминация сцены, звучащая экстатически остро и напряженно. Вторая половина большого проведения (*Meno mosso*) звучит истаяюще тихо и нежно, как слабые прерывистые вздохи (*p*, *dolce*, очень прозрачная фактура): Тао Хоа умирает. Это последнее проведение может быть истолковано и как кода.

Оригинальность воплощения образного замысла в рассмотренном рондо очевидна. Важно отметить, что композитор удачно применил композиционную схему в соответствии со сценической ситуацией: любящая Тао Хоа умирает, перед смертью и ее сознании проходят воспоминания — какие-то картины и образы прошлого. Как и в «Большом адажио», мы встречаемся здесь с расширением сферы применения рондо, поскольку и драматически насыщенное содержание, и такого рода тематизм для него мало характерны.

Следует остановиться несколько подробнее на необычном строении второго эпизода. Две его темы настолько различны по характеру, метру, темпу, фактуре и т. п., что каждая из них могла бы служить отдельным эпизодом. Поэтому их можно при желании рассматривать как два эпизода, не разделенные проведением рефрена. В этом случае оба проведения главной темы в конце являются как бы «компенсацией» за пропуск рефрена между вторым и третьим эпизодами. Такая трактовка формы может быть объяснена и содержанием сцены: «перестановка» частей способствовала более выразительному сопоставлению контрастных эпизодов (воспоминания о советском капитане и смерть героини).

Однако, учитывая, что форма пятичастного рондо весьма характерна для Глиэра, а другие многочастные структуры среди известных его произведений не встречаются, целесообразно отнести это рондо к пятичастным, хотя не исключается возможность иного толкования структуры.

Значительно более сложное, развитое пятичастное рондо представляет финал Концерта для колоратурного сопрано с оркестром ор. 82.

«Поэмой нежных и поэтичных чувств русской женщины» назвал Концерт Д. Б. Кабалевский¹. По своему жанру, по приемам претворения концертности в области вокальной музыки это про-

изведение новаторское, хотя его появление и было подготовлено рядом сочинений отечественных композиторов: «Вокализ» ор. 34 № 14 Рахманинова (1915), «Соната-вокализ» ор. 41 Метнера (1924 — 1925), Концерт для голоса и флейты с оркестром Н. И. Платонова (1941).

Новизна, необходимость жанра вызвали целый ряд особенностей в форме Концерта. В нем только две контрастирующие между собой части. Первая — сосредоточенный лирический монолог, вторая — радостно-оживленный светлый вальс. Финал Концерта написан в форме пятичастного рондо, однако оно осложнено значительными разработочными моментами, — в этом выразилось стремление к симфонизации сольного вокального концерта.

Главная тема рондо — пластичная напевная мелодия вальса с упругими синкопированными фигурами — развивается легко, свободно, широко. Ей предшествует небольшое виртуозное вступление скерцозного характера (фа мажор); отголоски изящной скерцозности проникают и в главную тему.

Первый эпизод с новой вальсовой темой более спокойного характера изложен в форме сложного периода. Второй эпизод, значительно больше первого, вводит две новые темы. Первая из них — широкая кантиленная мелодия, поначалу явно пентатонного склада, — построена как шестнадцатитактный период, модулирующий из ля мажора в фа-диез минор. Первое предложение второй, несколько более оживленной темы заканчивается в ре мажоре, а второе — с небольшим расширением — в фа-диез миноре. Далее появляется тема вступления, но не в главной тональности фа мажор, а на полтона выше, в фа-диез миноре, создавая впечатление мнимой репризы.

За темой вступления не следует, однако, рефрен, а возвращается первая тема второго эпизода, но теперь уже в ре мажоре. Тем самым продолжается тональное секундное нисхождение, начавшееся с темы вступления (фа минор, ми минор, ре мажор; далее готовится до мажор, который потом, с такта 155, оказывается доминантой к главной тональности финала). Тема вступления (такт 125) выполняла, таким образом, роль связующей части перед репризой второго эпизода. Реприза его незамкнута и переходит в новый большой связующий раздел опять на теме вступления, но теперь уже в главной тональности.

Двукратное введение темы вступления, непрерывность тонального развития, незамкнутость репризы второго эпизода, звучащей как бы внутри связующего раздела, придают всей этой части формы разработочный характер, хотя считать его разработкой в буквальном смысле слова было бы, конечно, неправильно. После длительного нарастания начинается, наконец, последнее, кульмина-

¹ Дм. Кабалевский. О мастерстве. «Советская музыка», 1952, № 3, стр. 17.

ционное проведение главной темы (Animato) с большой стремительной кодой (Coda, Più allegro).

Развитая связующая часть от второго эпизода к последнему проведению рефрена и большая динамичная кода вносят в рондо элементы сонатной разработки и придают форме симфонический размах.

Используя принцип объединения нескольких танцевальных тем на основе повторения одной из них, композитор опирается здесь на традиции русской и мировой музыкальной классики («Вальс-фантазия» Глинки, вальсы Шопена и др.), но придает этому приему большую значимость, используя его в финале концертного цикла и вводя в рондо, основанное на танцевальных формах, элементы сонатной разработанности и широкого симфонического развития.

*

Среди произведений Кабалевского чрезвычайно удобны в педагогической работе «Четыре рондо» для фортепиано соч. 60. Сам автор неоднократно исполнял эти пьесы на встречах с юными любителями музыки, объясняя им строение формы рондо и характерные ее выразительные возможности. «Четыре рондо» очень просты по фактуре (цикл написан для учащихся музыкальных школ), они ценны и с методической точки зрения, потому что позволяют на примере одного цикла показать ряд типичных для рондо жанров и образов: песенно-танцевального (№ 2. Рондо-танец, № 3. Рондо-песня), непрерывно-подвижного, моторного, типа «вечного движения» (№ 4. Рондо-толка), маршевого (№ 1. Рондо-марш). Кроме того, они дают возможность на элементарно ясных, простых примерах объяснить, каковы типичные соотношения эпизодов и рефрена, эпизодов между собой и их тональные сопоставления (второй — в более далекой, контрастирующей ладотональности). Так, например, в Рондо-марше ми-бемоль мажор первый эпизод изложен в до миноре, второй — в ми-бемоль миноре. Эти пьесы позволяют также раскрыть типичный для рондо принцип развития главной темы, основанный на варьировании (№ 3. Рондо-песня).

Следует заметить, что одна из четырех пьес — № 2. Рондо-танец — написана не в форме рондо, а в сложной трехчастной форме с полной репризой:

a b a C a b a
24 20 30

Однако первая часть этой сложной трехчастности изложена как простая трехчастная форма с серединой контрастирующего типа, что несколько сближает эту форму с рондо. Кроме того, ее яркий жанрово-танцевальный тематизм, подвижный характер близки по жанровому применению, кругу образов и выразительным возможностям к рондо. Явные черты рондообразности

в такого рода сложной трехчастной форме дают основания для обозначения этой пьесы как рондо¹.

Остальные три пьесы — пятичастные рондо с уравновешенными соотношениями отдельных частей, эпизоды и рефрены примерно равны между собой, главная тема в последующих произведениях нигде не сокращается и не меняет тональность.

Как уже отмечалось, среди рондо Кабалевского есть немало вокальных. Во Введении были названы несколько рондообразных хоровых и сольных отрывков из оперы «Кола Брюньон». Следует упомянуть еще песню Кола «За Провансом, за Гаронной...» (фа минор) из 3-й картины оперы, имеющую форму четкого пятичастного рондо. Первый эпизод этого рондо звучит в параллельном мажоре, второй — со сменой метра — в ми мажоре (или фа-бемоль мажоре, особая разновидность одноименной тональности²).

В «Песне про трусливого рыцаря» из 2-й картины той же оперы очень ясная рондообразная форма АВАСАD может рассматриваться и как простое пятичастное рондо с кодой, поскольку последняя часть (D) интонационно очень близка рефрену.

Интересная и весьма своеобразная форма, сочетающая черты рондообразности, близкой к народной куплетности, с чертами трехчастности, встречается в арии Ласочки из 1-й картины оперы. Здесь «рефреном» служит рельефная мелодическая фраза: на слова: «Я люблю тебя, друг, так люблю тебя, мой друг!»



Второй раз она звучит в кульминационный момент (*Poco meno mosso. Con passione*) с тем же текстом, уменьшенной квинтой

¹ Название «рондо» вообще часто употребляется для обозначения не столько формы, сколько жанра пьесы, поэтому произведения с таким названием далеко не всегда имеют форму рондо (нередко это рондо-сонаты или трехчастные формы).

² См. об этом: Л. Мазель. О расширении понятия одноименной тональности. «Советская музыка», 1957, № 2.

выше, а в третий раз — в первоначальной тональности, но в оркестре и с новой переменной темпа (*Adagio*)¹.

Уже на примере «Четырех рондо» соч. 60 можно было наблюдать известное жанровое и структурное разнообразие. Более существенна для композитора связь рондо с куплетно-вариационными народными формами, проявляющаяся порой очень своеобразно. В этом отношении особенный интерес представляет «Песня сборщиц винограда» из оперы «Кола Брюньон», сочетающая черты куплетности и рондо. В целом ее можно рассматривать как пятичастное рондо, но при более детальном членении обнаруживается сходство вторых частей («припевов») и в рефренах и в эпизодах:

A	B	A	C	A
a b	c b	a b	d b	a b
8 10	16 10	8 10	16 10	8 10

В силу этого всю форму можно объяснить как куплетную, в которой некоторые (нечетные) куплеты не меняются совсем, а в других (четных) меняется только «запев». В результате же образуется рондо с добавочным рефреном (рондо «в квадрате»). При этом особое своеобразие формы заключается здесь в том, что добавочный рефрен входит в основной, является его второй половиной, органически связанной с первой. Помимо необычности, оригинальности, эта форма ценна тем, что позволяет наглядно продемонстрировать учащимся связь двух структур, показать народно-песенные истоки рондо. Рондо здесь как бы только образуется и не успело еще освободиться от оков куплетности.

«Песня сборщиц винограда» известна в авторском переложении для фортепиано как Рондо ор. 30. При сравнении его с «первоисточником» в опере интересно отметить черты вариационности, более естественные в инструментальном сочинении и выражающиеся, в частности, в смене тональности во втором проведении рефрена (си-бемоль мажор вместо соль мажора), в фактурных изменениях во второй и третьей репризах главной темы.

*

Как уже отмечалось во Введении, пятичастные рондо Прокофьева демонстрируют ярко выраженную тенденцию к использованию этой формы в жанрах традиционно трехчастных. Среди пятичастных рондо композитора встречаются гавоты (ор. 32 № 3 и ор. 77-bis), вальсы (из IV действия балета «Сказ о каменном цветке», из балета «Золушка», из сюиты «Зимний костер»), марш (из оперы «Любовь к трем апельсинам»), скерцо (вторая часть

¹ Кроме того, в коде повторяется в основной тональности (фа-диез минор) вторая тема арии, звучавшая раньше в ля миноре. (Так образуется характерный для трехчастных форм элемент сонатности.)

Первого концерта для скрипки с оркестром). Даже вступление к опере «Семен Котко» написано в форме пятичастного рондо. Большинство этих произведений — небольшие, очень четкие по структуре рондо — отличный материал для аналитических домашних заданий и для разбора в классе.

Гавот ор. 32 № 3, фа-диез минор — одна из известнейших фортепианных миниатюр Прокофьева. Обращают на себя внимание предельная ясность общего строения, уравновешенность и пропорциональность масштабов отдельных частей, строгая размеренность ритмического рисунка. Необычайно свежо звучат мелодикогармонические обороты со II и IV низкими ступенями, взятыми сразу после тонического трезвучия. Тема-рефрен проходит каждый раз в виде восьмитактного периода (в третий раз с двутактным дополнением).

Оба эпизода — по 16 тактов. Точное равенство их размеров исключает здесь, как и в ряде других случаев, возможность истолкования этой формы как сложной трехчастной (с неполной репризой). Первый эпизод, в характере «продолжающей» средней части, близок к главной теме, но достаточно самостоятелен. Во втором — несколько неожиданно для жанра гавота — появляются элементы широкой протяжной песенности в типично русском подголосочном складе.

В Гавоте ор. 77-bis из музыки к трагедии Шекспира «Гамлет» форма пятичастного рондо слегка усложнена введением короткого четырехтактного вступления в характере призывных фанфар, которое повторяется перед вторым эпизодом и перед третьим проведением рефрена. Зато пропорции частей здесь еще более точны и уравновешенны, чем в Гавоте ор. 32: все разделы рондо — и рефрен, и эпизоды — имеют по 16 тактов.

Образцом несложного пятичастного рондо может служить «Вальс на льду» — третья часть из сюиты «Зимний костер» ор. 122. Развитие рондо построено на чередовании различных вальсовых тем. Главная тема «Вальса на льду» — плавная, широкая лирическая мелодия — постепенно динамизируется (в основном фактурно), звучит каждый раз более насыщенно и полно, достигая большой силы и пышности оркестрового звучания. Музыка первого эпизода, более оживленного, с ясно выраженным танцевальным характером, вносит некоторый контраст; второй эпизод (*Piu mosso*, соль минор) — мягкая, задушевная, слегка грустная тема, ни разу не заканчивающаяся полной каденцией.

Простоте общего строения сопутствует почти предельная ясность тонального плана формы. Тема первого эпизода проходит сначала в главной тональности (си-бемоль мажор) — и это, как мы увидим, наблюдается в рондо Прокофьева довольно часто, — а потом повторяется в тональности субдоминанты (ми-бемоль мажор); второй эпизод изложен в параллельном миноре.

Другое, столь же несложное по структуре пятичастное рондо встречается в «Вальсе алмазов» из балета «Сказ о каменном цветке» ор. 118 (4-я картина, от 130 до 142). Он представляет собой переработку Вальса из «Детской музыки» ор. 65 для фортепиано, написанного в простой трехчастной форме. Средняя часть ее (типа трио) стала в «Вальсе алмазов» вторым эпизодом рондо, а для первого сочинена новая музыка.

Оригинально трактовано рондо в «Большом вальсе» из балета «Золушка» (№ 30¹). Оба эпизода написаны в простых трехчастных формах, а главная тема выдержана в форме сложного периода. В результате образуется как бы двойная концентрическая форма, где реприза первой концентричности является одновременно началом второй (см. схему ниже). Музыка Вальса полна легкости, утонченного изящества и лиризма. Первый эпизод, как в большинстве случаев, — блестящего, подвижного характера (*Più animato, con brio*), второй — более индивидуализирован, с изысканно-тонкой и выразительной хроматикой. В Вальсе имеется вступление и медленная кода, а также небольшие связующие разделы.

Оригинальной форме этого Вальса, сочетающего черты рондо и двойной концентричности, соответствует и его несколько необычный тональный план:

{ {													
Вст.	A	b	c	b	св	A	св	d	e	d	св	A	Кода
8	33	16	16	28		32	14	16	16	30		16	34
	E(e)	d	C	d		E(e)		Es	e	Es		E(e)	

Такая же ясная пятичастная структура, обычно со строгой пропорциональностью разделов формы, часто встречается и в произведениях других жанров. Среди наиболее ярких и популярных сочинений Прокофьева здесь могут быть названы: Марш² из оперы «Любовь к трем апельсинам» ор. 33 и Скерцо — вторая часть Первого концерта для скрипки с оркестром ор. 19.

Интересной особенностью Марша является последовательная динамизация рефрена, лежащая в основе развития всей формы. Непрерывное динамичное развитие «сквозного» типа не часто встречается в рондо, и потому этот Марш Прокофьева представляет собой не только пример новаторского отношения к жанру, но и образец оригинальной трактовки формы рондо. Празднично

¹ В переложении для фортепиано — «Шесть пьес» (из балета «Золушка») ор. 102 — этот вальс называется «Золушка и Принц», в сюите «Вальсы» ор. 110 — «Золушка в замке».

² Отступления от традиционной трехчастности в жанре марша имели место и раньше. Сошлемся, например, на «Шествие князей» из оперы-балета Римского-Корсакова «Млада», написанное в рондообразной форме.

театральный, чуть гротескный, в соответствии с общим замыслом оперы, он задуман как пародия на торжественно-парадные шествия царей и героев, типичные для жанра «большой оперы» (марш сопровождает выходы короля). Прокофьев, несомненно, претворяет здесь подобные же сатирические приемы русской оперной классики («Марш Салтана», «Шествие Додона» из опер Римского-Корсакова). Вместе с тем в Марше ощущается та задорная веселая сила, бодрость и жизнеутверждение, которые привлекли к музыке молодого Прокофьева симпатии В. В. Маяковского.

