

ФОРМЫ РОНДО

1. Понятие. Три рондо

Понятие — чего? Исторически существовали не одна, а три формы рондо:

I. *Стиховое рондо* (rondeau) французской поэзии XIV–XVII веков, в музыке XIV–XV веков (Адам де ла Аль, Гильом де Машо);

II. *Куплетное рондо* XVII–XVIII веков — стиль рококо эпохи Барокко (французские клавесинисты; И. С. Бах);

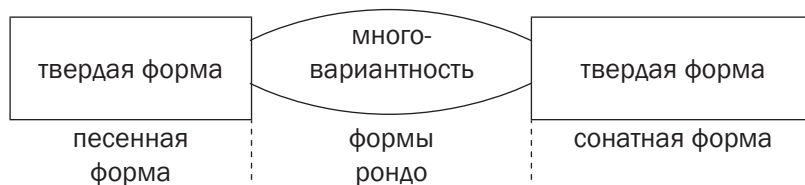
III. *Классическое рондо*, с середины XVIII века, от венских классиков перешедшее в XIX–XX века.

Все они — совершенно разнородные формы, и у них не может быть ни одного понятия, ни единого определения, ни единой схемы.

В данном разделе рассматривается лишь третий вид — классическое рондо (=III), и понятие рондо здесь рассчитывается не усредненно — как общее и для куплетного рондо (то есть до классического — с совершенно иной эстетикой и другим содержанием искусства, музыкальных мыслей), но как специальное, в известной мере в противоположность куплетному рондо (=II), не говоря уже о тексто-музыкальном стиховом (=I).

Понятие классического рондо запечатлено в самих музыкальных произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена, где довольно часто определение формы даже входит в название произведения: RONDO. Ввиду остроты противоречия классического рондо и его определения в АМП здесь необходимо пояснение и [изложение] ряда подробностей.

Коренная структурная проблема классической системы форм рондо заключена в промежуточном положении принципов рондо относительно «краев» — двух твердых структурных типов, песни и сонаты. Отсюда многообразие сочетаний принципов того и другого в рондо:



Отсюда вариативность рондо как его коренное свойство. Смыкание с песенной формой (Бетховен. Andante из Сонаты op. 28), с вариациями (Бетховен. Andante Пятой симфонии), с сонатной формой (Моцарт. Рондо для клавира D-dur K 485). И наоборот, смыкание названных форм с рондо. Например, компо-

зитор пишет сонатную форму, но с главной темой в виде рондо: Прокофьев. Финал Первой скрипичной сонаты F-dur (с экспозицией по образцу рондо-финала бетховенской Сонаты ор. 78), где собственно рефрен — в виде трехчастного периода, далее «куплет» по модели куплетного рондо; а побочная партия C-dur тогда уже — второй эпизод рондо-сонаты. Отсюда же индивидуально-стилевые типы рондо — К. Ф. Э. Баха, гайдновское, веберовское, шопеновское, шумановское, «рондо Шостаковича».

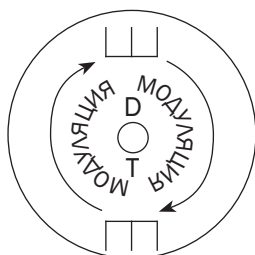
Классическое понятие рондо коренится в общих эстетических основах искусства венских классиков (в частности, стоит под знаком идей динамизма формы, диалектического развития мысли, перехода мысли в свою противоположность и т. д. — всё это полностью отлично и от эстетики французского рококо, классицизма XVII — начала XVIII веков, и от немецкого барокко). И если усредненное понятие, как и усредненные схемы форм не отражают этой специфики классического рондо, значит, и понятия, и схемы неверны.

Не впадая в бетховеноцентризм, но считая музыку Бетховена высшим выражением эстетики венских классиков, мы берем образец рондо (=III) из его произведения с авторским названием «Rondo» — финал Сонаты D-dur ор. 10 № 3. Построение его экспозиции с полной ясностью выражает понятие рондо и исключает понятие другой классической формы, под знаком которой венское рондо находится, — сонатной. Состав экспозиции:

главная тема: D-dur, период, 9 тактов;
 связующий переход: модуляция, ход 2221;
 побочная тема: A-dur, предложение, 4 такта;
 возвратный ход: модуляция, 4 такта;
 главная тема: D-dur, период, 9 тактов (с прерванной каденцией).

В новое понятие рондо (=III) входит и истолкование коренного смысла слова «рондо». Для песенной формы куплетного рондо смысл слова — хоровод (так «Хоровод царевен» из «Жар-птицы» Стравинского во французском переводе превратился в «Рондо принцесс»). Названия частей куплетного рондо — это названия частей куплета куплетной песни: куплет и рефрен (=припев). Классическое же рондо не имеет этих частей! Рефрен в нем — не «припев» к куплету, которого там вообще нет, а главная тема (как в сонатной форме). Рефрен становится темой. Вместо куплета между проведениями главной темы находится ход (ходов вообще нет в песне), побочная тема (чья диалектическая противоположность должна входить в понятие и в схему) и еще раз ход, чтобы возвратить главную идею уже в новом качестве, обогащенную сопряжением ее со своим инобытием.

Круг диалектического развития есть новая идея смысла слова «рондо» (от фр. rond — круг): тезис — переход в инобытие — антитезис — возвращение к тезису. Графически и психологически это именно круг:



(непесенная форма)

Ничего этого не было в куплетном рондо, отсюда неправильность усредненного определения принципа рондо как чередования различных эпизодов на фоне неизменного рефрена. Чередование есть в песенной форме куплетного рондо; в классическом его нет, так же как нет его в сонатной форме. Вместо чередования (NB) в классическом рондо идет плавный переход от одной мысли к другой. Главное событие в подобном рондо — звучание побочной темы как превращенной главной (см. в финале Сонаты ор. 7 Бетховена).

Для образования круга притом вовсе не нужно неоднократное возвращение к главной теме, см. схему: возвращение только одно, а идея «круга» воплощена совершенно полно; что бы ни было дальше, рондо уже есть, и никакой другой формы не будет, только рондо. Поэтому введение в определение рондо обязательной неоднократности репризы неправильно. Возможно и малое рондо, то есть с одним только кругом (как на рисунке-схеме). Ошибочно и отрицание факта трехчастных клавесинных рондо (см. Дандрие. Рондо D-dur)¹.

Таким образом, в понятие классического рондо входят: развитие мысли, ходы-модуляции, связность частей формы (в противоположность «кирпичикам» составных форм и расчерченности на куплеты-квадраты куплетного рондо). Классическое учение о форме определяет понятие рондо через отличие его от сложной песни. Оно в том, что рондо обладают «непосредственной, внутренней связью частей»². По А. Б. Марксу, в рондо главная тема «является в связи с другими и к которой снова возвращаются в конце» («Allgemeine Musiklehre», 1839)³. NB: в определении не указано условие более чем одной репризы главной темы. Говоря (в учебнике композиции) о формах малого рондо (а именно, о 2-й), Бусслер разъясняет, что «для определения формы безразлично, совершается ли смена обеих тем один или несколько раз». Среди образцов для сочинения он называет Adagio Сонаты ор. 31 № 1 G-dur Бетховена, где после побочной темы (она, конечно, «в связи» с главной) реприза главной только одна.

¹ Много примеров трехчастных куплетных рондо в кн.: Rabe H.-H. Studien zur Rondoform in der französischen Clavecinmusik zwischen Spätbarock und Frühklassik. Göttingen, 1991.

² Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки / пер. с нем. Н. Кашкина и С. И. Танеева. М., 1884. С. 2.

³ Цит. по: Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки. 3-е изд. М., 1893. С. 301.

Наконец, еще одно важнейшее обстоятельство в отношении классического рондо:

- до сих пор, при песенных формах, где нет ходов, фиксация схемы латинскими буквами была возможным способом (хотя и не лучшим);
- в формах классического рондо способ буквенной схемы становится ошибочным, ибо буквы не могут фиксировать специфики рондо; они превратно представляют форму, превращая ее в песенную:

АВАСА — это не рондо, а сложная песня с двумя трио,
 АВАСАДА — это не рондо, а сложная песня с тремя трио.

Знаки рондо другие, со «связью» частей. Для классического рондо ситуация такая же, как для сонатной формы. Никто не изображает сонатную форму так, буквами:

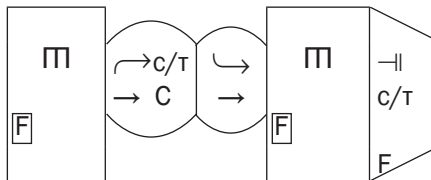
||: ABC(a)D :||: а а а а с с е е е ABC(a)D :|| а а с А

Развитые формы рондо находятся точно в таком же положении. (Правда, низшие формы рондо, отходящие от песенных, всё же к ним довольно близки; но чтобы не впасть в ошибку, и их тоже, с возвратным ходом, нельзя изображать буквами.) Было бы грубой ошибкой дать схему, например, Adagio Сонаты op. 2 № 1 Бетховена следующим образом:

А В А кода (В₁) = сложная трехчастная
 (типично: буквы без гармонии) с элементами сонатности

Форма Adagio — не «сложная», не «трехчастная» (внутри «В» — две части; вопрос «сколько частей» не адекватен для рондо), и без «элементов сонатности» (ибо нет разработки; после побочной субтемы идет поворот на репризу, что означает круг-рондо).

