

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ»

И.И. Банникова

**ГАРМОНИЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА
ЭПОХИ БАРОККО**

*Учебное пособие
для студентов направления подготовки
073100 Музыкально-инструментальное искусство (бакалавриат)*

Орел 2012

УДК 78
ББК 85.313
Б232

Рецензенты:

профессор кафедры фортепиано Орловского государственного института искусств и культуры **Л.И. Дугина**;

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки Орловского государственного университета **В.И. Юдина**

Банникова, И.И.

Б232 Гармония и музыкальная форма эпохи барокко: учебное пособие для студентов направления подготовки 073100 Музыкально-инструментальное искусство (бакалавриат) / И.И. Банникова. – Орел : Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2012. – 99 с., нот.

В учебном пособии рассматриваются стилевые закономерности музыки эпохи барокко (XVII-первая половина XVIII века): стилеобразующие художественные идеи эпохи и их отражение в тонально-гармонических и композиционных структурах музыки барокко. Материал пособия предназначен для изучения дисциплин «Стилевая гармония» и «Стилевой анализ», а также может быть использован для формирования содержательного стилового подхода к исполнению музыки этого периода в дисциплинах профессионального цикла направления подготовки 073100 Музыкально-инструментальное искусство (бакалавриат).

Издание адресовано студентам и преподавателям высших и средних музыкальных учебных заведений, музыкантам-исполнителям, всем интересующимся проблемами музыкального стиля.

УДК 78
ББК 85.313

ВВЕДЕНИЕ

...знания стилевых особенностей никогда не связывают исполнителя, а, напротив, окрыляют его.

К.Н. Игумнов

Понятие «музыкальный стиль» прочно вошло в современный научно-исследовательский, музыкально-педагогический и исполнительский понятийный аппарат. Музыканты-педагоги говорят о «стилевом подходе в обучении», музыканты-исполнители – о «стильном исполнении». Задача воспитания стилевой культуры лежит в основе таких специальных музыкально-теоретических дисциплин, как «Стилевая гармония и «Стилевой анализ». В учебном плане образовательной программы «Музыкально-инструментальное искусство» эти дисциплины призваны углубить и расширить профессиональные знания студентов-бакалавров в области предметов базовой части цикла «История и теория музыкального искусства» – «Гармония» и «Музыкальная форма».

Принцип историко-стилевого подхода характеризует содержание всех базовых дисциплин как музыкально-теоретического, так и профессионального цикла и имеет определяющее значение для современной музыкальной педагогики. Важность воспитания стилевой исполнительской культуры музыкантов-бакалавров особо подчеркнута в Государственном стандарте ВПО третьего поколения по направлению подготовки 073100 Музыкально-инструментальное искусство (2011 г.) В связи с этим в образовательной программе ставится задача формирования следующих общекультурных и профессиональных компетенций:

- способность «осмысливать развитие музыкального искусства и образования в историческом контексте, в том числе в связи с развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими, эстетическими идеями конкретного исторического периода» (ОК-3);

- умение «постигать музыкальное произведение в культурно-историческом контексте» (ПК-5);

- «совершенствовать культуру исполнительского интонирования, мастерство в использовании комплекса художественных средств исполнения в соответствии со стилем музыкального произведения» (ПК-7).

В учебном пособии «Гармония и музыкальная форма эпохи барокко» всесторонне рассматривается музыкальный стиль художественного направления и исторической эпохи XVII-первой половины XVIII вв. Автору было важно представить закономерности звуковысотной организации и музыкальной композиции не как сумму типичных, узнаваемых технических приемов, а как отражение художественных идей и эстетических воззрений эпохи, индивидуальных особенностей мироощущения композиторов, творивших в это время. Такой смысловой, содержательный подход лежит и в основе работы музыканта-исполнителя над стилем произведения. Известный пианист и педагог Я.И. Мильштейн отмечал, что путь к стильному исполнению лежит через «иссле-

дование музыкальных стилей, проникновение вглубь до самых корней произведения, изучение человека, создавшего его, эпохи, создавшей этого человека, жизни эпохи во всех ее проявлениях (...) В каждой мелочи, в каждом эмоциональном побуждении, в каждом душевном оттенке, во всем – сказывается стиль, манера восприятия, выражение автора, его среды, его времени... Все это распространяется на ритм, гармонию, фразировку, артикуляцию, словом, на все элементы музыкального языка. Исполнитель не должен игнорировать данное обстоятельство»¹.