Восьмитактная основная тема Марша звучит при первом проведении как бы издалека, *piano*, выдержана в строгом пятиголосном изложении. Во втором проведении мелодия удвоена в октаву, в шестиголосии, *forte*.

В третий раз рефрен звучит октавой выше предыдущего, стремительные тираты придают теме яркость и блеск, восьмиголосные (пяти- и шестизвучные) аккорды *ff* и *fff* мощно завершают это кульминационное утверждающее проведение основной темы Марша.

Прием постепенного усиления звучности на основе фактурных, динамических, тембровых и т. п. усложнений неоднократно привлекал и привлекает внимание композиторов. Достаточно вспомнить аналогичные в жанровом отношении образы приближающегося шествия, ровного маршевого движения в ноктюрне «Празднества» Дебюсси, а также в написанных позднее «Болеро» Равеля или эпизоде из первой части Седьмой симфонии Шостаковича. В Марше Прокофьева основная тема проходит только три раза, что, по-видимому, связано со спецификой формы рондо, а не вариаций (как в «Болеро» и эпизоде из Седьмой симфонии).

Принцип постоянного обновления одного и того же материала характерен для вариаций, а для рондо, наоборот, очень важна дифференциация неизменного и меняющегося элементов. В Марше рефрен обновляется, динамизируется при каждом повторении, и в этом выражается проникновение вариационности в рондо. Но динамизация рефрена без существенных изменений не может продолжаться слишком долго, и с этим связано минимальное число частей в рондо (5) и всего лишь троекратное проведение рефрена.

Так как основной акцент в развитии сделан на подчеркивании, утверждении главной темы, то эпизоды служат лишь «ритмическим фоном» и не вносят резких контрастов к основному образу Марша. В соответствии с общим планом динамического нарастания (развитие динамики всей формы можно представить как длительное *crescendo* от *p* к *fff*) второй эпизод звучит громче первого (первый — *p*, второй — *mf*); а почти беспрерывно выдержи-

ваемая пунктирная ритмика () придает ему большую

упругость и напористость движения.

Форме в целом присуща особенная, почти схематическая четкость: все разделы рондо содержат по 8 тактов, кроме последнего проведения рефрена, расширенного до 10. Эта, как уже неоднократно отмечалось, типичная для Прокофьева подчеркнутая ясность строения формы как бы компенсирует известную сложность и остроту гармонического языка. Тональность рефрена — ля-бемоль мажор, но чередование тоники и аккордов с *си-бекаром* в мелодии создает ощущение «колебания» мажора и одноименного минора (смены *до* и *си-бекара*, энгармонически равного *до-бемоль*). Кончается тема неожиданной половинной каденцией в соль миноре — характерный прокофьевский тональный сдвиг в конце на полутон: ля-бемоль мажор — соль минор, а последнее проведение рефрена кончается в *до* мажоре. Предельная простота композиции и четкий ритм «скрепляют» причудливые чередования гармоний и необычные каденционные последования. Лаконичная, единая по развитию форма этого рондо отлично служит передаче молодой, жизнерадостной энергии Марша.

Скерцо, изложенное в форме пятичастного рондо, берет свое начало от структур с двумя трио, встречавшихся нередко и в классической музыке¹. Острое, стремительно-легкое скерцо из Первого скрипичного концерта Прокофьева насыщено блестящими виртуозными эффектами. Сверкающие флажолеты, пиццикато, исполняемое левой рукой, «взлетающие» гамообразные пассажи солирующей скрипки в сочетании с яркими оркестровыми красками, устремленно-напористое мелодическое движение создают впечатление какого-то фантастического полета. Светлая скерцозность рефрена сменяется в эпизодах более «колючими», «злыми» образами. Здесь то проскальзывают черты прокофьевского «скифства» с его грубо-языческими, «варварскими» гармоническими жестокостями и характерными синкопами, то мелькает насмешливая, дразнящая улыбка автора «Сарказмов» и глумливо-скоморошья картин «Сказки про шута». В целом это произведение — яркий образец использования простого пятичастного рондо в симфоническом концертном цикле.

Наконец, в «Семене Котко» композитор применил форму рондо в оперной увертюре — случай также не очень привычный. Оркестровое Вступление (*Andante*) к опере написано в форме пятича-

¹ Пробраз такой формы, даже с тремя трио, встречается еще у И. С. Баха, например, в третьей части Первого Бранденбургского концерта фа мажор: Menuetto — Trio I — Menuetto — Polacca — Menuetto — Trio II — Menuetto. Менюэт с двумя трио есть в Серенаде оп. 25 Бетховена, такие же формы встречаются в произведениях Моцарта, Шуберта. Однако в жанре скерцо форма с двумя трио впервые была применена Мендельсоном в известном Скерцо из музыки к «Сну в летнюю ночь» Шекспира, а потом Шуманом в симфониях и камерных ансамблях.

стного рондо с обычными для Прокофьева четкими границами частей. Главной темой служит одна из основных тем героя оперы — Семена Котко — спокойная, неторопливо-повествовательная мелодия, близкая народным инструментальным наигрышам. Широкая лирическая тема народно-песенного склада звучит в первом эпизоде (сохранена главная тональность — до мажор): это тема свадебной песни из II акта оперы. Среднее проведение рефрена сокращено до одного предложения (вместо периода) и дано в новой тональности (ля-бемоль мажор). Второй эпизод (на $\frac{9}{8}$) короче и менее яркое, чем первый. Чрезвычайный интерес представляет последнее проведение рефрена: одновременно с главной темой, звучащей в высоком регистре, здесь проводится тема первого эпизода. Это очень редкий случай синтезированной полифонической репризы в рондо¹. Со свойственной ему творческой избирательностью Прокофьев избегает отдельного напоминания темы эпизода, вводя ее вместе с темой рефрена, и достигает тем самым сильного выразительного эффекта.

Вступление к опере «Семен Котко» целиком перенесено в одноименную сюиту ор. 81-bis. Несложные четкие пятичастные рондо есть и в двух следующих частях сюиты: 2. «Семен и мать», 3. «Замовины», однако использование этих произведений в работе с учащимися значительно осложняется необходимостью знакомства с пьесами в партитуре, и поэтому мы их не рассматриваем.

Среди рондо Прокофьева встречаются иногда и более сложные, анализ которых может вызвать затруднения у учащихся. Встречаются и такие примеры, которые с полной убедительностью трудно отнести к какому-либо одному определенному типу формы, поскольку в них сочетаются признаки разных форм. Анализируя такие образцы, педагог должен прежде всего разъяснить учащимся, что композитор не всегда строго придерживается традиционных схем и всевозможные «отклонения» от «нормы» никак не могут считаться недостатком сочинения. В таких произведениях нужно выяснить общую логику строения и указать на связи с различными типами форм. Очень важно также отметить все основные моменты, существенные для той или иной структуры, — от конкретных деталей и до соображений более общего порядка (особенности стиля композитора, наличие программы или текста, сравнения с другими сочинениями этого же или других авторов и т. д.), — что часто имеет решающее значение в определении формы.

¹ Речь идет об отдельных небольших произведениях, написанных в форме рондо, а не о рондообразных оперных сценах, где также встречаются полифонические объединения тем в репризах. См. анализ финала оперы «Семен Котко» Прокофьева и разбор последнего, IV акта оперы Кабалевского «Семья Тараса» в специальном разделе настоящей работы.

Для примера остановимся на «Танце рыцарей» (№ 13, ми минор) из балета «Ромео и Джульетта»¹. Вся структура здесь более развита и сложна, однако определение формы в целом как рондо не вызывает сомнений. Затруднения могут возникнуть при решении вопроса о том, является это рондо пятичастным или его следует рассматривать как семичастное.

Основная тема «Танца рыцарей» — грузная, подчеркнута лапидарная — изложена в форме периода. Второе предложение этого периода не заканчивается, однако, полной каденцией, а переходит непосредственно к новой части, имеющей и черты развивающей середины (частично проходит основная тема танца, нет единой тональности), и признаки средней части типа трио: в грозных суровых унисонах басов (сначала у валторн, потом в мрачном звучании тромбонов, тубы, фортепиано и низких струнных) появляется новая тема — тема вражды двух родов (Монтекки и Капулетти):



Вслед за этой частью повторяется начальная тема (собственно «танец рыцарей») в виде одного предложения, заканчивающегося совершенной каденцией в главной тональности (ми минор). Трактовка формы как пяти- или семичастной зависит от того, считать ли раздел с «темой вражды» серединой простой трехчастной формы рефрена или рассматривать его как первый эпизод. Меньшая, по сравнению с двумя следующими эпизодами, самостоятельность этого первого раздела и черты разрабочности в нем не являются признаками, говорящими за или против какого-либо из двух решений. Незавершенность (отсутствие полной совершенной каденции) первого периода дает возможность трактовать ее в качестве середины рефрена. Появление новой важной и яркой темы позволяет считать ее первым эпизодом рондо. В поддержку такого определе-

¹ Анализируется основной вариант танца по клавиру (или партитуре) балета, а не по фортепианному переложению ор. 75 или оркестровым вариантам танца в сюитах.

ния можно выдвинуть и соображение о том, что рефрен в простой трехчастной форме, тем более с элементами тематического контраста в середине, — редкость, не только для Прокофьева, но и для рондо вообще. Наконец, стилевые особенности музыки Прокофьева, склонность его к чередованию кратких контрастных самостоятельных эпизодов также как будто заставляют предпочесть последнее решение и считать все рондо семичастным.

Однако есть еще одно, и притом важнейшее, обстоятельство, которое нельзя обходить при определении формы, — это программное, сценическое содержание данного отрывка. В сценарии балета, сохранившемся в архиве композитора, есть точные указания сценических ситуаций в соответствии с музыкой¹. Для анализа произведений Прокофьева такие моменты являются решающими, так как действию, сюжету он придавал в опере, балете, в кино значение не меньшее, чем чисто музыкальным закономерностям. Два эпизода, идущие в медленном темпе, связаны с женскими образами (соответствующие ремарки есть и в клавире балета), все другие музыкальные образы — с мужским рыцарским танцем.

Таким образом, форму этого танца следует определить как большое пятичастное рондо с рефреном, изложенным сначала в виде простой трехчастной формы (что бывает не часто), а потом звучащим не полностью (что весьма обычно).

Очень интересно, что в строении рефрена (в первом изложении) есть черты пятичастной рондообразности, как бы предвосхищающие форму целого, так как два проведения «темы вражды» в середине — в ре миноре и фа миноре — разделены шеститактным проведением основной темы:

$$\begin{array}{ccccccccc} a & b & a & b^1 & a & & & & \\ 2+16 & 4 & 6 & 8 & 2+8 & & & & \end{array}$$

«Танец рыцарей» представляет свободно трактованную форму. Эпизоды здесь очень самостоятельны, они имеют свою структуру, тональность, темп и даже метр. Эпизод *Andante* («Танец дам») повторяет часть из другого номера балета (№ 11. «Съезд гостей», Менуэт. Кстати, он тоже изложен в форме рондо). По строению — это пернод и его повторение в новой тональности: ля-бемоль мажор — си-бемоль мажор. Второй эпизод ($3/4$, *Poco più tranquillo*, «Джульетта танцует с Парисом») изложен в простой трехчастной форме. Его лирическая середина (до-мажорный период с повторенным вторым предложением) тоже заимствована из другого номера балета (№ 10. «Джульетта-девочка»), написанного опять-таки в форме рондо.

¹ «В глубине сцены раскрывается портьера. Танец рыцарей, тяжелый, ... в доспехах. (81) танцуют дамы. (83) мужчины. (84) — (88) Джульетта танцует с Парисом церемонно и равнодушно. Ромео любит. (88) постепенно снова возникает общий танец».

Цит. по изд.: С. Прокофьев. Собрание сочинений, т. 8 а. М., Музгиз, 1961, стр. 7. Цифры в скобках означают цифры партитуры, совпадающие с цифрами клавира балета.

Если для Глиэра пятичастный тип рондо — основной, а у Кабалевского и Прокофьева он применяется довольно широко, наряду с многочастными рондо, то у Шостаковича, в творчестве которого эта форма вообще распространена сравнительно мало, пятичастных рондо почти нет. Композитора, склонного к длительному развертыванию музыкальных идей, среди разновидностей рондо должны в первую очередь привлекать не минимально краткие — пятичастные, а какие-либо иные, более усложненные, развернутые, многочастные типы формы. В пятичастных рондо у такого автора естественно ожидать расширения формы, укрупнения ее отдельных частей и т. п.

Характерным образцом пятичастного рондо Шостаковича является финал Концерта для виолончели с оркестром ми-бемоль мажор ор. 107. Это — форма с разделами крупных масштабов, со значительными разработочными моментами и большой развитой кодой.

Деловито-подвижная (даже несколько механичная) главная тема финала связана с рядом тем из других сочинений композитора. В ней представлен один из основных типов мелодической линии у Шостаковича, использующий простейшие гаммообразные или трезвучные последования, а также (как разновидность этого типа) «зигзагообразное» (или «ступенчатое») движение с элементами скрытого параллельного двухголосия. Примеры такого рода можно найти в начальных темах Allegretto Пятой симфонии, Largo Седьмой, скерцо скрипичного концерта, Allegretto Десятой симфонии и др. Своеобразие темы виолончельного концерта заключается в хроматизации подобного типа линии (в обоих скрытых голосах — отрезки хроматической гаммы):



Первый эпизод (до-диез минор) в характере остро гротескного танца также близок некоторым образам из предшествующих сочинений Шостаковича (см., например, скерцо из Концерта для скрипки, второй эпизод):



Во втором эпизоде (фа минор) меняется метр ($\frac{3}{8}$ вместо $\frac{2}{4}$); напряженность, устремленность, активность движения заметно повышаются:



Третье проведение темы значительно изменено: она изложена в трехдольном метре в тональности соль-диез минор:



Этому проведению рефрена предшествует большой раздел, имеющий черты разработки и предыкта. В нем несколько раз появляется основной мотив первого эпизода. Развитие его направлено на подготовку коды (и в особенности ее тематизма).

Введение крупного разработочного раздела в финале концертного цикла вызвано большой интенсивностью симфонического развития, в высшей степени свойственного стилю Шостаковича вообще и музыке виолончельного концерта в частности.

Аналогичный случай встречался в финале Концерта для колоратурного сопрано с оркестром Глиэра¹. Развитие в финале виолончельного концерта Шостаковича, однако, значительно активнее, что обусловлено как индивидуальными чертами стиля композитора, так и тем, что здесь мы имеем дело с финалом инструментального концерта. Этим в большой степени объясняются огромные размеры коды, завершающей концерт в целом, а не только его последнюю часть: кода занимает примерно четвертую часть всего финала.

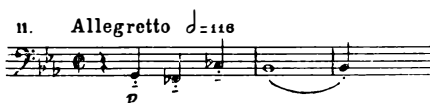
В основе коды — тема главной партии первой части Концерта. Кроме того, в коде появляется (в уменьшении) и главная тема финального рондо.

¹ Оба названных финала являются, по-видимому, продолжением бетховенской традиции симфонизации рондо. См. финал сонаты Бетховена для фортепиано оп. 53.



Финал Концерта для виолончели с оркестром Шостаковича — образец блестящей «интонационной драматургии» композитора. С поразительным мастерством в течение всего финала интонационно подготавливается появление темы первой части в коде.

Основной интонационный комплекс, «зерно» главной партии первой части «замаскировано» введено уже в главную тему финала в виде ее заключительного мотива (ср. пример 11 и отмеченное скобкой в примере 6):



Сходный мотив имеется и в теме первого эпизода (см. отмеченное скобкой в примере 7). Много раз совершенно ясно звучат интонации этой темы во втором эпизоде (цифра 70, такты 12—13):



В коде финала тема главной партии первой части появляется в главной тональности концерта (ми-бемоль мажор):



и потом проходит в увеличении (у валторны) — широко, торжественно и утверждающе:



В заключение следует еще отметить необычную тональность финала, который начинается в соль миноре и только к коде приходит к главной тональности концерта — ми-бемоль мажору.

Близкий случай тонального строения цикла есть в Первом концерте для скрипки (ре мажор) Прокофьева, где финал изложен в соль миноре и только кода восстанавливает главную тональность концерта (кстати, кода там также основана на главной теме первой части).