Правильное понимание формы должно иметь следующий вид (если без деталей; с/т = субтема):



Таким образом, сущностью форм классического рондо является:

- непосредственная опора на песенные формы тем (рондо — хоровод песен);
- целостное развитие формы; связывание, а не чередование тем-песен (отличие от сложной песни), тематическое родство частей (вплоть до выведения побочных мыслей из развития главной);
- формообразующее действие большой модуляции, как в сонатной форме (которая, в отличие от малой, в самом деле устанавливает новую тональность, малая же внутри темы — всего лишь кадансы на ступенях единой тональности темы), динамичный тональный план формы;

— контраст структур в отделах формы (в отличие от принципиальной однотипности частей сложной песни: всюду чередование метрических строф), как между главной темой и побочными, так и в особенности между песнями и ходами (последнего вообще нет в песенных формах).

2. Систематика классического рондо

В классическом учении о форме, на котором воспитана и русская школа (Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев, Скрябин, Рахманинов, Прокофьев, Мясковский, Шостакович), и новая венская (Шёнберг, Берг, Веберн), разработана подробная классификация форм рондо (в разных вариантах), отчасти восстановленная и в современной русской науке⁴. Форма рондо в вышеуказанных определениях (Маркс, Бусслер) предполагает главную тему в песенной форме, переходы (ходы уводящий и возвратный к теме), побочные темы (одну, две; может быть субтема; или тема в форме хода) в связи с главной. Различные виды рондо располагаются в пространстве между песней и сонатой и образуют три крупных группы форм:

- малое рондо (также форма анданте, форма адажио — один круг);
- большое рондо (два круга или более);
- рондо-соната (ее признаки: одна из частей имеет форму разработки, подобную сонатной форме, откуда и название).

Три группы предполагают в основе классические (марксовы) пять форм рондо, отличающиеся одна от другой количеством тем и характером внутренней организации. Все классические формы рондо ориентированы на принцип трехчастности по общим очертаниям. В характере форм рондо также — повторения частей; повторяющиеся разделы после основополагающего костяка формы называются дополнением форм. Логика системы форм рондо⁵:

- | | |
|--------------------------------|--|
| А. <i>Малые</i> формы рондо: | 1-го вида (с одной темой), 2-го вида (с двумя темами). |
| Б. <i>Большие</i> формы рондо: | { 3-го вида (с тремя темами); 4-го вида (из экспозиции рондо, контрастного среднего раздела, сходного с трио, и репризы, с тональными изменениями); 5-го вида (экспозиция типа сонатной; контрастирующая тема типа трио и реприза наподобие сонатной). |
| под влиянием сонатной формы | |

⁴ См.: Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.

⁵ По Бусслеру, первые три вида назывались также «низшими формами рондо».

В. Рондо-соната

— с образованием сонатной разработки, прежде всего в 4-й форме рондо, вместо 2-й побочной типа трио, либо после 2-й побочной, как отдельная часть с самостоятельной (неустойчивой) формой разработки; возможно [происхождение] и от других видов рондо⁶.

Сводная таблица классических пяти форм рондо:

1-я форма рондо:

$\Pi \curvearrowright \Pi \%$ (% = повторения частей)

$T \rightarrow T$

2-я форма рондо:

$\Pi \curvearrowright \Psi \hookrightarrow \Pi \%$ (переход может быть только один)

$T \rightarrow Sp \rightarrow \circ T$

3-я форма рондо:

$\Pi \curvearrowright \textcircled{\Psi} \hookrightarrow \Pi \mid \textcircled{\Psi} \hookrightarrow \Pi \%$

$T \rightarrow D \rightarrow T \quad Sp \rightarrow T$

Рондо-соната (от рондо-3):

$\Pi \curvearrowright \textcircled{\Psi} \hookrightarrow \Pi \mid \textcircled{\Psi} \mid \textcircled{\Psi} \mid \Pi \%$

$T \rightarrow D \rightarrow T \quad S \rightarrow T$

4-я форма рондо:

$\Pi \curvearrowright \textcircled{\Psi} \hookrightarrow \Pi \mid \textcircled{\Psi} \hookrightarrow \mid \Pi \rightarrow \Psi^1 \%$

$T \rightarrow D \rightarrow T \quad Tr \rightarrow T \rightarrow T$

Рондо-соната (от рондо-4):

$\Pi \curvearrowright \Psi \hookrightarrow \Pi \mid \textcircled{\Psi} \mid \Pi \rightarrow \Psi \%$

$T \rightarrow D \rightarrow T \quad \rightarrow T \rightarrow T$

или:

$\Pi \curvearrowright \textcircled{\Psi} \hookrightarrow \Pi \mid \textcircled{\Psi} \mid \textcircled{\Psi} \mid \Pi \rightarrow \Psi^1 \%$

$T \rightarrow D \rightarrow T \quad Tr \rightarrow T \rightarrow T$

5-я форма рондо:

$\Pi \curvearrowright \textcircled{\Psi} \rightarrow \neg \mid \textcircled{\Psi} \hookrightarrow \mid \Pi \curvearrowright \textcircled{\Psi} \rightarrow \neg \%$

$T \rightarrow D \rightarrow D \quad \circ Sp \rightarrow T \rightarrow T \rightarrow T$

(А. Б. Маркс притом обращает внимание на то, что все формы рондо в крупном плане трехчастны.)

В XX веке неоклассически возобновилась форма куплетного рондо (Прокофьев. Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»). Оно не входит в общую систематику классических форм («шестое рондо?») и стоит особняком. Поэтому для ориентира приводим примеры на основные классические пять форм рондо,

⁶ Принцип рондо-сонаты (по Асафьеву): в рондо входит тематическая разработка, и в итоге образуются смешанные рондо-сонатные формы-схемы.

условно опираясь на музыку композиторов трех стилевых эпох — классики, романтизма и XX века.

| 1-я форма рондо | | |
|---|---|--|
| Бетховен | Чайковский | Прокофьев |
| Соната оп. 2 № 1, II часть Adagio F-dur | «Размышление» для фортепиано D-dur оп. 72 № 5 | «Классическая симфония», II часть Larghetto A-dur |
| 2-я форма рондо | | |
| Третий концерт, II часть Largo E-dur; Соната оп. 49 № 1, финал G-dur | Первая симфония, Andante Es-dur; Скрипичный концерт, II часть «Канцонетта» g-moll | Седьмая соната, финал B-dur; Первый скрипичный концерт, I часть D-dur |
| 3-я форма рондо | | |
| Соната оп. 13, II часть Adagio cantabile As-dur | Времена года, «Масленица» D-dur | Третий концерт, финал |
| 4-я форма рондо | | |
| Первый концерт, финал C-dur | Первый концерт, финал b-moll | Восьмая соната, финал B-dur |
| 5-я форма рондо | | |
| Соната оп. 2 № 1, финал f-moll; Соната оп. 10 № 3, Largo e mesto d-moll | Симфония «Манфред», финал; Увертюра «1812 год» | Флейтовая соната (= Вторая скрипичная), финал D-dur; Шестая симфония, II часть Largo As-dur |
| Рондо-соната (то есть введение разработки в качестве самостоятельной части рондо) | | |
| от 4-й формы | | |
| Соната оп. 90, финал E-dur | Пятая симфония, финал e-moll | Токката для фортепиано d-moll |
| от 3-й формы: Соната оп. 53, финал C-dur | | |

Как видно из панорамы, классические формы рондо, совместно со своей парой — сонатной формой, устойчиво развиваются, охватывая различные стили. К представленным следует добавить развитие новотональной гармонии, вплоть до радикально новаторских явлений XX века, в музыке Стравинского (малое рондо в Па д'аксьон из балета «Орфей»), Шёнберга (малое рондо в Пьесе оп. 11 № 1), Берга (II часть «Лирической сюиты»), Веберна (финал Квартета оп. 22), Бартока (финал «Музыки для струнных, ударных и челюсти»), Денисова (рондо-4 в финале Фортепианного концерта).

Многообразие структурных вариантов классического рондо требует детального рассмотрения всех ступеней восхождения от близости к песенной форме до сонатности.

4. Малое рондо

(Изложение проблематики малого и большого рондо см. также в кн.: Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. С. 70–81.)