Музыкальный стиль эпохи барокко, которому посвящено данное пособие, многообразно представлен в учебном репертуаре спецдисциплин направления «Музыкально-инструментальное искусство». Это произведения И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Д. Скарлатти, Г. Пёрселла, Ф. Куперена, Ж. Рамо и др. Практическая направленность теоретического материала учебного пособия на обучение музыкантов-исполнителей особенно важна для автора. Привлечение для изучения и анализа стилевых закономерностей произведений, над которыми идет исполнительская работа по специальности, вызывает особую заинтересованность и мотивацию студента, что, в свою очередь, способствует созданию собственной содержательной трактовки исполняемого произведения.

Содержание учебного пособия отражает современный уровень знаний и представлений о стиле эпохи барокко. Оно создано с использованием учебных и исследовательских материалов, среди которых важнейшими автор считает такие, как: «Лекции по гармонии» Т.С. Бершадской (1978), «Гармония. Практический курс» Ю.Н. Холопова (2003), «Гармония в западноевропейской музыке (IX- начало XX века)» Л.С. Дьячковой (2009), «Формы музыкальных произведений» В.Н. Холоповой (1999), «Форма в музыке XVII-XX веков» Т.С. Кюрегян (2003), «Анализ музыкальных произведений» Г.В. Заднепровской (2003).

Раскрытию особенностей музыкального стиля барокко в содержательно-смысловых аспектах способствовали исследования: «Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики» М.Н. Лобановой (1994), «Теория музыкального содержания» А.Ю. Кудряшова (2006), «Музыкальное содержание в контексте культуры» Л.П. Казанцевой (2009). Расшифровке утраченных в настоящее время смыслов музыки эпохи барокко посвящены исследования творчества И.С. Баха: Б.Л. Яворского, Р.Э. Берченко, В.Б. Носиной, Н.П. Цивинской, Л.И. Дугиной.

Для современного музыканта, воспитанного на звучании и изучении классико-романтической музыки, эпоха барокко таит в себе множество утраченных и «не читаемых» сегодня образных смыслов, своеобразных приемов композиторской техники. Специалисты, исследовавшие стиль этой эпохи, подчеркивают, с одной стороны, ее переходный характер между стилями Возрождения и венского классицизма, во многом подготовившем закономерности последующих эпох, а с другой – ее автономный музыкальный стиль, чьи особенности можно понять только на основе своеобразия идей этой эпохи. «В поисках утраченного смысла» – так назвал свое исследование творчества И.С. Ба-

¹ Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983. С. 29, 10.

ха, величайшего композитора эпохи барокко, Р.Э. Берченко, и эта фраза должна стать ключевой для взгляда на эпоху, как с точки зрения ученого, так и музыканта-педагога, музыканта-исполнителя. В связи с этим музыкальный стиль барокко рассматривается в данном пособии с точки зрения специфики его содержания, а стилевые особенности на уровне организации гармонии и формы – как его смысловые элементы. Именно такая позиция, на наш взгляд, будет способствовать формированию у студентов профессионально грамотного, обоснованного подхода к стилевому исполнению произведений данной эпохи.

Структура учебного пособия содержит три главы.