Рассмотренный финал отличается значительной сложностью развития, крупными масштабами. Среди вокальных произведений композитора есть пример гораздо более простой рондообразной формы типа АВАСАD..., ведущей свое происхождение от куплетной формы. Речь идет о «Песне девушки» в вокальном цикле «Из еврейской народной поэзии» ор. 79 (№ 10). Не останавливаясь подробно на форме этого произведения, следует отметить интонационные связи рефрена и эпизодов при четком и определенном в целом их различии, а также черты вариационности в проведений рефрена. Последний эпизод этого незамкнутого рондо переходит в небольшую коду, а последнее проведение рефрена сильно сокращено:

А	В	А	С	А	Д	Кода
25	11	19	22	8	14	15

Глава II

МНОГОЧАСТНЫЕ РОНДО. ОСОБАЯ ФОРМА РОНДО

Многочастные рондо встречаются в советской музыке, в общем, несколько реже, чем пятичастные. Это объясняется, вероятно, тем, что уже в классической музыке пятичастное рондо откристаллизовалось как наиболее устойчивый и распространенный тип формы. Среди других видов рондо в советской музыке преобладают семичастные, а форм с большим количеством частей почти нет. Все же структуры с тремя и даже с четырьмя эпизодами представлены у советских композиторов достаточно широко и отличаются значительным разнообразием, что дает возможность широко использовать такие произведения на разных ступенях изучения музыкальных форм. Кроме того, в творчестве советских композиторов сложился новый вид рондо особого типа, который также будет рассмотрен в этой главе.

Рондо соч. 59 ля минор для фортепиано Кабалеvского представляет собой большую, сильно развитую семичастную структуру с крупными разделами, моментами разработочного типа. При значительной интенсивности развития, обусловленной напористым, стремительным характером движения основной темы, форма очень ясна и наглядна: все важнейшие грани ее отмечены самим композитором двойной тактовой чертой (в одном случае — после первого эпизода — знаком «люфтпаузы»). Рондо соч. 59 — виртуозная концертная пьеса, написанная автором специально для первого конкурса пианистов имени П. И. Чайковского. Сложная фортепианная фактура может служить серьезным препятствием для использования пьесы в педагогической практике, однако четкие авторские указания значительно облегчают учащемуся анализ произведения. Популярность этого сочинения, включенного в обязательную программу конкурса, делает его ценным, например, для разбора в группах пианистов высших музыкальных учебных заведений.

Одна из интересных особенностей формы Рондо соч. 59 — своеобразное сочетание четкой отграниченности частей и устремленного, непрерывного характера развития. Рельефность граней обеспечивается ясными каденциями (почти все — вторгающиеся)

в конце каждого раздела; динамичное, единое развитие образуется активным, бурным движением, свойственным главной теме, очень быстрым темпом (*Presto*), значительными чертами разрабочности не только в большом связующем разделе после второго эпизода (рефрен в ми миноре, черты мнимой репризности), но и в первом эпизоде, и, что не менее существенно, в самом рефрене (последнее проведение его выполняет также роль коды). Интенсивность и размах развития придают этому сочинению черты симфоничности.

Из эпизодов Рондо соч. 59 особенно выделяется второй (*L'istesso tempo, ma poco più sostenuto*, до-диез минор). Он резко контрастирует с главной темой, очень развит и мелодически ярок. Эпизод изложен в рондообразной двойной трехчастной форме (*a b a b¹ a¹*) с двумя разными темами. Вторая «середина» этой миниатюрной пятичастности (*b¹*) более развита и звучит в новой тональности (первый раз — фа минор, второй раз — соль-диез минор), а последняя «реприза» сильно динамизирована.

На примере второго эпизода методически удобно и очень полезно указать учащимся, что в случаях нередко встречающейся смены метра (а также темпа) в эпизодах рондо (и вообще в отдельных разделах формы) нельзя сравнивать величины частей по числу тактов, без учета реальной продолжительности звучания.

В самом деле, в первом эпизоде 74 такта, в третьем — 100, а во втором — 43. Сравнивая только числовые величины, можно заключить, что второй эпизод — самый короткий. Между тем в действительности это самый протяженный раздел формы: такты его содержат по четыре, пять и даже по шесть четвертей, каждая из которых равна одному такту предыдущего раздела (размер рефрена $\frac{3}{8}$, а при начале эпизода имеется указание $\text{♩} = \text{♩}$). При таком подсчете выясняется, что продолжительность этого эпизода равна почти 200 тактам (183 четверти), что соответствует его реальному звучанию и общей роли в форме.

Другой образец большого семичастного рондо у Кабалевского — Антракт между 1-й и 2-й картинами оперы «Кола Брюньон», предшествующий сцене народного праздника. В этом Антракте есть большое вступление, которое, строго говоря, служит завершением 1-й картины и продолжает музыку ее последнего хора («Герцог вернулся...»). Рондо начинается в темпе *Allegro*, $\frac{3}{4}$; живая мелодия народно-танцевального склада (рефрен) звучит попеременно в ре миноре и фа мажоре. Эпизоды танцевального характера во многом близки между собой; ярче других, как и всегда, последний — ре-мажорный эпизод, за которым следует не совсем точное проведение рефрена, совмещающее (как и в предыдущем примере) функции репризы и коды.

Рассмотренными примерами, разумеется, не исчерпывается применение многочастных рондо в творчестве Д. Б. Кабалевского. Некоторые интересные образцы будут еще затронуты в следующей главе.

*

Близость выразительных возможностей рондо некоторым стилизовым особенностям музыки Прокофьева уже была отмечена. Важно добавить, что композитор нередко сознательно использовал этот принцип для объединения отдельных построений в слитное целое. Показательна в этом смысле его работа над вальсами Шуберта¹.

Стремясь пополнить свой исполнительский репертуар классической музыкой, Прокофьев в 1920 году отобрал ряд наиболее понравившихся ему вальсов Шуберта и объединил их в сюиту на основе рондо. В сюиту вошло довольно много вальсов, и, конечно, проведение одной главной темы после каждого из них было невозможно, так как создало бы излишнюю дробность и пестроту целого, а основная тема быстро надоела бы слушателю, ее напоминание стало бы нарочито назойливым. Поэтому рефрен звучит лишь шесть раз. Однако для большей цельности сюиты Прокофьев и в эпизодах использует принцип повторения какой-либо одной темы, чередующейся с другими. Так, например, второй эпизод построен как рондо без первого проведения рефрена: *b a c a d a*. Внутри четвертого эпизода есть также явные черты рефренности (до-мажорная тема — *c*): *abcdcscfasc*. Примечательно, что второй и четвертый эпизоды — самые крупные эпизоды сюиты. Помимо того, и рефрен в первом проведении изложен в виде небольшого пятичастного рондо, как бы предвосхищающего форму всей сюиты (это рондо также построено Прокофьевым из различных вальсов Шуберта).

Очень удачно выбран вальс-рефрен: мужественно-утверждающая, несколько «припевно-хорового» склада музыка его, благодаря своей простоте и ясности, больше других подходила к роли объединяющей, скрепляющей темы. К тому же этот ля-минорный рефрен имеет очень важные ладогармонические особенности: вальс ля минор начинается не с тоники, а с «продолжающего» оборота *S—D—T*, который развивается далее секвенционно; кончается вальс то в ми мажоре, то в ми миноре. В результате образуется нечто вроде половинной каденции, требующей дальнейшего движения:

¹ Ф. Шуберт — С. Прокофьев. Вальсы, выбранные и объединенные в сюиту для фортепиано в две руки.



Заслуживает внимания тот факт, что, предусматривая возможность значительных купюр в сюите, Прокофьев намечает их таким образом, что форма рондо не только не нарушается, но, наоборот, становится еще более четкой и ясной: некоторые эпизоды сокращены, а некоторые — пропущены.

В оригинальных произведениях Прокофьева представлены различные многочастные рондо. Очень скромное, сжатое по масштабам семичастное рондо имеется в «Фее весны» (№ 12) из балета «Золушка». Рефреном служит яркая и краткая начальная тема с «призывными» интонациями. Эпизоды вносят в рондо элементы характеристической изобразительности. Последний эпизод дает смену метра: $\frac{2}{4}$ вместо $\frac{6}{8}$.

Более значительное и развитое семичастное рондо — Вальс си минор из 2-й картины оперы «Война и мир»¹ (в сюите «Вальсы» ор. 110 — «Новогодний бал», пятая часть). Это один из самых лирически проникновенных, глубоко поэтичных вальсов композитора. Вероятно, не случайно в опере по роману Л. Толстого многообразно преломились в индивидуальном стиле Прокофьева различные характерные черты русской музыки той эпохи. «Новогодний бал» невольно вызывает в памяти «Вальс-фантазию» Глинки. Именно от Глинки Прокофьев воспринял традицию симфонизации вальса и принцип слияния ряда вальсов в единое целое на основе рондо.

Аналогию с «Вальсом-фантазией» можно продолжить, имея в виду общую тональность обоих произведений, известное интонационное родство и сходство выразительного характера двух главных тем: в обоих случаях мелодический оборот с движением от IV повышенной ступени (*ми-диез*) вниз (а не вверх, в V) придает теме особую утонченность:

¹ Анализ вальса и цифровые ориентиры даны по клавиру оперы (Собрание сочинений, том 7 а. М., Музгиз, 1958).



Нежная, удивительно изящная мелодия рефрена связана с образом главной героини оперы — Наташи Ростовой. (Известно, что композитор предполагал первоначально назвать оперу ее именем.) При полной естественности мелодического развития Прокофьев добивается поразительно тонкой отделки всех деталей: отметим, например, завершение темы ее начальной интонацией — прием, встречающийся в мелодиях Прокофьева неоднократно¹.

Первый эпизод (76) — ре мажор — характерное стремительное вальсовое кружение. Здесь ощущается некоторая бравурность, «бальность», которой не было в интимно-скромной главной теме. Второй эпизод (78) более спокойного, распевного склада (впервые в вальсе появляется вокальная партия, начиная со слов князя Андрея Болконского: «Когда весной я был у вас в Отрадном...»). Третье — предпоследнее — проведение рефрена (81) дано в тональности ми минор (субдоминанта), с окончанием в соль мажоре.

Последний эпизод (82) непосредственно переходит в очень оживленную, быструю коду (83, *Roco più animato*), но в конце

¹ Такое «мотивное обрамление», придающее мелодии определенную законченность, закругленность, имеется, например, в побочной партии первой части Второй сонаты для фортепиано оп. 14, в заключительной партии финала «Классической симфонии» оп. 25, в лейтмотиве любви рыцаря Рупрехта к Ренате в опере «Огненный ангел» оп. 37 (впоследствии — тема побочной партии первой части Третьей симфонии оп. 44), в главной теме медленной части Второго концерта для скрипки с оркестром оп. 63.

вальса, как напоминание, приглушенно звучит у скрипок соло рефрен вальса в главной тональности (с такта 16 после цифры 84).

Многочастные рондо встречаются и среди камерных вокальных произведений композитора. Очень интересное и сложное девятичастное рондо имеется в песне «Болтуня» ор. 68 № 1 на слова Агнии Барто. Рондообразное строение текста часто вызывает аналогичное строение музыки. В «Болтуне» само содержание текста — юмористический «монолог» безостановочно тараторящей и по нескольку раз повторяющей одно и то же девочки — привело не только к форме рондо в целом, но и к рондообразному строению отдельных эпизодов, и к необычному «наложению» эпизода на рефрен.

Многократная повторность внутри эпизодов одних и тех же кратких четырехтактных построений создает определенный комический эффект. Эпизоды довольно велики по масштабам, но проходят они очень быстро (темп Allegro). Первый эпизод («Драмкружок, кружок по фото...») представляет собой миниатюрную трехчастность, целиком повторенную, за которой следует дополнение-связка на материале средней части:

a b a a b a b¹
4 4 4 4 4 4 8

Своеобразная простая трехчастная форма с добавочным рефреном представлена во втором эпизоде («А у нас учитель строгий...», ми мажор), причем «рефрен» звучит перед каждой частью:

г а г b г а
4 7 4 8 4 7

В третьем эпизоде («Я теперь до старости в нашем классе староста», ля-бемоль мажор) встречается редкий пример «полифонии форм»: частичное совпадение эпизода и рефрена (четвертое проведение). Когда в вокальной партии продолжают еще текст и музыка эпизода, в партии фортепиано начинается проведение основной темы *dolce* половинными длительностями (вместо обычных четвертей). Это «увеличение» темы чисто зрительное, видимое только в записи, так как в данном случае темп рефрена — Allegro (сохраняется темп эпизода), и реальное звучание аналогично

предшествующим проведениям рефрена: ♩ Moderato ≈ ♩ Allegro.

Зато в вокальной партии тема рефрена звучит как бы в «уменьшении» (а «на глаз» — как обычно, четвертями) и укладывается вся одновременно со вторым предложением рефрена в партии фортепиано:

17. [Allegro]

Я те-перь до ста - рос-ти в на-шем клас-се ста - рос-та.

dolce

До че-го мне хо-чет-ся стать, ре-бя-та, лет-чи-цей!

Под-ни-мусь на стра-то-ста-те. Что та-ко е-сть то, кста-ти?

Ма-жет э-то стра-то-стат, ког-да ста-рос-ты ле-тят? Э-то Бэ-в-ка



Такой остроумный прием связан со смысловым содержанием текста и усиливает комизм образа: Лида заболталась уже до того, что «не успевает» выговориться, чтобы вовремя вступить со словами рефрена, и «выпаливает» их уже не в спокойном темпе, а скороговоркой. (Кстати сказать, она слегка «опаздывала» уже в предыдущем, третьем, проведении рефрена, но полифонического «напластования» частей формы там еще не произошло.)

Этот оригинальный случай может служить ярким и наглядным примером выразительного значения формы не в широком (форма как совокупность всех средств музыкального языка), но в узком смысле слова (форма как схема, конструкция). В третьем эпизоде (до вступления темы рефрена в вокальной партии) также имеется рондообразная повторность мелких мелодических ячеек (двухтактов):

a	a ¹	b	a	c	c ¹	a	b	c ²	c ³
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

В четвертом эпизоде Прокофьев опять использует рондообразную повторность небольших построений:

a	b	b ¹	c	a	c ¹	a ²	a ³	c
4	4	4	4	4	4	4	4	4

С мягким юмором и теплом показано здесь растущее «напряжение»: мальчик вновь и вновь предлагает соблазнительную конфету, Лида чувствует, что не выдержит. Фраза, соответствующая этим строкам текста («А он говорит: «Иди сюда, я тебе ириску дам...»»), звучит с каждым разом все выше:



Все эпизоды по характеру, темпу, фактуре и т. п. близки между собой. Это следующие друг за другом в стремительной скороговорке «сообщения» о волнующих событиях школьной жизни.

Мягкая и напевная основная тема, то есть рефрен всего рондо, заканчивается интересно и свежо звучащими каденциями предложений: звуки мажорного трезвучия VII ступени на доминантовом басу (*фа-диез, ля-диез, до-диез* в соль мажоре). Она проходит каждый раз без существенных изменений, в виде восьмитактного периода повторного строения (исключая, конечно, упомянутый случай наложения эпизода на рефрен). Тональности всех пяти проведений образуют зеркальную симметрию: G — As — C — As — G. Симметрия имеется и в тональном плане рондо в целом:

A	B	A	C	A	D	A	E	A
G	G	<u>As</u>	<u>E</u>	C	As	<u>As</u>	<u>E</u>	G

Цельность тонального строения объединяет всю девятичастную форму. Тщательно, почти «ювелирно» отделаны все детали сочинения. С тонким и добродушным юмором, с улыбкой взрослого создает композитор комический портрет болтливой девочки. Одно из самых удачных и популярных вокальных сочинений Прокофьева — «Болтунья» являет собой пример мастерски свободного, виртуозного владения формой в соответствии с избранным содержанием.

Остановимся еще на одном примере. Использование рондо-образной структуры в нем весьма оригинально, во многом необычно и для самого Прокофьева и для музыкального театра. Речь

идет о «Сцене Алексея и Комиссара» (№ 24) в конце 5-й картины (II действие) оперы «Повесть о настоящем человеке» ор. 117.

По характеру происходящего такая сцена, как и многие другие эпизоды этой, по существу, последней оперы композитора¹, — явление малопривычное в оперном спектакле. Оба участника ее — смертельно больной Комиссар и подавленный потерей обеих ног, сломленный герой оперы — лежат на больничных койках. Их разговором, собственно, и исчерпывается все сценическое «действие». И тем не менее эта внешне статичная, небольшая — всего около 70 тактов — сцена глубоко и сильно воздействует: происходит духовное возрождение отчаявшегося было Алексея («Ведь летчик без ног — это птица без крыльев»).