Термин «kleines Rondo» был известен еще в первые годы XIX века, вошел в терминологию в учении А. Б. Маркса. К малому рондо относятся рондо-1 и рондо-2 (как имеющие лишь один рондо-круг, плюс повторения частей = «дополнение»).

4.1. Рондо-1. Ход как музыкальная форма

Рондо-1 (то есть первого вида) имеет одну тему (см.: Римский-Корсаков о IV части «Антара» — «простое рондо с одной темой»⁷). Возможные повторения частей производят еще две разновидности; всего их три:

| рондо 1/1 | рондо 1/2 | рондо 1/3 |
|-----------|-----------|-----------|
| П ↷ П | П ↷ П ↷ ↓ | П ↷ П ↷ П |

Примеры разновидностей рондо-1:

Рондо 1/1 (очень много): Шопен. Ноктюрн *Fis-dur* op. 15 № 2; Бородин. Ноктюрн из Второго квартета; Мусоргский. «Картинки с выставки», «Тюильрийский сад»; Лист. «Сонет Петрарки» *E-dur*; Вагнер. «Тангейзер», Ария Венеры (*F-dur*) из 1-й картины; Хачатурян. «Спартак», Адажио Спартака и Фригии.

Рондо 1/2: Прокофьев. Вторая фортепианная соната, III часть *Andante gis-moll*; сюда же может быть отнесен «Забытый вальс» Листа *Fis-dur* (несмотря на то, что субтема, внезапно вспыхивающая «забытая» мелодия вальса, необыкновенно ярка, как если бы малое рондо было не 1-й, а 2-й формы).

Рондо 1/3: Прокофьев. «Классическая симфония», II часть *Larghetto*; «Дуэнья». Вступление к опере; А. Рубинштейн. «Демон», хор «Ноченька» *es-moll*.

Форма рондо-1 состоит из темы в песенной форме — трехчастной (Мусоргский. «Тюильрийский сад»; с повторением частей — Шопен. Этюд *E-dur* op. 10 № 3; Чайковский, «Охота» из «Времен года»), двухчастной (Григ. Ноктюрн *C-dur*), куплетной (Римский-Корсаков. Финал «Снегурочки»), двойного периода (Рахманинов. Второй концерт, II часть); далее — хода, возможно с субтемой в результате развития или же в начале (Прокофьев. «Классическая симфония», *Larghetto*; Чайковский. Ария Гремина; Рахманинов. Этюд-картина op. 39 № 6 *a-moll*; Лист. «Сонет Петрарки» *E-dur*), и репризы, нередко варьированной (возможна даже новая мелодия: Дебюсси. Прелюдия «Менестрели»).

Ход как музыкальная форма есть специфический компонент рондо, отличающий его от песенных форм. Ход (нем. *Gang*) представляет собой

⁷ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни // Римский-Корсаков Н. А. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1955. С. 57.

неустойчивое построение, в противоположность периоду и большому предложению. Бинарная оппозиция «песня — ход» в структуре формы выполняет роль, сходную с тем, что в гармонии — противоположность «консонанс — диссонанс».

Ошибочно трактовать ход как нечто «неоформленное», «неорганизованное», как некую прослойку между частями (то есть опять же между буквами А, В). Ход есть определенная музыкальная форма, которой надо владеть так же хорошо, как и формами устойчивой структуры.

Согласно классическому учению ход имеет два главнейших элемента формы:
модель и повторения модели, репликаты.

Типично для хода (как в связующей партии), чтобы исходная модель была сама по себе устойчивой (хотя может быть и сразу неустойчивой), но далее идут мелкие повторения, как правило, с модуляцией (большой). Типичны секвенции, дробления и растворения.

Примеры хода (всюду — с начала этого раздела в форме рондо-1): Шопен. Этюд ор. 10 № 3; Римский-Корсаков. Финал «Снегурочки»; Чайковский, «Охота» из «Времен года»; Григ. Ноктюрн C-dur; Рахманинов. Второй концерт, II часть; Лист. Ноктюрн «Грезы любви», после репризы в C-dur).

Малое рондо, начинающее ступени восхождения от песни к сонате, часто обнаруживает близость к низшей по шкале форме. Так, к сложной песне с переходами близки Прелюдия cis-moll Рахманинова (1-я тема — в форме трехчастной песни, с переменной метрического такта, с повторением частей), «Лиможский рынок» Es-dur Мусоргского (Трио D-dur сразу превращается в возвратный ход). В вокальной музыке близость к песенной форме обусловливается кантиленностью жанра (Рахманинов. «Не пой, красавица...» с субтемой: «Я призрак милый, роковой»; Чайковский. Ария Ленского, с субтемой «И память юного поэта» в H-dur). Персонажам своих опер Глинка дал по рондо, иногда объявленные (Антонида, Фарлаф), иногда необъявленные (Горислава, Людмила — Каватина d-moll) — и все рондо-1.

Частое свойство рондо-1 — эмоциональный подъем в среднем разделе посредством формы хода: Рахманинов. «Не пой, красавица...»; II часть Второго концерта, где размах экспрессии приводит к выходу за пределы жанра Adagio — в нем появляется элемент скерцо, недостающего в симфоническом жанре; Хачатурян. Адажио из балета «Спартак»; Стравинский. Вступление в балете «Весна священная» (огромное нагнетание приводит к quasi-алеаторической разноголосице голосов леса).

Среди рондо-1 можно встретить инверсионную форму:

$$\vdash \Pi \rightarrow (\Pi)$$

Пример: Дебюсси. Прелюдия «Затонувший собор», согласно очевидной программе (ср.: Римский-Корсаков. «Сеча при Керженце»).

Историческая эволюция рондо-1 связана, прежде всего, с обновлением гармонической системы, ее индивидуализацией, совершенно иной структурой модуляции в ходе. Начало этого процесса приходится на позднеромантический стиль. Так, в Ноктюрне Грига ход содержит модуляцию в диссонантную

тональность субтемы E^{ds} — неслыханная композиционная задача для классической гармонии. Полное внутреннее обновление модуляции и формообразования — в поэме «К пламени» ор. 72 E^{dim} Скрябина, во Вступлении к «Весне священной» Стравинского, в 3-й картине II действия «Воццека» Берга (сцена Воццека и Марии, в условиях новой тональности и лейттоник этой «атональности»), в первой из Пьес ор. 11 Шёнберга (ЦЭ — гармония $h-gis-g$).

4.2. Рондо-2

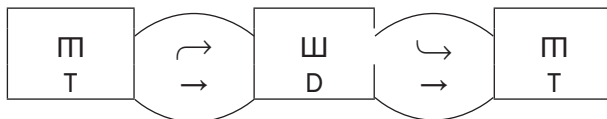
Особенность рондо 2-й формы в том, что побочная мысль в нем структурирована не как ход, а (помимо ходов) как еще одна, побочная тема в относительно устойчивой форме. Отсюда новая проблема: соотношение главной и побочной тем — по их содержанию (в частности, по мотивике, ритмо-интонационным моделям, по фактуре-контрапунктике, по гармонии), по выводимости побочной темы из главной (или контрасту типа трио в сложной песне). В сочетании со стилистикой всё это составляет обширное поле проблематики, в частности в связи с гармонической системой (методы развития формы рондо-2 у Гайдна, Бетховена, Шопена, Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Вагнера, Листа, Скрябина, Прокофьева, Шостаковича, Стравинского).

Возможность двухтемного рондо фиксирована в авторском названии финала бетховенской Сонаты ор. 49 № 1 «Rondo», написанного в форме рондо-2/3. Двухтемна же пьеса с авторским названием «Rondo capriccioso» Мендельсона-Бартольди. (Ср. также: авторское название «Rondo favori» Гуммеля для его двухтемного известного рондо E^{s-dur} .)

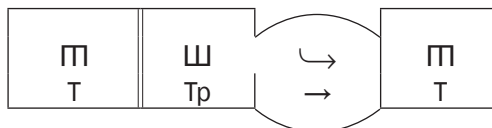
Как и в рондо-1, в рондо-2 есть костяк построения, воплощающий его сущность (связное соединение двух тем), и повторения частей (= дополнение формы), дающее два варианта. Таким образом, всего вариантов три: рондо-2/1 — без повторений, рондо-2/2 — с повторением (после репризы главной) еще и побочной темы; рондо-2/3 — с повторением и побочной, и главной:

| рондо 2/1 | рондо 2/2 | рондо 2/3 |
|-----------|---------------|-------------------|
| П → Ш ↪ П | П → Ш ↪ П → Ш | П → Ш ↪ П → Ш ↪ П |

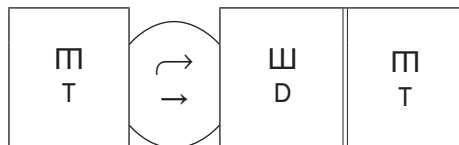
Дело осложняется различными комбинациями связующих ходов. Они могут быть между всеми частями, но нередко лишь с одной стороны от побочной темы, чаще «справа» — возвратный ход.



или:



или



То же — с повторением частей (обычная форма модуляционной прелюдии в курсе гармонии).

Во всех последующих схемах рондо-2 всегда подразумеваются эти связующие части, в той или иной комбинации. Если они (ради краткости) не выписываются или не указываются, то всегда они в п и с а н ы в с л о в о «рондо» (классического типа). Коренная сущность рондо-2 в том, что ходы — не просто связки, но на них возлагаются две важнейшие задачи формообразования:

(1) модуляция (подлинная, «большая») и

(2) достижение гибкости и пластичности развивающейся формы (в противоположность «углам» сложной песни).

Примеры разновидностей рондо-2:

Рондо-2/1: Моцарт. Ария Дон Жуана B-dur, Ария Керубино B-dur; Бетховен. Пятый концерт, II часть; Шопен. Второй концерт, II часть, Ноктюрн op. 27 № 1 cis-moll; Римский-Корсаков. Ария Грязного; Чайковский. «Канцонетта» из Скрипичного концерта, *Andante maestoso* (G-dur) из «Щелкунчика»; Рахманинов. Прелюдия B-dur; Малер. *Adagietto* F-dur из Пятой симфонии; Дебюсси. «Пеллеас и Мелизанда», Вступление; неоклассическое рондо в финале Первой органной сонаты Хиндемита; Прокофьев. «Сарказмы», № 3 («политональный»); Шостакович. Шестая симфония, I часть, *Andantino* Четвертого квартета f-moll.

Рондо-2/2: Бетховен. Соната B-dur op. 31 № 2, *Adagio*; Восьмая симфония, *Allegretto scherzando*; Глинка. «Воспоминание о мазурке» B-dur; Бородин. «Князь Игорь», Каватина Владимира Игоревича, As-dur; Шопен. Баркарола Fis-dur (реприза побочной как дополнение, в коде); Чайковский. Третья симфония, *Andante*; Скрябин. Поэма op. 32 № 1 (реприза побочной в качестве коды), Этюд cis-moll op. 42 № 5; Дебюсси. «Лунный свет»; Шостакович. Прелюдия H-dur op. 87.

Рондо-2/3: Моцарт. Симфония № 39 Es-dur, *Andante*; Соната c-moll K 457, финал; Бетховен. Девятая симфония, *Adagio*; Соната G-dur op. 49 № 1, финал; Шуберт. «Неоконченная» симфония, II часть; Шопен. Соната h-moll, финал; Вагнер. Вступление к «Тристану и Изольде»; Римский-Корсаков. «Царская невеста», хор «Яр-хмель» F-dur; Калинин. Первая симфония, II часть; Чайковский. Первая симфония, *Andante*; Прокофьев. Седьмая симфония, III часть; Шостакович. Девятая симфонии, II часть (последняя реприза имеет заключительный характер).

При повторении в рондо 2/2 и в рондо 2/3 побочной темы она, как правило, транспонируется (подобно повторению побочной партии в сонатной форме); но может и не транспонироваться (Дебюсси. «Лунный свет»).

Малые формы рондо (особенно рондо-2) в литературе иногда именуется по-другому — форма *Andante*, форма *Adagio* (Шёнберг⁸, Веберн⁹), как бы в виде законной терминологической пары: форма (сонатного) аллегро — (сонатного же) анданте. Некоторые примеры (по Шёнбергу): *Adagio* из сонат ор. 31 № 1, ор. 2 № 1, ор. 31 № 2, *Largo* Сонаты ор. 7; по Веберну формы адажио (= анданте): Бетховен. Увертюра «Творения Прометей»; Брамс. «Трагическая увертюра», Вариации ор. 30 Веберна (он описывает 2-ю форму рондо). Никакого отличия от рондо-2 нет. (Распространение термина «форма адажио» на крупные слитноциклические композиции необоснованно.)

Закрепившееся в АМП за формой рондо-3 (как и за рондо-1/3) наименование «двойная трехчастная форма» $ABAB_1A_{(1)}$ учитывает лишь комбинацию букв (без ходов и другой специфики рондо) и безразлично к содержанию обозначаемого; поэтому оно неудовлетворительно. Кроме того, схема $ABAB_1A$ относится ко множеству разных форм, подчас не имеющих друг к другу никакого отношения. Помимо рондо-1 и рондо-2 это также трехчастная песня (простая), сложная песня с трио, сложная песня с двумя трио, некоторые куплетные рондо, рондо-соната (с повторением частей, рондо-5/3, некоторые фуги¹⁰).

Подобно рондо-1, 2-я форма рондо разнообразно соприкасается с песенной. Помимо основы структуры обеих тем, это связь с содержанием танцевальной песни (Дебюсси. Прелюдия «Ворота Альгамбры»), непосредственно с вокальной кантиленой (Римский-Корсаков. Две песни Снегурочки в ее Арии E-dur; песенные строфы в романсе Глинки «Я помню чудное мгновенье»); инструментальная песня (баркаролы Шопена и Чайковского — из «Времен года»).

Возможные иные типы соотношения содержания — циклического типа (как в контрастно-составной форме — Мусоргский. Вступление к «Сорочинской ярмарке»: пастораль, песня и быстрая пляска) или, наоборот, сонатно-симфонического (Моцарт. Симфония E-dur, *Andante*: побочная тема сонатного типа, на мотивах главной). Рондо-2 в оперной форме: Мусоргский. «Борис Годунов», 2-я картина Пролога по типу рондо-2, где «Слава» — главная тема, монолог Бориса — побочная.

Строение частей рондо-2, их особенности. Главная тема сразу с вариацией (дублем — Шуберт. «Липа» E-dur). Смыкание с собственно вариационной формой (Бетховен. Седьмая симфония, *Allegretto*; Римский-Корсаков. «Шехеразада», II часть). Ведущая модуляция (или: уводящая, переход к побочной теме) должна давать эффект роста, экспрессию подъема (как от консонанса-устоя к диссонансу-ходу; см. ведущий ход в Этюде Скрябина ор. 42 № 5). В развитых рондо-2

⁸ Schoenberg A. *Fundamentals of Musical Composition*. London, 1967. (В русском переводе: Шёнберг А. Основы музыкальной композиции / пер. с англ. Е. Доленко. М., 2000.)

⁹ См.: Холопов Ю. Лекции Веберна о музыкальной форме 1934–1936 // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995 / ред.-сост. Ю. Н. Холопов. М., 1998. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 21). С. 153–167. — *Примеч. ред.*

¹⁰ См.: Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения: Материалы науч. конференции / ред.-сост. В. С. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 23). С. 50.

побочная тема вместе с возвратным ходом могут давать большое эмоциональное напряжение (Даргомыжский. «Русалка», Ария Князя As-dur; Чайковский. Второй квартет, Andante; Рахманинов. Элегия; Прокофьев. Седьмая соната, II часть; в Ноктюрне cis-moll op. 19 № 4 Чайковского: в возвратном ходе тонкий эффект иллюзии счастья). Возвратный ход у венских классиков нередко имеет знаковый прием «пристраивания септимы» к доминанте (Бетховен. Соната op. 49 № 2, финал Allegretto scherzando; нередко у Моцарта; Филд. Рондо G-dur для фортепиано в 4 руки). Исключительный образец варьирования в рондо, равнозначный двойным вариациям, находится в Andante Пятой симфонии Бетховена. От классических вариаций отличие состоит в пронизанности формы сквозным развитием посредством ходов — этого нет ни в одном произведении классиков с названием «тема с вариациями»; а также в многочисленных нарушениях форм тем вместо их повторения; в форме сквозное развитие продолжено в дополнении, после второй репризы главной темы, наподобие больших код в сонатных формах.

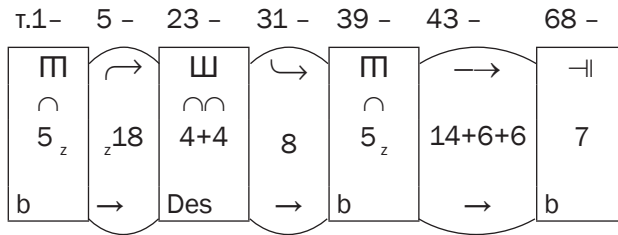
Помимо варьирования при репризах в конце формы иногда имеется тенденция к тематическому объединению, либо тематическому синтезу (в Andante Пятой симфонии Бетховена; в Andante Четвертой сонаты Прокофьева, во II части Скрипичной сонаты Равеля).