Комиссар предлагает Алексею старый журнал со статьей о поручике Карповиче, продолжавшем летать после ампутации ноги. Алексей — весь во власти своих горьких размышлений — реагирует вначале вяло: у Карповича не было лишь одной ступни, а у него нет обеих ног, да и разве тогда были настоящие самолеты... Но Комиссар не отступает. «А ведь ты же советский человек», — отвечает он на все возражения Алексея. Четырехтактная мелодическая фраза Комиссара и есть миниатюрный «рефрен» этой лаконичной формы. Столь же краткие речитативные фразы Алексея выполняют функции «эпизодов». Многократно повторяемая мысль Комиссара постепенно овладевает сознанием летчика. После четвертого проведения «рефрена» Алексей уже не спорит, он взволнован и задумался, оба собеседника умолкли. За четвертым «эпизодом», вдвое более длинным, чем предыдущие, рефренная тема появляется уже в партии Алексея. «Но ведь я же советский человек!» — дважды повторяет он. Теперь у него есть цель, он будет непреклонно стремиться к ней.

Сцена отличается большой отточенностью композиции. Форма, несмотря на скромные масштабы, разворачивается даже с некоторой постепенностью. Собственно рондообразное построение начинается с такта 22 сцены ($3/4$, ля мажор, 173²), а предыдущий раздел ($4/4$, Andante) имеет значение вступления. Рефрен появляется сначала только в оркестре. Впервые в опере эта мелодия прозвучала в конце 3-й картины, когда колхозники увозили из леса Алексея. Это тема песни о молодом дубке (№ 8). Глубокий символический смысл ее полностью раскрывается именно теперь — в сцене с Комиссаром. Светлая народно-песенная мелодия приобретает обобщающее значение, образ не сломленного грозой молодого дерева становится символом неодолимого мужества, великой духовной силы «настоящего человека».

¹ «Повесть о настоящем человеке» создана в 1947—1948 годах; опера «Война и мир» завершена в 1952 году, но в первой редакции она была написана уже в 1942 году.

² Приводятся цифры клавира: «Повесть о настоящем человеке». М., «Советский композитор», 1962.

В соответствии с эмоциональным подъемом всей сцены каждое новое проведение основной мелодической фразы дается в новой тональности и в более высокой тесситуре; со второго проведения начинается полутоновое восхождение: ля мажор (173), ре мажор, ми-бемоль мажор (174), ми мажор (175) и, наконец, фа и фа-диез мажор (176) в двух последних проведениях в партии Алексея¹. Эпизоды менее ярки, чем рефрен, и часто служат как бы его продолжением. Это придает форме также черты простой куплетности. Восьмитактный эпизод перед цифрой 176, то есть перед самым важным, переломным моментом сцены, основан на второй (припевной) части песни о дубке, звучавшей с таким текстом:

Только не сломила молния всей силы.
Вскоре ожил милый, ожил наш дубок.

Построение важной, кульминационной сцены на основе рондообразности случай очень редкий. При этом, естественно, обнаруживаются некоторые новые выразительные возможности структуры, раньше в таком плане почти не применявшейся. Частое возвращение одной музыкальной мысли не имеет здесь комического оттенка «навязчивой идеи», как в рондо «Ярость по поводу утеряннного гроша» Бетховена или в глинкавском Рондо Фарлафа. Наоборот, содержание сцены серьезно и по-своему драматично. Переосмысливая выразительность многократной настойчивой повторности, свойственную рондо, Прокофьев придает этому приему черты психологической экспрессии и большой значительности, расширяя типичный круг образов рондо содержанием геронческого характера.

Говоря о многочастных структурах Прокофьева, уместно остановиться также на интересных примерах сочетания принципа рондо с принципом репризной трехчастности. Один из таких образцов — первая часть сюиты «Вальсы»² ор. 110. Собственно говоря, это трехчастный вальс с сокращенной репризой первого большого раздела. Однако первый раздел — холодновато-бравурный бальный вальс (сцена великосветского бала у графини Элен Безуховой) — представляет собой обычное пятнчастное рондо. Второй раздел — более теплый и яркий по музыкальному мате-

¹ Такие же тональные восхождения по секундам одновременно с нарастающим напряжением, однако в юмористическом «ключе», встречались в «Болтунье».

² Музыка этой части («С той поры, как я встретил вас...») представляет собой почти точное инструментальное изложение 4-й картины из оперы «Война и мир» (исключены в основном лишь невальсовые аркозные эпизоды Наташи на 1/4, из разговор Наташи и Сонни). Вальс «С той поры, как я встретил вас...» вошел как самостоятельная фортепианная пьеса в ор. 96 («Три пьесы»). Попутно заметим, что в самой опере (4-я картина) рондообразность обоих вальсов выражена еще более отчетливо, чем в указанных инструментальных вариантах.

риалу «вальс оболения» (отсюда взяты слова Анатолия Курагина, которыми названа первая часть сюиты) — также можно рассматривать как незамкнутое рондо без последнего проведения главной темы. Реприза первого вальса дана в виде простой трехчастной формы — повторение целиком всего первого рондо было бы, вероятно, чрезмерно громоздким, тяжеловесным. Таким образом, проникновение рондо в трехчастность сказалось в данном случае в построении отдельных частей (эту структуру можно было бы назвать формой рондо с меняющимся или переменным рефреном):

Вст.	<u>ABACA</u>	<u>DEDF</u>	<u>ABA</u>
	1-й вальс	2-й вальс	реприза 1-го вальса (неполная)

Иное сочетание рондо и трехчастной формы есть в «Марше для спартакиады» ор. 69 № 1 для духового оркестра. Первая часть этой весьма необычной сложной трехчастной формы построена как пятичастное рондо, за ней следует довольно значительная по масштабам (72 такта) средняя часть типа трио (простая трехчастная форма), а реприза первой части дана полностью как пятичастное рондо:

	Вст.	A	B	A	C	A	D	A	B	A	C	A	закл.
такты:	8	32	16	16	32	16	72	32	16	16	32	16	16
		-----						-----					
		112					72	112					

Размеры трио (D) указывают на происхождение формы целого от трехчастной, но общая структура марша напоминает рондо с повторением двух первых эпизодов.

Так в выполнении даже самых обыденных практических задач «прикладного» назначения Прокофьев со свойственной ему творческой индивидуальностью решений преодолевает инерцию установившихся норм и правил и добивается обновления традиционных форм и жанров.

Другой яркий пример соединения рондо и трехчастности есть в третьей части (*Allegro agitato*) Третьей симфонии Прокофьева. В противоположность «Маршу для спартакиады» по принципу рондо построена здесь средняя часть (трио, *Allegretto*) сложной трехчастной формы. Структура этого трио ясна и стройна. Ее рефрен основан на гибкой, пластичной мелодии вальсового характера. Темы эпизодов также сохраняют вальсовое движение. Во втором, более развитом эпизоде помимо основной темы звучит лейтмотив симфонии. В конце трио проходит тема первого эпизода (как в рондо-сонате, но без перемены тональности), выполняющая здесь роль коды всей средней части¹:

¹ Сверху даны цифры партитуры (Собрание сочинений, том 14 а. М., 1963). Более подробно об этой форме см.: С. Слонимский. Симфонии Прокофьева. М.—Л., «Музыка», 1964, стр. 60—61.

Рондообразна также форма трио в скерцо (*Allegro marcato*) Пятой симфонии Прокофьева.

	110	112	114	116	119	121
	А	В	А	С	А	В (кода)
такты:	3+18	10	15	23	18	11

Вообще принцип объединения большого числа лаконичных, но ярких и контрастных музыкальных построений на основе рондо был близок музыкальному мышлению композитора, что иногда находило применение и в более мелких масштабах, в объединении не только целых тем, но и отдельных частиц, элементов темы. Иначе говоря, даже тема музыкального произведения порой строится у Прокофьева как миниатюрное рондо. Так изложена, например, тема главной партии его Шестой симфонии оп. 111.

Среди других, широко известных произведений можно указать на тему «Фен зимы» из балета «Золушка»¹. Здесь начальный двухтактный тематический элемент (а) чередуется со столь же краткими построениями контрастирующего характера. Второй двухтактный «эпизод» (с) — это как бы вариант «первого эпизода», третий (d) — самостоятельный и расширенный (2½ такта), четвертый (е) — последний «эпизод» переходит в «коду» на материале «рефрена». Вся тема в целом имеет форму миниатюрного девятичастного рондо с примерно равными частями:



¹ Рассматривается вариант этой пьесы в авторском переложении для фортепиано оп. 97 «Десять пьес из балета «Золушка», а не в клавире балета, где структура темы, как и всей пьесы в целом, несколько иная.



Заметим кстати, что форма пьесы «Фея зимы» также рондообразна: это двойная трехчастная форма, средние части которой сходны, но проходят в разных тональностях (в первый раз — в до мажоре, во второй — в до-бемоль мажоре — обычное для Прокофьева полутоновое соотношение). Таким образом, принцип строения темы как бы «предсказывает» структуру всей пьесы.

Разного рода двойные (и тройные) формы — переходные от трехчастных к рондо — тоже весьма характерны для Прокофьева. Не ставя перед собой задачу подробного рассмотрения этого типа форм, приведем яркий пример, который легко может быть — в силу своей наглядности и популярности — использован в курсе анализа как в училище, так и в консерватории. Мы имеем в виду Гавот (№ 18) из балета «Ромео и Джульетта».

Гавот («Разъезд гостей») перенесен в балет из «Классической симфонии». Однако в симфонии Гавот изложен в простой трехчастной форме, а в балете эта трехчастность простейшим способом превращена в рондообразную форму: повторены средняя часть и реприза (к АВА прибавлены еще ВАВА). Развитие, таким образом, основано на повторении с незначительными изменениями главной темы и средней части.

Принцип повторений (вариантных и точных) проявляется и в отдельных частях формы. Изящно стилизованная в духе размеренного, слегка церемонного старинного танца, главная тема Гавота изложена в форме периода из трех предложений с повторением двух последних. Характерные для Прокофьева неожиданные «дерзкие» тональные сдвиги (большей частью на

полутон, как в заключительной каденции темы) «выдают» композитора XX века.

Главная тема повторяется без существенных изменений. Основная тональность — ре мажор, третье проведение начинается в си-бемоль мажоре. «Середина» все три раза проходит в одной тональности (соль мажор) и имеет одинаковую структуру: период повторного строения и его варьированное повторение.

Тема средней части простой трехчастной формы уступает главной теме по яркости (в мелодии многократно повторяется звук *ре*, ритмика очень ровная, мелодия не выходит за пределы сексты, в басу «волыночный» органнй пункт). Эта музыка слегка напоминает русские гармошечные наигрыши. (В Гавоте ор. 32 мы уже видели, как непринужденно и органично включает Прокофьев национальные русские обороты в жанр старинного классического танца.)

Во второй раз средняя часть слегка варьируется: в первом предложении имеется отклонение в до мажор, второе начинается в до мажоре, но заканчивается опять в соль мажоре, — эти тональные обновления существенны для установления рондообразности структуры. В третий раз точно повторяется музыка второй средней части октавой ниже.

Таким образом, структура этого Гавота близка к куплетной форме с завершением или к «тройной» трехчастной форме:

A B A¹ B¹ A² B² A³

Тональности: D G D G B—D G D

Черты рондо выявлены здесь не очень полно, зато ясно выступает историческая связь рондо с куплетно-вариационными формами. При сознательном тяготении Прокофьева к музыке XVIII века (особенно в стилизациях подобного рода) близость к старинным формам была, конечно, не случайна и оправдана.

*

{

Семичастное рондо у Шостаковича встречается в четвертой части Сонаты для виолончели и фортепиано ор. 40 (Allegro, ре минор). Главная тема финала (развернутый 32-тактный период повторного строения с дополнением) сочетает маршевость и черты старинной размеренной танцевальности (типа бурре или гавота). Очень полезно указать учащимся, как в этом случае, когда Шостакович обращается к рондо, отдельные стилистические моменты сближают его музыку с музыкой Прокофьева. Самый характер темы, слегка стилизованной «под гавот» или «под бурре», напоминает подобные же прокофьевские стилизации старинных танцев. При этом, конечно, определенность авторского почерка, индивидуальность стиля Шостаковича в главной теме финала не вызывает сомнений (отметим хотя бы многочисленные пониженные ступени в теме — типичный для Шостаковича прием обогащения ладовых средств).

Эпизоды рондо контрастируют главной теме, начало каждого из них ясно отделено от предшествующего проведения рефрена. Подчеркнутая жанровая характерность всех эпизодов соответствует типичной для рондо логике развития в сопоставлении различных образов.

Яркий жанровый контраст вносит первый эпизод — это стремительная, легкая, темпераментная тарантелла (близкая по жанру тема есть в среднем эпизоде скерцо Девятой симфонии Шостаковича). Большая напористость и непрерывность развития темы эпизода приводят к своеобразному «наложению» ее на начало первой репризы рефрена, который появляется у фортепиано, в главной тональности, на фоне арпеджированных триолей виолончели¹; при этом возникает момент несложной полиметрии.

Рефрен в этом проведении изложен не полностью (одно предложение с дополнением).

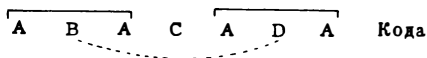
Второй эпизод основан на танцевальной теме иного жанра. Грубовато-размеренная фигура аккомпанемента и синкопированные ритмические обороты мелодии в начале эпизода придают ему сходство с фокстротом. Нарочито банальные, «уличные» мотивы, полугротесковые, шаржированного плана образы широко распространены в музыке Шостаковича. В данном случае интересно отметить жанровое обогащение рондо, в котором, пожалуй, не встречалось прежде ни тем в ритме фокстрота, ни подобных окarikатуренных тривиальных образов.

Третье проведение рефрена дано не в главной тональности, а в фа миноре. Оно сокращено до одного предложения. Напомним, что и для рондо Прокофьева типичны всякого рода изменения, в том числе и смена тональности рефрена в предпоследнем проведении, незадолго перед концом формы.

Самый крупный — третий — эпизод финала выдержан в характере типично фортепианного жанра токкаты (партия фортепиано, несомненно, играет в этом эпизоде ведущую роль). Как и в первом эпизоде, стремительный звуковой поток захватывает здесь начало репризы главной темы (тема-рефрен появляется также у фортепиано, а у виолончели сохраняется движение шестнадцатыми в характере эпизода). Кроме того, эти два эпизода рондо близки также по общему моторно-подвижному, активно устремленному, динамичному характеру; сходны даже отдельные

¹ Случай «наложения» эпизода на рефрен отмечался выше в «Болтунье» Прокофьева, однако смысл такого приема в этих двух примерах различен. У Прокофьева он связан с задачей максимально ярко передать содержание текста, с созданием выразительного комического эффекта; Шостакович использует «наложение» как средство большой связности, непрерывности развития в рондо. Кроме того, есть тут и чисто формальные различия: в «Болтунье» рефрен начинается во время звучания эпизода, до его окончания (образуется «полифония формы»), в сонате ор. 40 Шостаковича эпизод заканчивается (вторгающейся каденцией) в момент вступления главной темы рондо у фортепиано, а триольное движение в характере эпизода сохраняется только у виолончели.

более мелкие детали: начало обоих эпизодов после ясной цезуры с внезапного сильного «удара» *f* или *ff*, острая акцентированность, «маркатность» штриховой техники и прочее. Сходство крайних эпизодов (третий — как бы трансформированный реприза первого, как бы реприза по характеру, по жанровым чертам), в то время как средний (второй) эпизод выделен и своим особым темпом, и образностью, характером, позволяет говорить о некоторых чертах симметрии и большой трехчастности в общей группировке частей формы:



За последним проведением рефрена — полным и, разумеется, в главной тональности — следует кода, вырастающая на материале дополнения к главной теме. Широкая лирически-просветленная и спокойная мелодия коды передает состояние ясности, умиротворенности. В самом конце, в заключительном четырехтакте, дается лаконичное напоминание первого эпизода («тарантеллы»).

В связи с характером главной темы выше уже отмечались некоторые моменты родства Шостаковича с Прокофьевым. Ясность, определенность жанровых истоков эпизодов также сближают этот финал с рондо Прокофьева. К типично прокофьевским приемам строения формы близка и четкая ограниченность всех отдельных частей этого рондо (в то время как для Шостаковича характерна большая слитность целого, сглаженность, плавность переходов¹).

Однако гораздо больший интерес представляют черты стиля Шостаковича, отличающие это рондо от аналогичной формы у Прокофьева.

Среди этих особенностей следует подчеркнуть большую, чем у Прокофьева, интенсивность и непрерывность развития. Именно этим объясняются «наложения» тем первого и третьего эпизодов на рефрен, а также возникновение небольших связующих частей (от второго и третьего эпизодов к главной теме и от главной темы к третьему эпизоду). Наконец, наличие коды также вызвано элементами динамичного развития формы.