Необычную трансформацию рондо-2/3 применил Гайдн в разнотональном (!) финале «Прощальной симфонии». Финальное Adagio (с программным замыслом) поначалу идет в A-dur, а дополнения (П и Ш) перенесены в тонику Fis-dur (с уходом музыкантов за сцену). Инверсионная форма в Ариозо Иоланты из 1-й картины оперы Чайковского выражает «перевернутую» иллюзорность мира героини, романтическое «отчего?» (устой в побочной теме, G-dur).

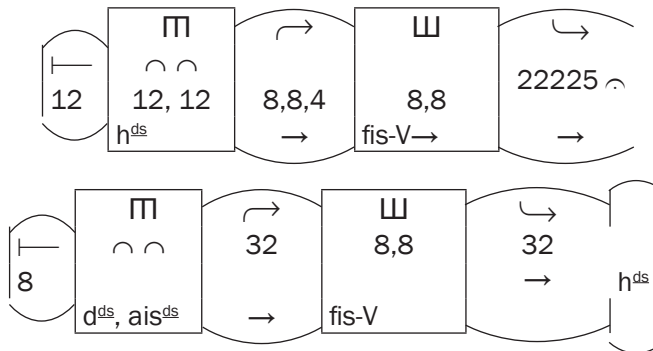
Историческая эволюция классического рондо-2 начинается еще в эпоху романтизма по мере развития новых гармонических техник. Явлениями крайнего новаторства отмечены, прежде всего, два произведения: финал Сонаты b-moll Шопена (1839! — крайнее выражение колористики, перешедшей в сонорику) и «Багатель без тональности» (!) Листа (1885; крайнее выражение новых состояний тональности).

Исключительная гармонико-сонорная экспрессия финала Сонаты Шопена вуалирует ее абсолютно логичную и идеально выстроенную форму настолько, что ее анализ обычно либо отсутствует вовсе (остаются лишь образы, содержания, экспрессия), отрицается наличие тематизма, либо даются предположительные определения, далекие от истинной формы. В действительности же финал Сонаты написан в форме рондо (а в какой же форме ему надо быть?), притом в той самой, в которой сочинен и финал следующей Сонаты, h-moll. Разница лишь в вариантах рондо-2: в Сонате b-moll основой является рондо-2/1, в Сонате h-moll — рондо 2/3 (легко убедиться в их тождестве, выписав схемы одну под другой — просто h-moll'ная форма будет длиннее¹¹). Аналитические данные финала Сонаты b-moll Шопена:

¹¹ См. в статье «О принципах композиции Шопена: загадка финала Сонаты b-moll» в настоящем издании. — *Примеч. ред.*



«Без тональности» в нынешней терминологии значит «в новой тональности». В пьесе Листа это тональность диссонантная, местами рыхлая, парящая; тем не менее, тоника ее — диссонантный h. Все необходимые модуляции вполне определены. Контурная схема «Багатели без тональности» Листа (форма — рондо-2/2):

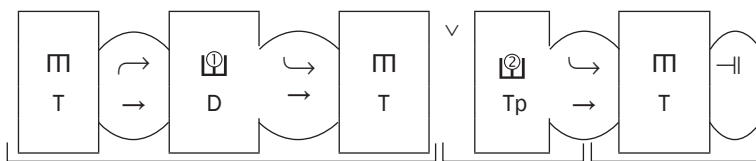


Дальнейшая эволюция в XX веке (Дебюсси. «Сиринкс»; Мясковский. Andante Шестой симфонии; Шостакович. Ноктюрн из Квартет № 15; Стравинский. «Весна священная», Вступление ко II части (d^{ds}); Веберн. Концерт ор. 24, финал).

5. Большое рондо

5.1. Рондо-3

Отличать большие по конструкции рондо от малых логично с учетом числа различных описываемых в композиции «кругов» (пример крупномасштабной композиции рондо-3 — финал Третьего концерта Прокофьева). Но среди больших форм рондо-3 — наименьшая по размерам. Точнее, «пятичастное» рондо-3 сходно по величине с рондо 2/3. (Шёнберг относит такие формы к «меньшим» формам рондо.) Сложность конструкции классического рондо-3 выражается в складывающейся в нем двуплановости: первый «круг» стремится обособиться и сплотиться внутри себя; вторая же побочная приобретает сходство с трио сложной трехчастной песни (часто даже, в целях внутреннего разнообразия формы, 2-я побочная и вводится скачком, в противоположность связному соединению всех прочих частей). Основной принцип рондо-3:



(Скобки снизу указывают группировку частей; «пятичастное» рондо трехчастно по общей планировке.)

Примеры рондо-3 этого типа: Боккерини. Рондо из Дуэта для двух скрипок E-dur; Бортнянский. Соната C-dur для чембало, финал, Фортепианный квинтет, финал; Бетховен. Соната G-dur op. 79, менуэт, Соната op. 13, Adagio; Паганини. Второй скрипичный концерт, финал «Кампанелла»; Чайковский. «Масленица»; Глиэр. Концерт для голоса с оркестром, финал; Прокофьев. Виолончельная соната F-dur, II часть; Мясковский. «Пожелтевшие страницы», № 4 C-dur (снятое авторское название «Rondolletto scherzoso»); Прокофьев. «Танец рыцарей» из «Ромео и Джульетты»; Слонимский. «Веселое рондо» (для домры и русского народного оркестра). Рондо-3 в таких случаях выглядит как «среднее» рондо, посередине между малыми и высшими.

Пьесы в форме рондо-3 могут иметь и иную группировку, пятичастную, с иным распределением логических отношений в композиции. Внешне оно сходно с формой сложной трехчастной песни с двумя трио: Бизе. Антракт с-moll к III действию «Кармен»; Глазунов. Скрипичный концерт, финал; Стравинский. Финал «Весны священной». Сходно, на основе текстового сюжета, применение рондо-3 в «Спящей княжне» Бородина.

Либо, наоборот, это рондино с двумя ходами наподобие рондо-1/3: Черни. Этюд C-dur¹²; Стравинский. Рондолетто из «Серенады in A».

Разновидности рондо-3 не столь просты и системны, как в рондо-1 и рондо-2, но чрезвычайно многообразны. Здесь не срабатывает повторение начальных частей, ибо это в конечном итоге совпадает с высшими формами, в основном, с рондо-4. Зато всевозможные другие виды повторения и прибавления частей позволяют строить разнообразные композиции на основе принципа *связной многотемности*.

Повторения частей всё же нередки:

- повторение 2-й побочной в качестве дополнения формы (Бетховен. Соната Fis-dur op. 78, финал, 2-я побочная Dis/dis — Fis/fis; Направник. Полонез из оперы «Дубровский», 2-я побочная quasi-трио, Des-dur — F-dur; родственно этому повторение 2-й побочной в Четвертой балладе Шопена, B-dur — Des-dur, но в условиях индивидуального замысла формы);
- повторение 1-й побочной, еще в экспозиционной части (Паганини. «Вечное движение», C-dur; аналогично: Сен-Санс. «Этюд в форме вальса» Des-dur — также чередование двух тем до 2-й побочной).

¹² Выяснить, какой именно этюд имелся в виду, не представляется возможным. — *Примеч. ред.*

Прибавление частей: Дебюсси. «Остров радости» — новая тема восторженного характера в качестве коды; 2-я побочная группа (две темы подряд): Вебер. Второй концерт для кларнета с оркестром Es-dur, финал; Дебюсси. «Образы», 1-я серия Des-dur; Щедрин. Фортепианная соната, финал «Rondo toccata» (после 2-й побочной следует 3-я как реминисценции предшествующих частей).

Прибавление частей дает повод к продлению формы рондо-3 посредством введения еще новых побочных тем. При этом многотемное целое уже не выглядит «пятичастным», но и не превращается в высшие формы рондо (4-ю и 5-ю): Моцарт. Серенада (Большая партита) B-dur K 361, финал — с явным влиянием многотемной сложной песни; четырехтемно «продленное» рондо в последней из Трех пьес «Упражнения» Хиндемита ор. 37, часть I.

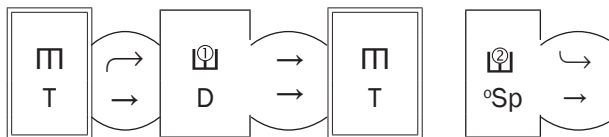
Другой остроумный замысел — в Арии Фигаро «Мужья, откройте очи!», с переходом функции главной рефрен-мелодии к другой теме (обе репризы; 2-я главная), а главного рефрена-текста — к музыке 2-й побочной темы. По-видимому, комичное *qui pro quo*¹³ выражает главную идею: «женщины обманывают нас» («обман» — структурная идея формы).

Иногда сказывается родство и «средней» формы рондо с песенными (малая роль переходов в ранних образцах, например, у Гайдна; сходно с куплетным принципом; ср. также: М. Венто [Mattia Vento]. Рондо C-dur¹⁴). В более позднее время это может быть связано и с неоклассическими тенденциями (Равель. Пavana G-dur).

Радикальное внутреннее обновление форма рондо-3 испытывает в последующей эволюции, в XX веке. Примеры: Берг. Интродукция и рондо в 5-й картине II акта «Воццека» (действие лейтинтонации Марии, Тамбурмажора и др.; 1-я побочная — глумление, 2-я — драка); Щедрин. «Мертвые души», № 6 «Коробочка» (рондо-дуэт, от ц. 69, с четырьмя темами).

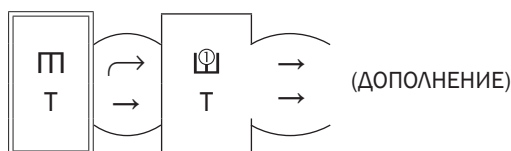
5.2. Рондо-4.

Две большие формы классического рондо относятся к высшим, находящимся под знаком сонатности. (В практическом обучении, как, например, в учебнике Л. Бусслера, они могли находиться позже сонатной формы.) Вместе с тем, именно произведению в форме рондо-4 (обычно финалу) классики чаще всего давали это название, «Rondo».



¹³ «Одно вместо другого» (лат.), то есть путаница, недоразумение. — *Примеч. ред.*

¹⁴ См.: Alte Meister der Klaviermusik. Bd. III: Italianische Meister des 17–18. Jahrhunderts. Leipzig, 1960.



Как и рондо-3, эта форма в основе трехтемна. Но на смену первоначальному прибавлению числа тем (рондо-1 — с одной темой, рондо-2 — с двумя, рондо-3 — с тремя) здесь приходит другой принцип — крупная трехчастность в группировке частей, что сходно со сложной песней типа АВА-С-АВА и с тремя частями сонатной формы (экспозиция — разработка — реприза).

Качественные различия со сравнимыми формами:

- от сложной песни коренное отличие — в переходных частях (форма развивающаяся, а не складывающаяся);
- от сонатной радикальное отличие — в отсутствии разработки (средняя часть — типа трио) и в рондо-круге (см. экспозицию рондо-4), подрывающем динамизм сонатности благодаря «разрешению» в форме — возвращению главной темы в главной тональности.

Впрочем, рондо-4 имеет два основных подвида. Первый представлен выше. Второй — рондо-соната, тип структуры комбинированный, благодаря замене 2-й побочной (в среднем разделе) разработкой наподобие сонатной.

NB: признаком рондо-сонаты не является повторение 1-й побочной в репризе с транспозицией в главную тональность. Решает только наличие разработки (как наиболее существенного компонента сонатной формы). Примеры: финалы Первого концерта Бетховена и Первого концерта Чайковского — это простые рондо 4-го вида, но не рондо-сонаты; а финалы Сонаты e-moll op. 90 Бетховена и Пятой сонаты C-dur Прокофьева — рондо-сонаты.

О рондо-сонате будет далее отдельный пункт (5.3.), здесь же (в пункте 5.2.) разбирается только простое рондо-4.

Теория рондо-4 наиболее «классична» и выверена. После освещения смысловых связей частей и логики структурных вариантов низших видов рондо здесь мало новых свойств и особенностей. Первая образная сфера использования рондо-4 — финалы сонатных циклов, где сочетаются полно выраженная песенная закругленность тем с живостью их чередования, развития. Рондо-4 в этом отношении более проста, чем сонатная и рондо-сонатная формы (финалы Скрипичного и Первого фортепианного концертов Бетховена, Сонаты Чайковского, Седьмой симфонии Прокофьева). Но рондо-4 нередки и в медленной музыке, выражая богатство связей лирических образов: Чайковский. Пятая симфония, *Andante cantabile* (экспозиция рондо по типу рондо 2/2); его же «Меланхолическая серенада»; лирическое скерцо — II часть Шестой сонаты Прокофьева (где 1-я побочная проводится в экспозиции трижды); драматичное *Largo* Пятой симфонии Шостаковича; лирический домашний мир героини «Лирической сюиты»

Берга (II часть, и в «её» — героини — тональности: F = Fuchs); пестрая разноголо- сица праздничной толпы в 4-й картине «Садко» (до прихода Садко).

При большой строгости формы рондо-4 (экспозиция — первый «круг» ПП ↪Ш ↪П) всё же множество различных особенностей и отступлений в отдельных про- изведениях: двузначная тональность (d—F) в главной теме финала Второй сим- фонии Балакирева; изменение тональности при повторениях рефрена в финале «Шехеразады» Римского-Корсакова; экспозиция в форме семичастного куплет- ного рондо в финале Четвертого концерта Рахманинова; разработочная форма изложения 2-й побочной в финалах Второго концерта Бетховена, Первого кон- церта Чайковского. Иногда «продление» — две побочные в среднем, центральном разделе (финалы Клавирного концерта C-dur K 503 Моцарта и Второго квартета Прокофьева); форма рондо-3 внутри экспозиции рондо-4 (Моцарт. «Rondo» Со- наты F-dur K 434; «Джюльетта-девочка» из балета Прокофьева, где 3-я побочная обособляется из-за другого темпа); в финальном «Rondo» Второй фортепианной сонаты Хиндемита две побочные среднего раздела разъединены еще одним про- ведением главной темы. Блистательная изобретательность Моцарта в арии Фи- гаро «Мальчик резвый»: начальная «полумаршевая» главная тема замещается полномаршевой (в одном произведении оказывается две разные главные темы).

Как и в малых формах рондо, в рондо-4 возможны до полнения как по- вторения сыгранных частей. Поэтому и здесь можно различать три варианта: рондо-4/1 (без дополнительных повторений), рондо-4/2 (с повторением 2-й по- бочной-трио: финал Концерта Грига; Чайковский. Большая соната, финал — по- вторение среднего раздела в качестве коды; в сложном виде — финал Шестой симфонии Мясковского), рондо-4/3 (Шостакович. Десятая симфония, III часть Allegretto c-moll — в дополнении повторяется оstinатное трио «Elmira» в соедине- нии с лиферафонией «DSCH» и главной темой на эти буквы).

Иногда на общих основах принципа рондо-4 создаются иные, индивидуаль- ные варианты этой формы. Таков финал E-dur Первого концерта Шопена, где начальный «рондо-круг» с субтемой в cis-moll в форме хода выполняет роль экс- позиции рондо, а тема A-dur (к которой ведет разработочный переход) — типич- ная 2-я побочная-трио, в тональности S, которая повторяется после тонально неизменной репризы, транспонируясь в D (H-dur). Капризно свободно и шопе- новское Рондо op. 1. «Шумановское» рондо может строиться как сложная песня («Порыв» op. 12 № 2) и часто не отличается от песенной формы.

Историческая эволюция рондо-4 связана с зарождением его в контексте идей предыдущего куплетного рондо, основанного на чередовании песенных форм. Ранний этап классического рондо отразился у ранних классиков, в ряде сочинений Гайдна (финальное рондо Сонаты D-dur; в русской музыке эпохи классиков, финал Первой симфонии Э. Ванжуря, ок. 1790). Также [оно развивалось] от сложной трех- частной, где первая часть превратилась в экспозицию рондо (Моцарт. Скрипичная соната G-dur K 301, финал). К. Ф. Э. Бах создал «трансформирующееся и фанта- зийное» рондо (Цуккерман); примеры — рондо h-moll, E-dur, B-dur. В XX веке рон- до и высших форм может быть связано с тематизмом «новой фольклорной волны».

Другие переключки с музыкой быта своеобразно отразились в финале Второго концерта Щедрина (в экспозиции дважды «включение радиоприемника» с музыкой в стиле «Модерн-джаз-квартета» и трио на двенадцатитоновую мелодию) и в финале Фортепианного концерта Денисова (также с quasi-джазовым трио и джазовыми интонациями двух побочных у саксофона в рондо-экспозиции; в коде — алеаторическая игра всех самих по себе, хаос-разрушение). Также — неоклассическая трактовка традиционной формы у Хиндемита («Rondo» Второй фортепианной сонаты).

5.3. Рондо-соната

Понятие рондо-сонаты

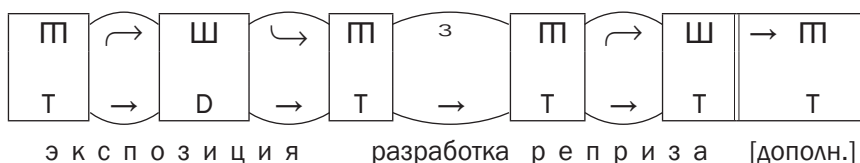
Термин предложен А. Б. Марксом и определен им как смешанная форма из рондо и сонаты.