Тональный план рондо содержит ряд интересных моментов: рефрен в третий (предпоследний) раз проходит не в главной тональности. Первый эпизод звучит в тональности минорной доминанты (ля минор), в двух других даются далекие субдоминантовые тональности² VI и II низких минорных ступеней (си-бемоль минор и ре-диез минор):

¹ Сглаженность граней формы, вызываемая тенденцией к максимально непрерывному развитию (в естественно развертывающемся едином звуковом потоке), доходит у Шостаковича иногда до того, что даже в структурах, традиционно расчлененных (период повторного строения), не всегда легко обнаружить грани сходных частей (см. начальный период в скерцо Пятой симфонии).

² Типично классическое отношение тональностей эпизодов: D—S—S.

А В А С А D А Коды
d a d b f dis d d

Гармоническое строение главной темы в некоторой степени намечает тональный план целого: фа минор (тональность третьего проведения рефрена) встречается во втором предложении темы, ми-бемоль минор (тональность третьего эпизода) — перед самым концом периода (в кадансовом обороте: II низкая минорная — V—I), си-бемоль минор (тональность второго эпизода) — в дополнении.

Финал Сонаты ор. 40 и анализированный выше финал Концерта ор. 107 интересны методически, так как дают возможность продемонстрировать форму рондо на материале «репертуарном», близком для учащихся — струнников, оркестрантов.

*

В произведениях советских композиторов, помимо широкого использования традиционной формы рондо с разнообразной и свободной ее трактовкой, появилась новая разновидность рассматриваемой структуры, которую мы назовем особой формой рондо.

Главной отличительной чертой ее является повторение в конце рондо (в коде или перед ней) последнего (либо иного, но не первого) эпизода (возможно повторение тематизма двух или нескольких эпизодов). Повторение чаще всего дается в главной тональности и обычно в более или менее полном виде. Отличие такой формы от рондо-сонаты очевидно, так как повторяется не первый эпизод. Возникающие ассоциации с сонатной формой не снижают самостоятельного значения этой формы (черты сонатных тональных соотношений здесь сохраняются не всегда).

Повторение в рондо какой-либо из тем помимо рефрена играет очень важную роль для всей формы, так как вносит в рондо дополнительный элемент репризности. В этом смысле особая форма рондо представляет собой проявление более общей тенденции повторения важного контрастного тематизма в кодах (например, в трехчастных формах, в сонатном *allegro*, в сонатно-симфонических циклах и т. д.), характерной для классической музыки.

Уже на ранних исторических этапах развития рондо повторение первого эпизода привело, как известно, к образованию рондо-сонаты. Однако повторение последнего (или иного, но не первого) эпизода имеет целый ряд преимуществ. Реприза последнего эпизода не лишает рондо его своеобразия, не придает ему черт трехчастности, симметрии, типичных для рондо-сонаты. К тому же повторение последнего эпизода более выигрышно: ведь тематическая яркость и самостоятельность эпизодов обычно возрастают к концу формы. Первый эпизод часто бывает не очень индивидуа-

лен, нередко он имеет черты середины развивающего типа по отношению к рефрену. Последний же эпизод, наоборот, как правило, наиболее яркий и самостоятельный, и повторение его дает возможность еще раз услышать и лучше запомнить тему. Это имеет также важное значение и в композиционном отношении: проблема завершения рондо — формы в принципе бесконечной — возникла еще во времена французских клавесинистов, и теперь композиторы уделяют этой проблеме очень большое внимание, используя в числе многих других средств завершения и дополнительную репризность.

Наконец, повторение последнего эпизода служит известной динамизации формы и приобретает нередко смысл итога, вывода. Это сильный и важный прием «разъяснения формы» (термин В. А. Цуккермана). Сущность такого «разъяснения» состоит в следующем. Нарушение какого-либо ясно установившегося порядка в музыке нередко служит признаком близкого окончания: например, смена частоты чередования гармоний в конце периода; возвращение темы в первоначальном виде в конце вариационного цикла и т. д. Аналогичным образом реприза одного из эпизодов (вместо появления нового) нарушает лежащую в основе рондо закономерность чередования неизменного, повторяющегося и нового, предвещая тем самым близость конца.

Выше упоминался «Танец китайского акробата» (№ 36, фа мажор) из балета Р. М. Глиэра «Красный цветок». Структура его очень проста, даже элементарна, и потому он очень удобен для работы в классе в случае необходимости дать самые общие представления об особой форме рондо. В конце этого танца повторяется второй эпизод (рондо пятичастное), после чего следует кодное построение. Важно, что реприза второго эпизода дана в прежней тональности, что делает особенно наглядным отличие особой формы рондо от рондо-сонаты.

Наиболее ярким примером особой формы рондо у Прокофьева является танец под названием «Красавица» из балета «Блудный сын» ор. 46. В незаслуженно забытой музыке этого балета есть немало свежих, привлекательных эпизодов, многие темы представляют собой яркие образцы ранней прокофьевской лирики. «Красавица» (№ 3), пожалуй, самый удачный из номеров балета. Впоследствии композитор включил переложение этой сцены в ор. 52 («Шесть пьес для фортепиано») под названием «Рондо», а также в более существенно переработанном варианте в Четвертую симфонию (ор. 47/112), написанную на основе музыки «Блудного сына», в качестве ее третьей части.

Мелодия главной темы «Красавицы» — утонченно-изящная, с оттенком легкой скерцозности — во многом предвосхищает мело-

дику, характерную для женских образов оперно-балетного творчества Прокофьева последующих лет (вплоть до Джульетты, Золушки и Наташи Ростовской). Изысканно-красивые гармонические сдвиги, переходы от си минора к си-бемоль мажору или к до мажору происходят при удивительной естественности и непринужденности мелодического развития. Это типично прокофьевская «колорированная диатоника»:

Moderato. Scherzoso



Следует отметить тритоновое соотношение тональностей си минор — фа мажор в начале и в конце рефрена. Второе проведение главной темы начинается на тритон ниже первого и, естественно, приводит к окончанию в главной тональности (си мажор). Второй эпизод — ре мажор, с очень яркой жанрово-танцевальной темой — напоминает по музыке сцену из балета «Ромео и Джульетта» под названием «Улица просыпается» (написанную в той же тональности). Основная тема этого эпизода (*Meno mosso*) обрамлена вступительным и заключительным восьмитаками. Так образуется простая трехчастность, «центр тяжести» которой приходится на среднюю часть.

После третьего проведения рефрена (си минор — си мажор) повторяется второй эпизод, но теперь уже в главной тональности (си мажор). Повторение его несколько сжато и сокращено. Спе-

циальные приемы показывают, что это — заключение, кода рондо: темп замедляется до *Andante*; фразы основной темы второго эпизода прерываются короткими репликами басов (создается своеобразная типично кодовая «прощальная переключка» регистров); в конце дано каноническое проведение заключительного мотива.

Интересно сравнить сцену из балета с ее фортепианным вариантом Рондо ор. 52. Помимо различных фактурных усложнений в проведениях рефрена (особенно значительны изменения в третьем проведении, своего рода «флейтовая вариация»), которые вносят в развитие формы важный элемент вариационности, обращают на себя внимание тональный план Рондо и особенности его строения. Повторение второго эпизода дано не в главной тональности, а на полутон ниже (си-бемоль мажор). Во избежание тональной незамкнутости формы после повторения второго эпизода дано еще одно (сокращенное) проведение рефрена в главной тональности. Оно начинается в очень высоком регистре, чуть-чуть медленнее начального темпа, *pp*, с замедлением и затиханием в конце — характерное проведение типа заключительного напоминания.

«Красавица» (и Рондо ор. 52 № 2) — самый ранний из известных нам образцов особой формы рондо у Прокофьева; аналогичные структуры неоднократно встречались у композитора и в дальнейшем.

Повторение последнего эпизода в семичастном рондо имеется в «Съезде гостей» (Менуэт № 11) из балета «Ромео и Джульетта». Торжественно-помпезная главная тема Менуэта чередуется с различными эпизодами. Последний из них — в простой трехчастной форме — основан на двух темах. Тема средней части — игривая и грациозная (в постановке ГАБТа здесь появляются веселые молодые девушки — подружки Джульетты) — полностью проходит в конце рондо, не меняя своей тональности ми мажор¹, а потом частично повторяется в си мажоре — конечной тональности сцены («Съезд гостей» тонально незамкнут: он начинается в си-бемоль мажоре, кончается в си мажоре²). Таким образом, в коде повторен не весь эпизод, а лишь его центральная часть в несколько расширенном виде. Отметим, кстати, новую область жанрового применения рондо у Прокофьева — менуэт.

¹ Отсутствует тональный контраст по отношению к третьему проведению рефрена: оно также заканчивается в ми мажоре.

² Здесь мы встречаемся, по-видимому, с известной закономерностью тональных соотношений у Прокофьева. Тональности, отстоящие друг от друга на полутон, композитор иногда трактует как очень близкие, почти равнозначные: замена си мажора си-бемоль мажором в Рондо ор. 52, в «Съезде гостей» — обратный случай.

Разновидность особой формы рондо встречается в сцене, предшествующей «Съезду гостей», — «Джюльетта-девочка» (№ 10). В отличие от разобранных выше образцов здесь повторяется не последний, а предпоследний (второй) эпизод семичастного рондо, который следует непосредственно после третьего эпизода, минуя рефрен.

Многочастность структуры, краткость эпизодов, наконец, небольшие размеры рефрена — все это несколько напоминает форму старинного рондо французских клавесинистов. Однако от музыки XVIII века наш пример отличается яркостью эпизодов и их контрастом по отношению к рефрену, тональными соотношениями, а также общим характером развития, основанного на изменении и сокращении рефрена и увеличении значимости эпизодов.

Грациозная, слегка скерцозная основная тема (период, 8 тактов) воплощает образ юной шаловливой Джульетты. Второе предложение периода является неточным обращением первого. Во второй раз рефрен начинается в ми мажоре, но кончается в главной тональности (до мажор). В третьем проведении форма периода не сохраняется: осталось лишь первое предложение и 4 такта дополнения. Тональность — ля мажор. Между третьим эпизодом и следующим за ним повторением второго рефрен пропущен, а в заключительном проведении он проходит полностью и в главной тональности.

Следует особо отметить своеобразную каденцию рефрена: VI низкая, III мажорная и I (вместо обычного «естественного» каданса IV—V—I), — звучащую свежо и характерно. Тональности ля-бемоль и ми, подчеркиваемые в каждом проведении рефрена, имеют большое значение для тонального плана всей формы: в ля-бемоль мажоре изложен второй эпизод; в ми мажоре начинается второе проведение рефрена и заканчивается третий эпизод.

Образ веселой, озорной Джульетты приобретает новые черты в музыке эпизодов. Первый эпизод выдержан в основной тональности (до мажор) и продолжает общий характер движения и фактуру главной темы. Все это придает ему черты разработочности по отношению к рефрену, хотя эпизод и имеет свою тему.

Второй эпизод гораздо самостоятельнее первого. Контрастом к рефрену служит и тональность ля-бемоль мажор, и новая фактура, и более спокойный, напевный характер музыки.

На двух темах построен третий эпизод (*quasi andantino*). Фактура эпизода очень прозрачна. Необычайно выразительны хроматические опевания звуков в нижнем голосе во второй теме эпизода (период, *ааба*). Первая тема (пятитакт со вторгающейся каденцией), целиком построенная на «белых клавишах», — типичный образец проникновенной и чистой лирической мелодики Прокофьева. Это тема пробуждающегося первого чувства юной Джульетты. Затем повторяется второй эпизод рондо, но не в прежней тональности ля-бемоль мажор, а в фа мажоре, то есть в субдоминантовой тональности, более близкой к основной, чем

первая. Пьеса завершается полным проведением главной темы в главной тональности.

Еще один очень яркий образец особой формы рондо — вальс «Навстречу счастью» («Отъезд Золушки на бал» № 19 из балета «Золушка») — последний номер сюиты ор. 110. Интересно трактована здесь форма рондо. Элементы сонатности (в тональном плане), возникающие от повторения одного из эпизодов в главной тональности, сопровождаются значительными изменениями в последнем проведении рефрена. Главная тема в последнем проведении незамкнута, ее второе предложение превращается в связующий раздел таким же образом, как это нередко бывает в незамкнутых главных партиях сонатных *allegro*, постепенно переходящих во втором предложении в связующие.

*

Глубоко своеобразное преломление получила особая форма рондо в творчестве Д. Д. Шостаковича. При этом измененное рондо встречается в произведениях композитора даже значительно чаще, чем обычное, что вызвано, по-видимому, новаторским характером его творчества в целом.

Существо изменения, вносимого Шостаковичем, состоит в следующем. После обычного пятичастного рондо АВАСА начинается кода, в которой дается очень краткое, сжатое напоминание тем обоих эпизодов в обратном порядке, а потом — рефрена. Вся форма приобретает вид: А В А С А С¹ В¹ А¹. Очевидно сходство такой схемы со схемой рондо-сонаты, потому что «напоминания» тем даются обычно в главной тональности. Однако даже в самых развернутых, развитых по масштабам примерах такого рода темы в конце проводятся предельно сжато, лаконично, именно как напоминание, как подведение «итога». Поэтому весь этот раздел формы (С¹ В¹ А¹) приобретает обычно значение коды, а форма в целом должна быть, таким образом, сближена не с рондо-сонатой, а с пятичастным рондо особого рода, какие мы встречали у Глиэра и Прокофьева. В отличие от Прокофьева, Шостакович, однако, показывает в коде темы двух эпизодов.

Именно в зависимости от того, можно ли принять повторение тем в конце формы (С¹ В¹ А¹) за коду или это реприза, решается в каждом конкретном случае вопрос о том, имеем ли мы дело с разновидностью рондо-сонаты или с видоизменением простого рондо¹. Дополнительным соображением против трактовки таких

¹ Впервые эта разновидность формы в произведениях Шостаковича описана В. П. Бобровским, который, однако, рассматривает ее как видоизменение рондо-сонаты. См.: В. Бобровский. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., «Советский композитор», 1961, стр. 127.

форм, как рондо-сонат, может служить **стилистический момент**: Шостакович тяготеет к сильно развитым формам, у него встречаются также вполне четкие и широко развитые (без сокращения репризы первого эпизода) образцы рондо-сонаты, например в финале Шестой симфонии.

К описанному типу формы относятся скерцо из скрипичного концерта ор. 99, финал Третьего квартета ор. 73, третья часть Четвертого квартета ор. 83. Конечно, эти примеры неодинаковы. Финал Третьего квартета ближе других к рондо-сонате, темы эпизодов повторены здесь довольно полно; кроме того, им предшествует реминисценция темы предыдущей части, что увеличивает и осложняет форму. Однако проведение всех этих тем (из четвертой части, первого и второго эпизодов, рефрена) может быть принято за большую коду.

Что же касается третьей части из Четвертого квартета и скерцо Концерта ор. 99, то здесь повторения тем в конце представляют собой явные коды. В этом легко убедиться, сравнив хотя бы размеры эпизодов с их повторениями. В самом деле, трудно признать за сколько-нибудь полноценную репризу столь кратковременные напоминания темы: в Четвертом квартете первый эпизод занимает 30 тактов, его «реприза», строго говоря, лишь 2 такта; второй эпизод — 22 такта, его повторение — 10. В скерцо Концерта для скрипки при его стихийно-стремительном размахе симфонического развития масштабные соотношения еще более впечатляющие: вся часть занимает более 600 тактов, последний раздел (C¹ B¹ A¹) — менее 60; повторение первого эпизода сокращено (в сравнении с первоначальными размерами) более чем втрое, а второго — почти вчетверо.

Близкий к разобранному выше типу рондо пример имеется также во второй части Трио ор. 67, однако там форма может рассматриваться и как семичастное рондо. В любом случае окажется, что в коде не повторяется последний эпизод, а дано лишь краткое напоминание первого эпизода (или при семичастной схеме — первых двух) в прежней тональности (либо A B A C A¹ B¹, либо A B A C A D A B¹ C¹).

*

В творчестве Кабалевского есть редкий, необычный случай использования особой формы рондо в оперной сцене. Именно так развивается музыка в начале 2-й картины оперы «Кола Брюньон». Рондобразному строению оперных и балетных сцен посвящена следующая часть работы, где мы рассмотрим и названную выше сцену.

Так, развивая классическую закономерность повторения контрастного материала в конце формы, советские композиторы обогатили рондо, введя в художественную практику особую, новую его разновидность.

Глава III

РОНДООБРАЗНОЕ СТРОЕНИЕ ОПЕРНЫХ И БАЛЕТНЫХ СЦЕН

Значительная часть разобранных выше образцов рондо — это отдельные более или менее самостоятельные «номера» из опер и балетов («Красный цветок» и «Медный всадник» Глиэра, «Ромео и Джульетта», «Война и мир», «Золушка», «Любовь к трем апельсинам», «Сказ о каменном цветке» Прокофьева, «Кола Брюньон» Кабалевского). В настоящем разделе будут рассмотрены рондообразно построенные крупные части из опер и балетов: большие сцены, целые картины, части актов и т. п.