Принципом рондо-сонаты является наличие разработки (сонатного типа, отсюда название): если разработки нет, то это не рондо-соната. Не является принципом рондо-сонаты транспозиция в репризе 1-й побочной из доминанты в тонику, ибо это обычно и для рондо-4, а также потому, что это — признак тональной формы, который встречается во всех других формах рондо, начиная с 1-й (Larghetto «Классической симфонии» Прокофьева — без всяких «признаков сонатности»), включая заведомо несонатные (рифменные каденции: Менуэт A-dur Боккерини, Менуэт Сонаты Бетховена f-moll op. 2 № 1), даже внутри простейшего периода: Моцарт. Симфония g-moll K 550, финал, начальный период главной темы: D-dur [срединной каденции] транспонируется в g-moll [заклучительной каденции]. (По существу, рифменное соответствие свойственно даже любимой классиками формуле T D — D T, как в т. 1–4 I части бетховенской Сонаты op. 2 № 3.) Отсюда обычная ошибка — занесение всех видов рондо-4 в разряд рондо-сонаты.

Для одной из разновидностей рондо-сонаты Шёнберг дал термин большая рондо-соната, подразумевая в крупном среднем разделе последование и новой побочной (типа трио), и разработки. Для систематики видов рондо-сонаты тогда необходим и еще один термин — малая рондо-соната, для форм классификационно ниже, чем рондо-4, но имеющих разработку.

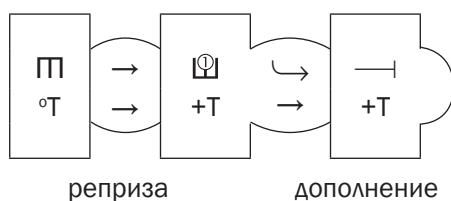
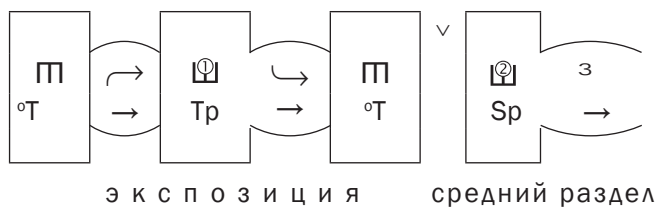
Классификация видов рондо-сонаты В результате видов рондо-сонаты оказывается три:

1. Просто рондо-соната, основной ее вид, с разработкой в среднем разделе (знак ³):



Образцы: Моцарт. Соната D-dur K 576, финал; Чайковский. Пятая симфония, финал.

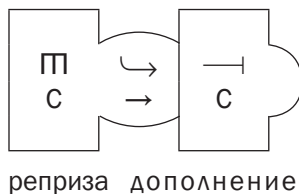
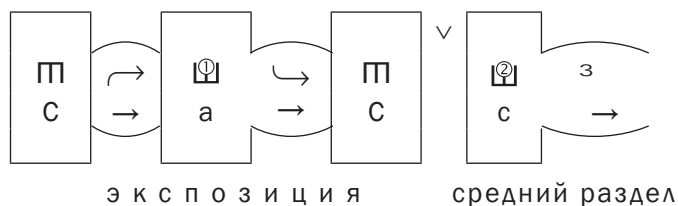
2. Большая рондо-соната содержит в среднем разделе и 2-ю побочную (типа трио), и разработку:



Образец: Бетховен. Третий концерт, финал.

3. Малая рондо-соната — та, что исходит не от рондо-4, а от рондо-3, или даже от рондо-2, опять-таки путем введения части-разработки. (Основной вид рондо-сонаты, то есть 1-й, в соотносении с «большим», всё же не может именоваться «малым».)

Образец: Бетховен. Соната C-dur op. 53, финал — с основой в виде рондо-3:



(Коренное отличие от рондо-4 — в отсутствии репризы 1-й побочной, типично для рондо-3.)

5.3.1. Рондо-соната-1 (основного вида; без добавочных слов «большая», «малая»). Ясна по построению из вышесказанного. В своем типизированном виде

закрепилась у венских классиков (Гайдн. Симфония № 102, B-dur, финал; много у Моцарта: финалы Клавирных концертов К 459 F-dur, К 467 C-dur, К 595 B-dur, и др.; «рондо с ошибками» в финале Секстета «Деревенские музыканты» F-dur — «Музыкальная шутка» К 522: композитор-халтурщик не умеет сочинить задуманную разработку; у Бетховена финал Пятого концерта, Adagio Es-dur Четвертой симфонии) и ранних романтиков (финал Сонаты B-dur Шуберта, «Блестящее рондо» Вебера, Скерцо из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона-Бартольди; Шопен. Первый концерт, II часть). В дальнейшем нередки модификации: медленная часть Квинтета Шумана, как сложная песня; Вторая баллада Шопена, внешне точно спланированная, как рондо-соната, но с циклическим контрастом и разнотональная; в E-dur'ной части Арии Руслана «Дай Перун»¹⁵ необычно соединение с вокальной кантиленой; в финале Второй симфонии Чайковского — соединение с вариациями, причем экспозиция рондо завершается новым циклом вариаций на песню «Журавель» не в тонике; в Токкате d-moll Прокофьева мощный динамизм механически наступательной моторики подавляет песенные структуры рондо.

5.3.2. Большая рондо-соната. «Рондо Шостаковича»

Последование новой побочной темы и разработки может иметь два основных варианта. Первый, наиболее распространенный: сначала тема, потом разработка. Из примеров: финал Шестой сонаты Прокофьева; Мясковский. Вторая виолончельная соната a-moll, финал. В финале Четвертой симфонии Чайковского после экспозиции рондо (1-я побочная — песня «Во поле береза стояла») идут сперва вариации на побочную (устойчивая часть, в тональности b-moll), затем драматическая разработка.

Второй вариант имеет обратный порядок: сначала разработка, потом 2-я побочная — Брамс. Первый фортепианный квартет g-moll, финал; к той же разновидности относится финал Первой симфонии Калинникова, где роль новой темы после разработки выполняет реминисценция темы из I части симфонии. В финале бетховенской Сонаты op. 2 № 3 C-dur 2-я побочная введена посредством разработки.

«Рондо Шостаковича» можно рассматривать как особую перегруппировку частей большой «рондо-сонаты». 2-я побочная не противопоставляется нормативному «кругу» экспозиции рондо, но вводится в экспозицию, сохраняя свой характер контраста (превосходящий по уровню контраста 1-й). Композиция приобретает следующий вид:



э к с п о з и ц и я р а з р а б о т к а р е п р и з а к о д а

Пример: Шостакович. Второе трио e-moll (1-я побочная в c-moll, с модальной мелодикой, 2-я — в h-moll; в репризе идет сначала 2-я побочная, в E-dur, далее —

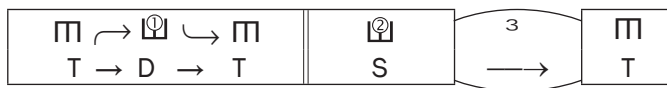
¹⁵ Этот пример помечен в авторской рукописи знаком вопроса. — Примеч. ред.

реминисценции из III и I частей цикла, главная тема финала в e-moll и — «политонально» — 1-я побочная, cis+e). Невозможна трактовка 1-й побочной как середины главной (доказательство от Шостаковича — в ее самостоятельном цитатном использовании в Восьмом квартете и Камерной симфонии).

Другие примеры: Шостакович. Финалы симфоний (подряд) № 8, 9, 10; экспозиция финала Пятой симфонии (но в экспозиции-то и содержится специфика «рондо» Шостаковича). Из других композиторов: финал Второй симфонии Рахманинова (отклонение его от формы традиционной систематики «окаянных форм» рондо обнаружил сам автор, см. его два письма к Н. С. Морозову¹⁶).

5.3.3. Малая рондо-соната

Эта разновидность исходит из принципа рондо-3 (см. выше), к которому прибавляется часть-разработка. Само собой разумеется, при этом вся композиция конципируется иначе, с расчетом на отдел-разработку, спланивающий наиболее интенсивным видом развития все части формы. Слово «малая» говорит не о размерах произведения, а о принципе его формы; в отличие от сонатно спланированного большого рондо-4 внедрение разработки в рондо-3 обычно после 2-й побочной:



Примеры: Бортнянский. Соната C-dur, финал; Шуберт. Струнное трио B-dur, финал.

При другой группировке частей подобная форма может обнаруживать происхождение от сонатной: Брамс. Первая симфония, финал (в начале разработки главная тема в тонике, превращающая форму в рондо; после разработки — вступление и побочная тема). При индивидуализированности замысла Четвертой баллады Шопена в основе ее формы лежит малая рондо-соната. После рондо-экспозиции (1-я побочная — ход предложениями Ges-dur — Fes-dur) следуют 2-я побочная (B-dur) и разработка (в репризе 2-я побочная повторяется наподобие сонатной побочной партии).