Примеры компоновки сценического действия по принципу рондо в творчестве советских композиторов весьма различны, и это еще раз говорит о богатстве и многообразии возможностей этой формы. Обращаясь к рондообразности как важному средству оформления крупных частей опер и балетов, советские музыканты развивают традиции русского классического оперного искусства. Организация музыки и действия на основе рондо неоднократно встречается, например, у Римского-Корсакова¹.

Принцип рондо в качестве важного средства музыкально-сценического развития и основы для построения сценического действия в балете очень убедительно и вместе с тем просто, наглядно использован Р. М. Глиэром в балете «Красный цветок».

В форме многочастного рондо построена большая сцена в 6-й картине балета — выступление китайского театра. Это распространенный театральный прием показа «сцены на сцене», часто встречающийся и в классической, и в новейшей оперной и балетной литературе: достаточно назвать «Пастораль» из «Пиковой дамы» Чайковского, «Паяцы» Леонкавалло, а среди современных балетов сцену в цирке гладиаторов из «Спартака» А. Хачатуряна.

¹ I действие «Китежа»; I-я картина «Сказки о царе Салтане»; сцена торга из 4-й картины «Садко» и многие другие. Подробно этот вопрос освещен в работе: В. л. Протопопов. Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова. «Советская музыка», 1945, сборник третий.

В «Красном цветке» все «номера» китайского театра объявляет Глашатай, каждое появление которого сопровождается несколько сумрачной и таинственной музыкой с призывными фанфарными интонациями в конце. Тема Глашатая является «рефреном» этого огромного рондо. Очень важная специфическая особенность разбираемой сцены — абсолютная точность всех реприз рефрена, тогда как обычно в сценах, организованных по принципу рондо, «рефрен» повторяется сокращенно или в другой тональности либо с иными изменениями. Точность реприз в сцене выступления китайского театра обеспечила предельную четкость и ясность ее строения. Открывается сцена вступительным построением, готовящим тему Глашатая (№43. «Сцена после танца на блюде»), а эпизодами рондо служат различные танцы (все изложены в простых трехчастях формах):

Вступление	№ 43. Сцена после танца на блюде
	№ 44. Выход Глашатая и Фокусника. Приготовление китайского театра
А	№ 45. Глашатай
В	№ 46. Танец черта
А	№ 47. Глашатай
С	№ 48. Танец с шарфами
А	№ 49. Глашатай
Д	№ 50. Танец с зонтиком
А	№ 51. Глашатай
Е	№ 52. Танец с лентой
Заклучение (кода)	№ 53. Уборка китайского театра

Номера 44 и 53 построены на одном музыкальном материале и служат своеобразным обрамлением всей сцены: Приготовление театра — уборка театра.

Как было указано выше, случаи построения сценического действия в форме рондо встречались и в русской оперной классике. Можно указать на прямой «прототип» Глашатая: таков рефрен-фанфара, призывающий ко вниманию в симфонической картине «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова¹.

Глиэр с большим мастерством развивает классическую традицию, добиваясь логически мотивированной, сюжетно оправданной, даже вызванной действием композиции. Напомним, кстати, что, кроме этой сцены, занимающей почти всю картину (11 номеров из 16), в начале картины есть еще одно рондо («Чарльстон», № 40). Да и в самой сцене есть часть, имеющая рондообразное строение («Приготовление китайского театра», № 44). Таким образом, можно сказать, что вся 6-я картина балета буквально пронизана принципом рондо.

¹ Можно сослаться на черты рондообразности в строении не только этой симфонической картины, но и всей оперы в целом, где каждая картина открывается такой же фанфарой.

Аналогичный прием рондообразного строения сценического действия часто встречается в оперно-балетном творчестве Прокофьева. Ясно, что это обусловлено, как и в рондо малого масштаба, близостью выразительных возможностей структуры стиливым свойствам музыки композитора. Ниже мы рассмотрим лишь некоторые, наиболее яркие (или ценные в методическом отношении) сцены такого рода, главным образом, из зрелых и поздних его сочинений.

Рондообразные сцены есть в лирико-комической опере Прокофьева «Обручение в монастыре» («Дуэнья»). Особенно интересна 6-я картина оперы.

Сочиняя оперу, Прокофьев многое переделывал в пьесе Шеридана, чтобы приспособить ее для музыкального театра, вносил нередко значительные изменения и дополнения. Одно из таких изменений — остроумнейшая, счастливая находка Прокофьева — сцена музицирования любительского трио в доме у дон Жерома, отсутствующая у Шеридана и придуманная самим композитором. Невольную улыбку вызывает уже сам состав этого ансамбля: барабан, кларнет и труба (корнет-а-пистон). На трубе играет приятель дон Жерома, в барабан бьет слуга Санхо, а сам хозяин дома играет на кларнете. Наигрывая свой любимый менуэт и ни о чем не подозревая, дон Жером благословляет родную дочь Луизу на брак с неугодным ему Антонио: благодаря ловким проделкам и хитростям дуэньи, он предполагает, что выдает дочь замуж за торговца Мендозу.

Комизм происходящего усилен множеством юмористических деталей, в которых проявляется неистощимая фантазия, задорный, брызжущий радостью и весельем смех композитора: Санхо настолько увлечен своим искусством, что не может вовремя остановиться и продолжает греметь на барабанах, когда кларнет и труба уже молчат; он же все время пытается начать игру снова, прерывая беседы дон Жерома стуком своей колотушки; приятель, играющий на трубе, весьма неожиданно начинает свое соло не в той тональности, в которой нужно, и т. д.

Главной темой этого большого рондо является менуэт, разыгрываемый любителями. Первым эпизодом служит появление дон Карлоса с письмом от Мендозы (предполагаемого будущего зятя Жерома). После его ухода любители-музыканты возобновляют игру (рефрен), пока не прибегает чумазый мальчишка с письмом от Луизы. Это новый эпизод: дон Жером читает второе письмо и пишет ответ, а потом отдает приказание готовиться к парадному ужину. Вслед за этим вновь звучит его любимый менуэт.

Замечательно, что сам рефрен — менуэт Жерома — построен также в форме пятичастного рондо, как бы предвосхищающей

строение всей картины¹. Менуэт занимает первую сцену 6-й картины, его предваряет небольшое оркестровое вступление (до поднятия занавеса).

Музыка менуэта представляет собой пример излюбленной Прокофьевым тонкой стилизации в духе сочинений XVIII века. Однако галантно-торжественная первая тема (си-бемоль мажор) имеет комический оттенок, который придает ей, помимо состава трио, имитация в октаву — как бы юмористический намек на «ученость» этой музыки²:



Это и есть рефрен рондо. Тема слегка варьируется (темброво или тонально) в каждом новом проведении; в последний раз дон Жером напевает ее.

В первом эпизоде менуэта (ми-бемоль мажор) — новый юмористический эффект: приятель дон Жерома вступает на полтона ниже (в ре мажоре) и играет, не обращая внимания на своих коллег (в басу звучит *ми-бемоль* — политональный прием использован для создания специфической комедийной выразительности³):

¹ Аналогичные случаи мы уже видели в «Вальсах Шуберта, сомкнутых в сюиту Сергеем Прокофьевым», а также в «Танце рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта».

² Это не единственный пример иронического, юмористического использования имитации. Прокофьев, в общем не очень часто пользовавшийся развернутыми имитационно-полифоническими формами, неоднократно применял точные, «строгие» имитационные приемы в специальных целях: таков, например, комический канон чудачков в 1-й картине IV акта оперы «Любовь к трем апельсинам» («Поди же поближе...»), такова пародийная fuga в сцене убийства шутиных жён во 2-й картине балета «Сказка про шута». Можно назвать и канон в уменьшении в «Болтуны», о котором уже говорилось выше, и ряд других примеров.

³ Близкий эффект встречался еще у Моцарта в «Деревенской симфонии».

[Allegro ma non troppo]

22. Cornetto 313



дон Жером



Дон Жером сердито останавливает его («Вы играете не в то-не»), после чего первый эпизод звучит в ля-бемоль мажоре. Эта короткая вынужденная остановка в исполнении менуэта также как бы предвосхищает дальнейшие «помехи» музцированию трех любителей. Среднее появление главной темы (си-бемоль мажор) сокращено. Второй эпизод (соль-бемоль мажор) короче первого и основан также на новой теме.

Последнее проведение рефрена — наиболее полное — несколько динамизировано «виртуозными» арпеджиями кларнета, музыканты играют с особнным увлечением, но доиграть менуэт до конца им не удается: входит слуга Лопец и сообщает о приходе дона Карлоса. Так заканчивается первая сцена 6-й картины, построенная как пятичастное рондо и представляющая собой в крупном плане наиболее полно проведенный рефрен большого рондо. Тему рефрена, разумеется, невозможно было воспроизводить каждый раз целиком, поэтому рефреном этого большого рондо следует считать такое появление музыки менуэта, в котором содержится его главная тема (си-бемоль мажор). Иначе говоря, тема в си-бемоль мажоре, являвшаяся рефреном для рондо в малом масштабе (менуэт, сцена первая), остается таковым же и для рондо в крупном плане (в масштабе всей картины).

С появлением дона Карлоса начинается первый эпизод большого рондо. Дон Карлос — «старый мечтатель с давно разбитым сердцем» — охарактеризован в опере благородно-певучей темой романского склада. С нее начинается и ею же заканчивается первый эпизод (вторая сцена), в середине которого дон Жером чи-

тает письмо от Мендозы. Санхо и приятель дважды начинают играть (звучит тема первого эпизода из рефрена), вызывая неудовольствие дона Жерома. Он прерывает их и продолжает чтение.

После ухода Карлоса все вместе играют сначала тему второго эпизода «малого» рондо, а потом и главную тему менуэта. (Это начало третьей сцены.) Главная тема проходит в основной тональности — это второе проведение рефрена в крупном плане («большого» рондо). Однако их музицирование опять прерывают: вбегает чумазый мальчишка с письмом от Луизы. Начинается второй эпизод в масштабе всей картины (он врывается столь неожиданно, что даже «не успевает» смениться тональность рефрена и поначалу эпизод идет в си-бемоль мажоре). Дон Жером читает письмо от Луизы (появляется ее тема, впервые прозвучавшая еще в начале 2-й картины). Нетерпеливый Санхо пытается напомнить о себе ударами в барабан, потом он и приятель дона Жерома играют вдвоем (вторая тема менуэта, соль-бемоль мажор). Дон Жером пишет дочери ответ и отправляет его с мальчишкой — кончается третья сцена оперы — второй эпизод анализируемого крупного рондо.

В начале четвертой сцены звучит бодрая, энергичная маршеобразная тема из вступления к опере. Дон Жером приказывает готовиться к парадному ужину и созывать гостей, после чего все вместе играют комически-важный менуэт. Последнее проведение главной темы динамизировано и дано в новой тональности — ми-бемоль мажор. Субдоминантовая реприза в последнем проведении рефрена в рондо — явление редкое, даже небывалое для самостоятельных сочинений, но данное рондо — часть сценического произведения, где тональные соотношения не столь строги и точны, как в отдельных произведениях меньших масштабов, к тому же тональная незамкнутость картины служит как бы стимулом к дальнейшему развитию.

Итак, вся 6-я картина «Дуэньи» может быть в крупном плане рассмотрена как пятичастное рондо, рефрен которого сам построен в форме пятичастного рондо.

Схема:

A	Дон Жером, его приятель и Санхо играют менуэт	I сцена
B	Дон Карлос с письмом от Мендозы	II сцена
A	Менуэт	] III сцена
C	Мальчишка с письмом от Луизы	
A	Менуэт	IV сцена

Заметим, что допустимо и более детальное членение картины: для слушателя оперы значение рефрена может иметь всякая тема менуэта, так как прежде всего воспринимается, конечно, сам факт игры музыкантов на сцене. (Важно, что они играют, а не что они играют.) Такое членение возможно еще и потому, что сам принцип чередования эпизодов и рефрена представляет собой противопоставление инструментального (рефрен) и вокального

(эпизоды) начал (за исключением пения дон Жерома во втором эпизоде малого рондо). И все же при таком более детализированном разделении всей картины в значительной степени был бы упущен из виду смысл применения формы рондо в этой большой оперной сцене. Напомним, что, наряду со многими другими приемами, форма рондо служит здесь одним из важнейших средств создания комедийной выразительности. Прокофьев использовал в этой картине целый комплекс различных музыкально-комедийных средств: пародийно, иронически выглядит состав трио, его тембр; уже отмечался юмористический, шутливый оттенок в характере главной темы, комическое, нарочито фальшивое соло корнет-а-пистона «не в тоне» (политональный прием) и многое другое. Но кроме того, само строение, форма музыкального целого усиливают комизм происходящего: рефрен рондо каждый раз неожиданно обрывается «на полуслове» вступлением эпизодов; как бы в возмещение этого, стремясь утвердиться и завершиться, музыка рефрена настойчиво пытается ворваться в течение эпизодов. Комический элемент вносят и эти появления музыки рефрена, и столь же внезапные прекращения ее (дон Жером сердито обрывает своих ретивых коллег), и неудачные попытки «вторжения» — как бы «предыктовые» удары барабана, за которыми, однако, теме не удается вступить: Санхо старается привлечь внимание хозяина, но тот гневно останавливает его.

Здесь, как и в ряде других случаев, благодаря исключительной яркости музыки можно наблюдать выразительное значение формы-схемы (формы в узком смысле слова). В силу наглядности, яркости методико-педагогического значения этого примера исключительно велико, хотя знакомство с ним и требует от учащихся известной подготовки.

Так, продолжая классические традиции оперной (в особенности русской) музыки, Прокофьев достигает чрезвычайно органичной связи формы рондо с содержанием всей сцены.

Эта сцена не единственный случай рондообразного строения действия в опере «Дуэнья». Другой пример рондо имеется в остро сатирической сцене в начале 8-й картины (сцены первая и вторая) — эпизод веселой попойки в монастыре (до прихода влюбленных пар). Общие масштабы сцены здесь скромнее, чем в предыдущем случае, форма более проста.

Рефреном этого рондо служит разгульная застольная песня монахов «Бутылка — солнце нашей жизни» с припевом «Вертись, вертись» (куплет, изложенный в простой двухчастной форме). После первого куплета песни следует небольшой эпизод (на слова: «Ты — солнце, лучшее из солнц, струишь лучи нам прямо в горло...»). Далее полностью повторяется куплет песни (среднее проведение рефрена), и с начала второй сцены 8-й картины звучит второй эпизод рондо, более самостоятельный и значительный по

размерам: монахи не могут решить, за кого бы еще им поднять очередной тост. Отец Августин прекращает их спор «приятным известием»: скончался гробовщик и завещал им сто дукатов за упокой души. «Так выпьем за его здоровье», — предлагает отец Шартрез. В этот момент появляется тема песни «Бутылка — солнце нашей жизни», но не в главной тональности — фа мажор, а в си-бемоль мажоре. Возникает ложная реприза рефрена. Композитор использует этот прием как бы в соответствии с неуместным предложением выпить за здоровье покойника. Естественно, этому мнимому рефрену не удастся развиться сколько-нибудь длительно, его прерывает музыка эпизода (отец Бенедиктин резонно возражает: «За здоровье поздно»).

Последнее, третье проведение рефрена звучит на полтона выше главной тональности (в фа-диез мажоре). Песня обрывается в конце первой половины куплета (в конце запева): докладывают о приходе в монастырь посторонних.

Тональная и структурная незамкнутость формы, как это и бывает часто в оперных сценах, служит толчком к дальнейшему развитию действия. Она же составляет характерную особенность построения этой сцены.

Следует остановиться еще на одном интересном моменте. В сцене возникают элементы дополнительной рефренности. В качестве добавочного рефрена выступает музыка оркестрового вступления к 8-й картине. Эта быстрая энергично-скерцозная тема с типично прокофьевским нисходящим движением по терциям несколько раз появляется в рассмотренном отрывке, чередуясь с различными темами рондо. В последний раз в слегка измененном виде она звучит перед ложной репризой, когда отец Августин сообщает о смерти гробовщика.

Схематически строение целого можно представить следующим образом:

A	Песня монахов	F-dur	} I сцена
B	Первый эпизод		
A	Песня монахов	F-dur	
C	Второй эпизод		} II сцена
A	Отец Шартрез: «Так выпьем...» (ложная реприза)	B-dur	
A	Песня монахов	Fis-dur	

Рондообразные построения больших и малых масштабов встречаются и в других сценах «Дуэньи» (например, большая девятичастная рондообразность в конце I действия — сцене ночного карнавала; миниатюрное пятичастное рондо в хоре торговков «Купите рыбу» в начале 3-й картины и др.).

Разнообразно использована форма рондо в другой опере Прокофьева советского периода, написанной еще до «Дуэньи», — в

опере «Семен Котко»¹. Достаточно сказать, что в форме рондо написана увертюра (Вступление) и отдельные сцены в III, IV и V актах и только в первых двух актах рондо не встречается. Нам кажется неслучайным, что в опере, в музыке которой претворена украинская песенность, а сюжет отражает некоторые черты народного быта, так широко использован народный в своей основе принцип рондо.

Наибольший интерес для нас представляют сейчас сцены, в которых и музыка, и действие развиваются на основе рондо.

Пожалуй, самым значительным и ярким примером рондо в «Семене Котко» является большая сцена в начале III акта оперы. Действие происходит ночью перед рассветом. На деревенской улице около садочка, у хаты Ткаченко, поочередно проходят влюбленные пары: Семен и Софья, матрос Царев и Любка, наконец, сестра Семена — Фрося и Микола. Музыка всей этой большой сцены пронизана интонациями замечательной, глубоко проникновенной лирической темы южной ночи (*Adagio*, *амогосо*). Эта тема характеризует также нежные чувства молодых людей — звучит как бы своеобразный любовный ноктюрн:



¹ Важная роль рондообразных построений в этой опере отмечена И. Нестьевым в статье «Семен Котко» С. Прокофьева. «Советская музыка», 1940, № 9. Большое место уделено этому же вопросу в книге М. Сабининой «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., «Советский композитор», 1963.

Тема-«ноктюрн» выступает в данной сцене в роли рефрена рондо. Впервые она дважды звучит в оркестровом вступлении к III акту. Эпизодами служат сцены с различными действующими лицами (Семен и Софья, Ткаченко, Царев и Люба, Фрося и Микола).

Дуэтная сцена Семена и Софьи основана на развитии интонаций темы-«ноктюрна», причем в начале и в конце дуэта тема изложена целиком, но несколько варьированно. Всю первую сцену III акта (Семен и Софья) можно принять за первый элизод (для первого эпизода в рондо весьма характерно развитие элементов рефрена). При таком истолковании формы повторение рефрена начинается со слов Семена: «Цветочек мой...». Возможна, конечно, иная трактовка: оркестровое вступление и весь дуэт Семена и Софьи рассматривать как пространное изложение главной темы. Однако первая точка зрения, бесспорно, больше соответствует характеру действия: поочередные дуэтные пары, как эпизоды, сменяют друг друга.

С появления отца Софьи Никанора Ткаченко начинается вторая сцена, новый эпизод — разговор Ткаченко с Софьей и Семеном (*Allegretto*). Несколько раз проходит тема Ткаченко: он не желает брака дочери с Котко и не разрешает им встречаться. Софья и Ткаченко уходят. На сцену выходят Царев и Люба. Снова появляется тема рефрена (любовный ноктюрн). Разговор Семена с матросом служит следующим эпизодом рондо. Он более самостоятелен по музыкальному материалу, чем дуэт Семена и Софьи.

В начале четвертой сцены вновь звучит широко и полно кантиленная тема ночи. Это проведение значительно варьировано: тема идет в басах, ей сопутствует фигуративного склада контрапункт в высоком регистре, изменена тональность — ми-бемоль мажор вместо ля-бемоль мажора.

Новый эпизод — сцена Фроси и Миколы — построен в основном на озорно-веселой подвижной теме Фроси (из I акта). В этом эпизоде есть черты своеобразной сценической и музыкальной репризы первой сцены (с юмористическим оттенком): Фрося, подобно Софье, рассказывает содержание своего сна, а Микола пытается ухаживать за ней. На сцену возвращается Семен и, точно повторяя интонации Ткаченко, отчитывает сестру за поздние прогулки и велит ей идти с ним «до дому». Микола просит разрешения проводить их. Начинается пятая сцена: Микола запекает по просьбе Семена песню, они втроем уходят. Но последней репризы рефрена после сцены Фроси, Миколы и Семена нет. Вместо рефрена здесь появляется свадебная песня из II акта, которую поет Микола. Мелодия этой песни интонационно очень близка мелодии рефрена. Сравнение их показывает, как тонко и естественно вводит Прокофьев в тему-«ноктюрн» народно-песенные обороты (мелодия рефрена цитируется ниже во втором проведении, с цифры 225, мелодия свадебной — из II акта с цифры 162):

Тема=рефрен (второе проведение)

24.



Сходство этих двух тем в данном случае усилено еще и однотипностью арпеджированной арфообразной фактуры сопровождения (Микола аккомпанирует себе на гитаре). В этой своеобразной репризе-коде намечается (между куплетами песни) новая линия действия: Ткаченко ждет «гостей»-оккупантов.

Схема 1:

А	(224)	«Ноктюрн»	I сцена
В	(226)	Семен и Софья	
А	(231)	«Ноктюрн»	
С	(232)	Входит Ткаченко	II сцена
А	(240)	«Ноктюрн»	
Д	(243)	Семен, Царев и Люба	III сцена
А	(244)	«Ноктюрн»	IV сцена
Е	(245)	Фрося и Микола, потом Семен	
Кода	(256)	Микола поет свадебную песню	
			V сцена

Весьма своеобразно претворен принцип рондо в финале «Семена Котко» (начиная с четвертой сцены V акта). Действие происходит все в том же селе, захваченном немцами. Семен и Микола, присланные из партизанского отряда на разведку, взяты в плен и должны быть казнены. Торжествующий Ткаченко насмехается над Семеном. Между тем в село незаметно пробираются партизаны. Издали очень тихо доносится мелодия партизанского песни (ремарка: «Входит Ременюк», тема звучит в соль-бемоль мажоре). Эта тема приближается, нарастает, ширится, переходя из оркестра в хор, а потом в самом конце оперы в мощном зву-

¹ В скобках цифры клавира: М., Музгиз, 1960.

чании она соединяется с темой свадебной песни (свадебная у хора, партизанская в оркестре). Тема партизанской песни чередуется с различными (преимущественно речитативными) эпизодами, что и придает всей финальной сцене рондообразное строение, причем общее развитие основано на приближении, усилении и разрастании основной темы. Интересно отметить тональный план проведенный рефрена: тема движется от соль-бемоль мажора вверх по тональностям, «приближающим» ее к конечному до мажору. Каждое новое проведение звучит как бы «ближе» предыдущего: первое — соль-бемоль мажор, второе — ля-бемоль мажор, третье — си мажор и «репризный» возврат в соль-бемоль мажор. Наконец, два последних, самых крупных проведения звучат в до мажоре¹ в полифоническом сочетании с темой свадебного хора (в предпоследнем проведении в конце ре-бемоль мажор).

Схематически весь финал оперы, начиная с четвертой сцены V акта, можно изобразить так²:

Вступление	(490)	Начало IV сцены: Ткаченко, Семен и Микола
A	(492)	Появление партизан и Ременюка
B	(493)	Партизаны хватают Ткаченко
A	(497)	1-й сверстник: «Подошла вторая сотня...»
B	(498)	Ременюк: «Решай, направо иль налево?»
A	(499)	2-й сверстник: «Немцы очистили горку...»
C	(501)	Появляются Софья и Фрося, бросаются к Семену и Миколу
A	(503)	Хор поет свадебную, в оркестре тема партизанской песни
D	(507)	Ременюк: «Стой! Теперь такое дело...»
A	(511)	Партизанская песня
A (Кода)	(512)	Свадебная и партизанская

В рондо и рондообразных сценах Прокофьева мы уже неоднократно встречались со своеобразным художественным приемом предвосхищения формы целого в строении рефрена (см. первую сноску на стр. 66). Необычной полифонической репризе рефрена в финальной сцене «Семена Котко» соответствует (и как бы ее предвосхищает) такой же прием в репризе пятичастного рондо во Вступлении к опере, причем и там одной из двух контрапунктических тем была тема свадебной песни. Полифоническое соединение двух тем встречается и в финале оперы Кабалевского «Семья Тараса», также имеющем рондообразное строение.

В опере «Семен Котко» в форме пятичастного рондо написана и первая сцена 2-й картины IV акта: сцена обучения партизан стрельбе из пушки. Рефреном здесь является тема из Вступления. Эпизодами служат юмористические сценки объяснений Семена об устройстве орудия. Оба эпизода сходны между собой, в основе их веселая, с оттенком танцевальности тема Котко. Однако в

¹ Опера начинается также в до мажоре.

² A — тема партизанской песни.

музыке эпизодов есть и известное различие, обусловленное различным текстом; второй эпизод чуть более развит.

Форма рондо здесь очень проста, а сходство эпизодов сближает ее с двойной трехчастной формой.

Очень яркие примеры организации сценического действия по принципу рондо встречаются не только в оперной, но и в балетной музыке Прокофьева.

Интереснейшим примером в этом отношении является балет «Сказка про шута (семерых шутов перешутившего)» соч. 21. Этот балет был написан Прокофьевым в 1915 году по заказу С. Дягилева для спектаклей русского балета в Париже и отразил проявления музыкального гротеска в творчестве композитора. Сюжет балета на тему двух русских народных сказок был для молодого Прокофьева поводом для поисков своего национального стиля: «...русский материал сочинялся с большой легкостью»¹, — вспоминал впоследствии сам композитор.

Однако условно стилизаторские установки модернистского дягилевского театра вызвали заостренно шаржированный, несколько окарикатуренный тон балета, во многом близкого произведению Игоря Стравинского той поры («Петрушка», «Свадебка» и др.). Русская национальная мелодика дана порой в несколько упрощенном, намеренно огрубленном виде. В веселом, озорном «балаганном представлении» немалое место заняли утрированное шутовство, шумные драки, убийство, пародийное изображение людей; юмор приобретает характер злой издевки, скоморошью глума. Вместе с этим в балете есть немало привлекательных страниц совсем иного характера: сквозь злой хохот и эксцентрические эффекты пробиваются черты теплой, очень сдержанной и тонкой прокофьевской лирики, говорящие о глубокой человечности его таланта. Привлекает в балете и остроумная выдумка, богатая изобретательность композитора, проявившаяся, в частности, во многих ярких оркестровых эффектах.

Постановка «Сказки про шута» не состоялась из-за событий первой мировой войны, но через пять лет — в 1920 году — по договоренности с Дягилевым Прокофьев принялся за переделку «Шута». Решено было сочинить пять симфонических антрактов, чтобы все шесть картин балета шли без перерыва. «Переделывая балет, — вспоминал Прокофьев, — я старался замещать неудавшиеся места развитием музыки, взятой из мест удавшихся»². Для антрактов была выбрана одна из лучших тем балета. Впервые она появляется в начале 1-й картины. Ей предшествует очень краткое (6 тактов) вступление *Andantino scherzando* — странное, причудливо и изломанно звучащее, — какне-то, по выражению

¹ «Автобиография», С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Составление, редакция, примечания и вступительные статьи С. И. Шлифштейна. Изд. второе, дополненное. М., Музгиз, 1961, стр. 152.

² Там же, стр. 167.

самого композитора, «посвистывания и побрякивания, как будто с оркестра вытирают пыль перед началом спектакля»¹:



Основная же тема — один из ярчайших в балете примеров чистой и светлой лирики Прокофьева. Ее мелодический рисунок очень выразителен и тонок, гармонии изящны и свежи:



¹ «Автобиография», С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Составление, редакция, примечания и вступительные статьи С. И. Шлифштейна. Изд. второе, дополненное. М. Музгиз, 1961, стр. 167.

Отчетливо выступает русский национальный характер темы, неожиданно напоминающей в одном из проведений народные плясовые песни и наигрыши:



Спокойная, плавная мелодия, неторопливая, мягкая повествовательность (отметим многократные опевания и возвращение к одному звуку) позволяют охарактеризовать ее как тему «сказа» или «присказки». С нее начинается рассказ, она появляется перед каждым новым разделом «Сказки», сначала полно, а потом все сокращаясь; эта тема в последний раз звучит перед финальным номером балета — «Заключительным танцем». Она объединяет балет в единое целое, скрепляет форму всего произведения, делает ее более ясной и стройной.

Повторение этой темы-«присказки» в антрактах образует рондо необычных масштабов. Рефренами этого огромного рондо служат антракты между картинами. Все антракты начинаются с указанной темы «сказа», которая до пятого проведения излагается без каких-либо существенных изменений: в прежней тональности (ля минор), в том же регистре и у тех же самых инструментов, что и в начале 1-й картины. Первые три антракта заканчиваются музыкой вступительного *Andantino scherzando*. Большая точность повторения темы-«присказки» в началах антрактов и темы вступления в конце обеспечивает легкость узнавания и запоминания их. В середине каждого антракта использован материал (обычно наиболее яркий) из предыдущей картины. «Эпизодами» рондо служат картины балета.

Наиболее полно и широко тема-рефрен («присказка») изложена в начале 1-й картины — до «Танца смеха» (19)¹. Начальные интонации этой темы встречаются и в дальнейшем развитии картины: в «Танце смеха» (20 и 24), в сцене убийства и оживления Шутних (30, 32 и далее 41, 43, 45), но они проходят очень кратко, измененно, слиты с музыкальным материалом картины, и поэтому «Танец смеха» можно считать началом первого «эпизода» рондо. Заканчивается картина тем же «Танцем смеха», и весь эпизод оказывается, таким образом, в обрамлении одного и то-

¹ В скобках цифры клавира: изд. Гутхейль, 1922.

го же музыкального материала. Что же касается появления в эпизоде интонаций первой темы (рефрена), то это, как известно, не противоречит принципам классического рондо, в котором первый эпизод всегда менее самостоятелен и даже может быть целиком разработочным по отношению к рефрену.

В следующих картинах-«эпизодах» тема рефрена уже нигде не появляется. Во втором эпизоде (2-я картина) выделяется «Танец шутиных жен» и пародийная fuga (с голосами, вступающими попарно на септиму друг от друга — от звуков *до, си, фа* и *ми*, — и с «маэстральной» стреттой в конце). Соответственно в первом антракте (второе проведение рефрена) использован в середине «Танец смеха», а во втором — «Танец шутиных жен». 4-я картина — «Парадная комната шутов» (сцена сватовства Купца) — широко развивает напевную и лиричную тему Купца, близкую русским народным песням. В ней чувствуется некоторое родство с главной темой.

Темы Купца и «Танца шутиных дочек» использованы в следующем проведении рефрена (четвертый антракт). Это самый большой антракт (пятое — из семи — проведение, то есть примерно в третьей четверти формы и весьма близко к точке золотого сечения). В конце его уже нет музыки вступления.

После этого наиболее широкого (и лиричного) антракта шестое — предпоследнее — повторение основной темы дано очень неполно. Собственно говоря, в пятом антракте лишь напоминает главная тема — «присказка», но не проводится целиком: сказка близится к концу. Впервые меняется регистр и тональность в начале рефрена, фактура и темп (*Lento*). Изменения или появления чего-то нового — один из распространенных приемов завершения «бесконечных» форм типа рондо или вариаций. Кратко и сжато (семитакт *Allegro sostenuto*, 270) в этом проведении дано напоминание материала из предыдущей картины («Обрядовый танец»).

В конце последней, 6-й картины перед «Заключительным танцем», служащим как бы кодой всего балета, в последний раз лаконично, но очень внушительно (мощные унисоны басов, *forte* — после генеральной паузы, *Adagio pesante*, *ben tenuto*), в увеличении звучит тема «сказа»:



Таким образом, весь балет построен как очень большое тринадцатичастное рондо с кодой. Форма рондо, образовавшаяся при переработке балета, придала ему законченность и объединила динамичные, но несколько обособленные друг от друга картины со сжатым развертыванием действия в одно большое целое, причем неторопливо-повествовательная тема симфонических антрактов как бы уравнивала стремительно-напористый, энергичный характер развития в картинах.

Использование в антрактах материала из предшествующих картин усилило репризное значение рефренов, повторяющих не только главную тему, но и как бы суммирующих, выделяющих самое основное и яркое из предыдущего эпизода.