Возможно внедрение разработки в двухтемное рондо-2 («веберовское рондо»: «Блестящее рондо» Es-dur, финал Второго кларнетового концерта, финал Сонаты As-dur; также у Шуберта — Andante из Квартета a-moll).

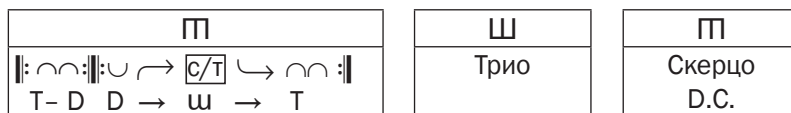
В переходную к венским классикам и раннеклассическую эпоху возможна рондо-соната с одной темой (Глюк. Пляска фурий d-moll из 1-й картина II действия «Орфея и Эвридики»: принцип композиции — от концертной формы; Гайдн. Симфония № 88 G-dur — от гайдновской сонатной однотемности).

¹⁶ См.: Рахманинов С. Литературное наследие: в 3 т. / сост. З. А. Апетян. Т. 1. М., 1978. С. 412–414.

6. Форма скерцо

Формально примыкающая к сложной песне с трио форма скерцо у венских классиков приобрела особую структуру, не позволяющую видеть в ней просто один из жанров музыки в песенной форме. Для понимания формы скерцо требуется учитывать принципы рондо — развития темы, субтемы, возвратного хода. Поэтому она оказывается среди рондо (хотя по своей сущности скерцо занимает промежуточное положение между песней и рондо).

Типовая структура формы скерцо:



или:



(Изредка головная часть скерцо, либо даже вся пьеса, пишется в сонатной форме.)

Таким образом, экспозиция главной темы скерцо в песенной форме (с субтемой) постепенно переходит в настоящую экспозицию рондо и целое совпадает с одним из его видов (рондо-3). Различие лишь в том, чем отличается 2-я побочная типа трио (рондо-3) от собственно трио в форме скерцо. Логические этапы перехода от песни к экспозиции рондо в скерцо можно видеть на примере Scherzo бетховенских сонат: (1) внутри середины возникает площадка стабильности (скерцо из Сонаты A-dur op. 26), далее (2) площадка превращается в субтему скерцо (скерцо из Сонаты A-dur op. 2 № 2) и, наконец, (3) субтема становится побочной темой (первой), а экспозиция скерцо превращается в рондо-2, в составе рондо-3 (финальное скерцо из Сонаты G-dur op. 14 № 2), либо, далее, — более крупных форм рондо.

В скерцо Бетховена из Сонаты A-dur op. 2 № 2 первая побочная в gis-moll — «вводное предложение» (по Аренскому) или «остров» (по Веберну). В форме скерцо написан Менуэт Первой симфонии Бетховена (с/т в Des-dur). В качестве основной эта форма скерцо освоена Чайковским: скерцо Симфоний № 1, 2, 3, 4, 6, а также в фортепианных пьесах, Скерцо d-moll из op. 40 (с/т на cis-V), в Вальсе-скерцо A-dur (с/т в конце разросшегося периода); в II части Шестой симфонии Шостаковича; в отдельных пьесах (без трио): Равель. Благородные и сентиментальные вальсы, № 1 G-dur; Черепнин. Этюд op. 54 № 4 in C^{1.5}.

Как и другие малые рондо, экспозиция скерцо допускает повторение частей. При повторении субтемы (1-й побочной) возникает форма: П ↪ Ш ↪ П ↪ Ш (главная тема скерцо Второй симфонии Бородина).

7. Куплетное рондо

Куплетное рондо (французских клавесинистов) в эпоху классиков вытеснено формой новой концепции. Остаточное влияние принципа чередования рефрена и куплетов ощущается в период раннеклассический (иногда и позже): однотемность материала, отсутствие переходов (иногда уже есть связки от куплета к репризе главной темы), иногда однотональность. Примеры: Гайдн. Фортепианное трио G-dur, финал (пять частей, однотемность, одна тональность); Моцарт. Рондо a-moll: середина темы, как 1-й эпизод куплетного рондо (ср. также: Бетховен. Багатель D-dur op. 33 № 6).

В послеклассическую эпоху возрождение интереса к куплетному рондо — проявление тенденций неоклассицизма (неорококо: Равель. Пavana). На старинное рондо обращал внимание С. И. Танеев. Куплетное рондо в новой музыке XX века: Прокофьев. «Любовь к трем апельсинам», Марш; Гавот fis-moll op. 32. Неоклассическое воспроизведение куплетного рондо из трех частей: Стравинский. «Andantino» C-dur из цикла «Пять пальцев». Претворение куплетного рондо на основе рондо-текста — песня Прокофьева «Болтунья».

Куплетное рондо введено в систематику форм рондо (в дополнение к пяти) Мясковским; по-видимому, то же представление было и у Прокофьева.

8. Рондо-5

Подобно рондо-4, композиция рондо 5-й формы находится под знаком сонатной формы и является последней ступенью восхождения к ней. Общий принцип рондо-5: экспозиция наподобие сонатной — 2-я побочная типа трио (часто с разработочным возвратным ходом) — реприза с тональными изменениями (как в сонатной форме); возможно дополнение (повторение 2-й побочной). Новое — заключительная партия в конце экспозиции, притом в доминантовой тональности (может быть и в главной).

Схема:



(NB: всего два проведения главной темы; частичная замена ее заключительной партией — часто на мотивах главной, но только в другой тональности.)

Образцы основного варианта формы — *рондо 5/1*: Бетховен. Соната f-moll op. 2 № 1, финал; Чайковский. Секстет «Воспоминание о Флоренции», II часть, увертюра «Гамлет», Концертная фантазия, I часть — «Quasi rondo»; Глазунов. Четвертая симфония, скерцо; Рахманинов. Финалы Первого и Третьего концертов, Первой симфонии; Барток. Финал «Музыки для струнных, ударных и челесты» (экспозиция в форме рондо-3, до т. 83); Мясковский. Финал Пятой симфонии (по справочнику В. Виноградова, просмотренному автором); Хиндемит. Финал симфонии «Художник Матис»; Прокофьев. Финал Второй скрипичной сонаты (с двойной экспозицией); Шостакович. Финал Седьмой симфонии (его рондо-экспози-

ция заканчивается в Es-dur, а в репризе — замена побочных тем на реминисценцию главной темы I части).

В структуре рондо-5 возможны разные изменения. В «Свадебном шествии» из «Золотого петушка» Римского-Корсакова (ц. 227–235) I раздел с темами Царя начинается в C-dur, но на доминантовой педали (форма хода главной темы передает движение шествия). В Арии Мельника Даргомыжского общая реприза начинается со связующей партии (приплясывающий мотив в G-dur), и таким образом в несомненной форме рондо-5 главная тема проводится всего один раз (!). В Арии Игоря из оперы Бородина — обратная реприза (по образцу некоторых сонатных).

Наконец, подобно другим видам, рондо-5 может иметь повторения частей.

Рондо-5/2 — с повторением 2-й побочной: Глинка. Секстет Es-dur, III часть; Бородин. Вторая симфония, III часть (повторению придано звучание коды); по модели рондо-5/2 построен финал Первой симфонии Шостаковича.

Рондо-5/3 — с двумя повторами: Шуберт. Экспромт f-moll op. 142 № 1 (после репризы повторяется тема центрального эпизода и затем еще раз — главная. — *Примеч. ред.*); Шуман. Соната fis-moll, финал (экспозиция — с двумя побочными — в Es-dur и A-dur, вторая реприза сокращена).

Та же форма может происходить, однако, от другой своей подосновы — от сонатной формы. Не отличаясь по схеме, эта разновидность весьма существенно расходится с рондо по содержанию тематизма, иному характеру развития, по смысловым соотношениям частей.

Так, в некоторых первых сонатных аллегро разработка начинается введением новой темы, как бы 2-й побочной: Моцарт. Соната G-dur K 283; Бетховен. Соната op. 10 № 2 F-dur (новая тема вытекает из конца экспозиции), op. 14 № 1 E-dur (новая тема — от главной партии). В финале Второй фортепианной сонаты Прокофьева разработка открывается реминисценцией начала разработки I части сонаты. Показательно, что во всех этих случаях сонатная разработка сохраняет свое общее драматургическое значение в форме.

Исключительный пример сонатной формы с контрастной темой в разработке — в I части Седьмой симфонии Шостаковича («тема нашествия»). Под влиянием программного замысла оказывается возможным контраст циклического типа (в отличие от всех предыдущих образцов), сближающий такую форму со смешанной (наподобие внедрения внутрь сонатной формы движения циклического Andante или Adagio, как в I части Скрипичного концерта Глазунова). «Эпизод нашествия» — развернутая самостоятельная пьеса (двенадцать проведений варьируемой темы), с последующей разработкой ее материала, накладывающая тяжелый отпечаток на всю сонатную репризу.