Вот общая схема всего балета:

- А — начало 1-й картины — «Горница Шута» (до «Танца смеха»)
- В — остальная часть 1-й картины (от «Танца смеха» до конца)
- А — Первый антракт
- С — 2-я картина — «У семерых шутов»
- А — Второй антракт
- Д — 3-я картина — «Двор Шута»
- А — Третий антракт
- Е — 4-я картина — «Парадная комната шутов»
- А — Четвертый антракт
- Г — 5-я картина — «Спальня Купца»
- А — Пятый антракт
- Г — 6-я картина — «Сад Купца» (до *Adagio pesante*)
- А — *Adagio pesante*
- Кода — Заключительный танец. «Шут с бумажником и Шутихой,
а солдаты с шутиными дочерьми»

Точность и стройность композиции и необычные масштабы делают это рондо примером ярчайшим и единственным в своем роде.

Другим, правда, более скромным по масштабам и количеству частей примером рондообразного строения балетного действия может служить сцена с тремя галопами Принца из «Золушки», между которыми как «эпизоды» проходят два больших контрастирующих танца: «Соблазн» и «Ориенталия».

Вся сцена имеет следующее строение:

- | | |
|-------------------------|--------|
| А — Первый галоп Принца | (№ 40) |
| В — Соблазн | (№ 41) |
| А — Второй галоп Принца | (№ 42) |
| С — Ориенталия | (№ 43) |
| А — Третий галоп Принца | (№ 44) |

При этом следует отметить, что третий, последний «галоп-рефрен» является не тематической, но лишь жанровой репризой, будучи близок двум предыдущим галопам по общему характеру музыки (темпу, фактуре и др.). Такие неточные последние проведения рефрена в рондо мы также наблюдали уже (см., напри-

мер, анализ сцены в начале III акта оперы «Семен Котко»), но реприза действия или ситуации в сценических произведениях Прокофьева ничуть не менее важна, чем музыкально-тематическая реприза.

*

Рассмотрим в заключение некоторые рондообразные построения в операх Кабалевского.

На важную формообразующую роль принципа рондо в опере «Кола Брюньон», так же как и на связь этой формы с содержанием произведения, было указано выше. Были названы и некоторые отдельные номера в форме рондо или близкой к ней. Здесь уместно будет напомнить этот перечень, чтобы получить более цельные представления о значении рондообразности в этом сочинении.

1-я картина оперы начинается с хоровой «Песни сборщиц винограда». Это пятичастное рондо, сохранившее связи с варьированной куплетностью, оказывается, как мы увидим далее, своеобразным предвестником аналогичной более крупной структуры. В сцене Ласочки (Селины) с Кола вскоре после ее песни повторяется (69—70)¹ ми-минорный припев «Песни сборщиц винограда» (см. анализ Песни в главе I). Весь большой рефрен Песни дважды подряд проходит перед маленьким ариозо Кола «Под пламенным небом ты спишь, как Даная» (96—100). Таким образом, большая часть 1-й картины до ариозо Кола приобретает черты рондообразности, благодаря повторениям темы «Песни сборщиц винограда». Добавим, что во втором, условно говоря, «эпизоде» этой части картины находится ария Ласочки «Кола, глупый Кола...» также с чертами рондообразности.

В форме семичастного рондо написан Антракт между 1-й и 2-й картинами (см. о нем в разделе «Многочастные рондо»). Две большие, следующие одна за другой рондообразные сцены открывают 2-ю картину оперы. Одна из них — сцена народного праздника, с начала картины до цифры 185, — имеет ясные черты рондо особого рода. В коде повторяется тема второго эпизода (в других тональностях), а потом кратко напоминает и тема третьего эпизода. К сожалению, в клавире оперы отсутствуют какие-либо ремарки относительно происходящего в это время действия (вся эта сцена — оркестровая), и поэтому мы вынуждены ограничиться лишь общей схемой, не касаясь ее сценического содержания. (Судя по характеру музыки и существующим изложениям содержания оперы, это — сценки народного веселья, танцы, чередующиеся с жанрово-бытовыми эпизодами.)

¹ Здесь и далее цифры по клавиру, отпечатанному на стеклографе: «Кола Брюньон». Ленинградский гос. акад. малый оперный театр, 1937.

драматических положений обусловило, вероятно, и общность музыкально-драматургических решений. Оба финала рондообразны, в обоих случаях роль темы-рефрена выполняет приближающаяся издали песня, а последняя реприза дает полифоническое сочетание рефрена и одной из важнейших тем оперы (в «Семье Тараса» — это тема победы, тема родины). Строение последней картины оперы Кабалевского в общем проще, масштабы скромнее, чем в «Семене Котко». Хоровая песня-рефрен славит освободителей. Среди красноармейцев Тарас узнает своего сына Андрея. Их короткая встреча составляет содержание первого эпизода (*Sostenuto*, 8)¹. Вновь звучит хоровой рефрен (10, *Allegro*). Во втором эпизоде заглавный герой оперы обращается к народу с взволнованной речью (13, *Molto meno mosso*). Появлением лейт-темы победы (22, *Allegro*) заканчивается этот большой эпизод. Последнее, контрапунктическое изложение рефрена имеет трехчастное строение (как и в опере Прокофьева). В средней его части (33) звучит только основная тема рефрена.

На примерах отдельных вокальных и инструментальных пьес, а также отрывков из опер уже была отмечена близость рондо и варьированных куплетных форм, очень характерная для Кабалевского. Аналогичный пример есть и в одной из сцен «Семьи Тараса». Это сцена Назара и Тараса из 2-й картины (от 49 до 70), в которой Назар поет свою «Притчу о медведе».

Поначалу это обычная куплетная форма, первая часть ее звучит в соль миноре, вторая — в си миноре (различные терцовые сопоставления весьма характерны для композитора). Однако в дальнейшем повторяется уже не весь куплет, а лишь его первая часть — она и приобретает значение «рефрена». Вместо второй части в третьем куплете появляется иной материал (61, ля минор). В четвертый раз, как будто закончив песню, Назар говорит: «Эх, давно и стрельбы не слышно» и т. д., а собравшись уходить, повторяет соль-минорный «припев»-«рефрен» своей притчи. В целом этот оперный фрагмент интересен тем, что куплетная форма здесь постепенно превращается в рондообразную:

	Вст.	А	В	А	В	А	С	А	Д	А
цифры клавира	49	50	52	54	56	59	61	64	66	69

Явные черты рондообразности есть также в сцене возвращения Андрея из плена в 4-й картине оперы, где функции рефренности выполняет тема Андрея, а эпизодами служат сцены встреч его с родными, разговор с отцом и т. п. Однако в целом строение сцены довольно сложно, и рекомендовать ее в качестве наглядного, методически ценного материала вряд ли целесообразно.

¹ В скобках цифры клавира: М., изд. Музфонд СССР, 1952.

Применение формы рондо в советской музыке не ограничивается, конечно, творчеством только тех четырех авторов, чьи произведения рассматривались в работе. Эта структура встречается также в сочинениях Н. Я. Мясковского, В. Я. Шебалина, Ю. А. Шапорина, Н. И. Пейко, Н. П. Ракова. Яркие образцы рондо встречаются и в произведениях нашей композиторской молодежи; среди новинок советской музыки последних лет обращают на себя внимание попытки построения в форме рондо крупных произведений вокально-симфонического жанра (кантата «Ленин с нами» И. Неймарка, «Ода радости» на слова Пабло Неруды Р. Леденева); интересные случаи рондообразного строения сценического действия имеются в советской оперно-балетной музыке.

Думается, однако, что и на том ограниченном материале, который был привлечен в настоящей работе, можно убедиться, что форма рондо применяется советскими композиторами широко и разнообразно. При этом частота использования рондо тем или иным автором зависит, конечно, от индивидуальных особенностей музыкального стиля, однако возможности этой формы достаточно многогранны и богаты и дают большой простор для различной трактовки ее музыкантами самых несходных, даже во многом противоположных художественных склонностей и устремлений. Это позволяет также широко использовать в педагогической практике примеры рондо из советской музыки в различных курсах анализа. Нет сомнения в том, что насыщение примерами из произведений советских композиторов всех разделов курса анализа (равно как и всех других дисциплин), и в частности раздела о рондо, использование богатого опыта советского музыкального творчества в повседневной педагогической работе способствовало бы выполнению задачи, стоящей сейчас перед специальной школой, — приближению теории к практике, обучения к жизни, к современности.

МАТЕРИАЛ ДЛЯ АНАЛИЗА

а) Пятичастные рондо

Р. ГЛИЭР

Рондо ор. 43 № 6 для фортепиано

Из балета «Медный всадник»:

Танец голландских моряков (в издании: Р. Глиэр. Медный всадник, сцены и танцы из балета, тетрадь III. М., Музгиз, 1950).

Из балета «Красный цветок»:

№ 28 б. Танец с мечами

№ 40. Чарльстон

№ 36. Танец китайского акробата

№ 30. Большое адажио

* № 65. Смерть Тао Хоа¹

Вариация четырех солисток (См.: Дополнение. Танцы, вошедшие в ленинградскую постановку. Клавир балета в издании: М., Музгиз, 1935)

* Концерт для колоратурного сопрано с оркестром ор. 82, II часть (финал)

Д. КАБАЛЕВСКИЙ

Четыре рондо ор. 60 для фортепиано:

№ 1. Рондо-марш

№ 2. Рондо-танец

№ 3. Рондо-песня

№ 4. Рондо-тоக்கата

Из оперы «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси»):

Вступление к 3-й картине

Песня Кола из 3-й картины

* Песня сборщиц винограда (в издании: «Мастер из Кламси (Кола Брюньон)». Сборник отрывков из оперы для пения с фортепиано. М., Музгиз, 1938)

Рондо ор. 30 для фортепиано

¹ Звездочкой отмечены наиболее сложные образцы. Данные об издании приводятся лишь в случаях, когда необходимо точно указать какой-либо определенный вариант (в произведениях Прокофьева) или если это облегчает изхождение пьес в сборниках, в редких изданиях и т. д. Большинство произведений Прокофьева имеется в вышедших томах Собрания сочинений композитора.

М. КАЖЛАЕВ

Романтическая сонатина для фортепиано, III часть (финал)

Р. ЛАГИДЗЕ

* Рондо-токката для фортепиано

Н. МЯСКОВСКИЙ

Романс «Березка» op. 45 № 2

С. ПРОКОФЬЕВ

Гавот op. 32 № 3 (Четыре пьесы для фортепиано)

Марш op. 33-ter (Два фрагмента из оперы «Любовь к трем апельсинам», концертная транскрипция для фортепиано автора)

Гавот op. 77-bis из музыки к спектаклю «Гамлет» для фортепиано

Первый концерт для скрипки с оркестром op. 19, II часть (скерцо)

Концертино для виолончели с оркестром op. 132, III часть (финал), клавиры и партитура в издании: М., Музгиз, 1960

Из балета «Ромео и Джульетта» op. 64:

* № 13. Танец рыцарей.

Из оперы «Семен Котко» op. 81:

Вступление

Из сюиты «Семен Котко» op. 81-bis:

I часть. «Вступление»

II часть. «Семен и мать»

III часть. «Замовины»

Из оперы «Дуэнья» («Обручение в монастыре») op. 86:

* Менуэт (начало 6-й картины)

Из балета «Золушка» op. 87:

№ 3. Золушка

№ 28. Мазурка

№ 30. Большой вальс (ми минор)

Из балета «Сказ о каменном цветке» op. 118:

№ 19. Вальс алмазов и сцена

Из сюиты «Зимний костер» op. 122:

№ 3. Вальс на льду (Переложение для фортепиано в издании: С. Прокофьев. Три вальса. Концертная обработка А. Ведерникова. М., Музгиз, 1958)

Н. РАКОВ

Марш из цикла «Восемь пьес на тему русской народной песни» для фортепиано (№ 7)

Г. ФРИД

Галоп (этюды) op. 41 № 1 для фортепиано

Ю. ШАПОРИН

Романс «Дым от костра» op. 12 № 12 (Вокальный цикл «Далекая юность»)

Д. ШОСТАКОВИЧ

- * Концерт для виолончели с оркестром оп. 107, IV часть (финал)

б) Многочастные рондо, необычные разновидности рондо

Д. КАБАЛЕВСКИЙ

Из оперы «Кола Брюньон»:

Ария Ласочки из 1-й картины

Песня про трусливого рыцаря из 2-й картины

Антракт между 1-й и 2-й картинами

Ария Кола из 3-й картины

- * Рондо оп. 59 для фортепиано
- * Рондо оп. 69 для скрипки и фортепиано

Н. МЯСКОВСКИЙ

Романс «В горах мое сердце» оп. 72 № 5

С. ПРОКОФЬЕВ

Вальс си минор из оперы «Война и мир» оп. 91

Вальс «Новогодний бал» из сюиты «Вальсы» оп. 110 (V часть)

- * «С той поры, как я встретил Вас...» из сюиты «Вальсы» (I часть)

«Навстречу счастью» из сюиты «Вальсы» (VI часть)

Вальс оп. 96 № 1 для фортепиано (Три пьесы)

- * «Вальсы Шуберта, сомкнутые в сюиту Сергеем Прокофьевым» для фортепиано

Из балета «Золушка»:

№ 7. Урок танца

№ 12. Фея весны

№ 37. Вальс-кода (соль минор)

Из балета «Ромео и Джульетта»:

№ 10. Джульетта-девочка

№ 11. Съезд гостей (менуэт)

Из балета «Сказ о каменном цветке»:

- * № 7. Хороводная

Из балета «Блудный сын» оп. 46:

№ 3. Красавица.

Рондо оп. 52 № 2 (Шесть пьес для фортепиано)

- * Четвертая симфония оп. 47/112, III часть

- * Там же, IV часть (Издание: партитура, М., «Советский композитор», 1962)

- * Болтунья оп. 68 № 1 (Три детские песни для голоса с фортепиано)

- * Кудесник оп. 23 № 5 (Пять стихотворений для голоса с фортепиано)

- * Полонез, сцена у фонтана. Из музыки к спектаклю «Борис Годунов» (В издании: С. Прокофьев. «Пушкиниана». Сюита из музыки к кинофильму «Пиковая дама», к спектаклям «Евгений Онегин» и «Борис Годунов». Сост. и отред. Г. Рождественский. Партитура, М., «Советский композитор», 1962, ч. III)

«Борис Годунов» («Самборский замок»)

Из оперы «Повесть о настоящем человеке» ор. 117:

№ 24. Сцена Алексея и Комиссара

В. ШЕБАЛИН

* Рондо ор. 8 для фортепиано

Д. ШОСТАКОВИЧ

Соната для виолончели и фортепиано ор. 40, IV часть (финал)

Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» ор. 79, № 10. Песня девушки

* Концерт для скрипки с оркестром ор. 99, III часть (скерцо)

* Квартет № 3 ор. 73, V часть (финал)

* Квартет № 4 ор. 83, III часть

* Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 67, II часть

в) Для сравнительного анализа

С. ПРОКОФЬЕВ

«Вальс алмазов и сцена» из балета «Сказ о каменном цветке» ор. 118 № 19
и «Вальс» из «Детской музыки» для фортепиано ор. 65 № 6

«Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» ор. 64 № 13 и «Монтекки
и Капулетти» — «Десять пьес из балета «Ромео и Джульетта» ор. 75 № 6
для фортепиано

«Гавот (разъезд гостей)» из балета «Ромео и Джульетта» ор. 64 № 18 и
III часть (гавот) из «Классической симфонии» ор. 25

г) Оперные и балетные сцены, построенные на основе рондо

Р. ГЛИЭР

Балет «Красный цветок»:

Сцена выступления китайского театра в 6-й картине

Д. КАБАЛЕВСКИЙ

Опера «Кола Брюньон»:

1-я картина (до арпозо Кола «Под солнцем палищим...»)

Начало 2-й картины (танцы, сцена народного праздника)

Сцена встречи Герцога из 2-й картины

Сцена Кола и Марсели из 3-й картины

Опера «Семья Тараса»:

Сцена Назара и Тараса (притча о медведе) из 2-й картины

Финал оперы — IV акт (8-я картина)

М. КОВАЛЬ

Опера «Емельян Пугачев» (вторая редакция):

Действие V, сцена восьмая — «Казнь»

Оратория «Емельян Пугачев», № 12. Казнь Пугачева

С. ПРОКОФЬЕВ

Опера «Дуэнья» («Обручение в монастыре»):

Вся 6-я картина (сцена с любительским трио)

Сцены первая и вторая из 8-й картины (в монастыре, до прихода влюбленных)

Конец I действия (сцена ночного карнавала)

Опера «Семен Котко»:

Сцена от начала III акта до 5-й картины (включительно)

Сцена первая из 2-й картины IV акта (обучение партизан стрельбе и пушки)

Финал оперы: сцены четвертая и пятая V акта

Опера «Война и мир»:

4-я картина — «Диванная у Элен Безуховой»

Балет «Золушка»:

Сцена с тремя галопами Принца в начале III действия

Балет «Сказка про шута (семерых шутов перешутившего)» — целиком.