В первой главе «Музыкальный стиль эпохи барокко» дается его общая характеристика, рассматриваются вопросы происхождения термина «барокко», исторической эволюции представлений об этом стиле, дается периодизация эпохи, охарактеризованы особенности стиля барокко в других видах искусства. Как стилеобразующие рассмотрены основные художественные и эстетические идеи эпохи: инвенторство, теория аффектов, словарь музыкально-риторических фигур, особенности претворения категорий пространства, времени и движения в музыке. Затронут вопрос о проявлении индивидуального стиля композитора в эпоху барокко на примере сопоставительной характеристики произведений И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

Вторая глава «Гармония эпохи барокко» посвящена анализу особенностей гармонического стиля в связи с характерными чертами содержания музыкального стиля эпохи в целом. Рассмотрены специфические формы музыкального склада, проявление черт модальности и становление классической тональности, характерные черты аккордики и формирование функциональной гармонической системы. Отдельная характеристика дана такому специфическому явлению эпохи барокко, как техника *basso continuo*. Особое внимание обращено на два полюса барокко: с одной стороны, идеи свободы и дерзости эксперимента – на примере «гармонических странностей» индивидуального стиля музыки Д. Скарлатти, с другой, идеи порядка – на примере первого в истории музыки «Учения о гармонии» Ж.-Ф. Рамо. Отдельный раздел главы посвящен вопросам гармонии и формообразования: на конкретных аналитических примерах рассмотрены закономерности тональных планов типовых музыкальных форм барокко.

В третьей главе «Музыкальные формы эпохи барокко» специфические черты формообразования также рассматриваются в связи с художественными особенностями стиля барокко. Знания о строении классических музыкальных форм, которые студенты получают, пройдя базовый курс музыкальной формы, помогают рассматривать некоторые формы барокко как «предтечи» будущих классических композиций, среди них: малая трехчастная, старосонатная форма, составные сложные формы, рондо. В характеристике других форм барокко сделан акцент на их специфичности и характерности для музыки своей эпохи, это формы: период типа развертывания, барочная двухчастная, форма *bar*, концертная форма, вариации на *basso ostinato*. Отдельный раздел главы посвящен типичным циклическим формам барокко, таким как концерт, соната, сюита, прелюдия и фуга.

Каждая глава учебного пособия завершается списком контрольных вопросов, призванных проверить усвоение содержания основных тем и понятий. В конце каждой главы также даны практические и творческо-исследовательские задания по изучению стилевых закономерностей эпохи барокко. Музыкальный материал практических заданий непосредственно связан с учебным репертуаром студентов, обучающихся по направлению «Музыкально-инструментальное искусство». Для самостоятельной работы студентов вторая и третья главы содержат поэтапный план стилового анализа – соответственно, гармонического и композиционного, на основе которого каждый студент может проанализировать произведения, над которыми идет работа в классах спецдисциплин.

Учебное пособие имеет нотное приложение, в котором даны примеры музыкально-риторических фигур барокко, возможные варианты расшифровки техники *basso continuo*. Как материал для анализа приведены несколько четырехголосных Хоралов И.С. Баха. Темы протестанских хоралов из сборника Баха предложены для гармонической стилизации закономерностей эпохи барокко.

Завершается пособие списком основной и дополнительной литературы, которая должна служить основой для самостоятельной работы студентов.

ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ЭПОХИ БАРОККО

Музыкальный стиль эпохи барокко: общая характеристика. Периодизация эпохи барокко в музыке. Стиль барокко в различных видах искусства. Эволюция представлений о музыкальном стиле барокко. Эстетические и художественные идеи эпохи. «Открытие мира и человека» в эпоху барокко. Инвенторство. Пространство, время, движение в музыке. Теория аффектов. Музыкально-риторические фигуры. Индивидуальный стиль композитора в эпоху барокко.

1. Общая характеристика музыкального стиля барокко

В истории европейского искусства эпоха барокко охватывает огромный полуторавековой период, в музыке его границы условно принято обозначать датами рождения оперы и смерти И.С. Баха: 1600-1750 годы. Художественные вершины музыкального искусства барокко представлены творчеством композиторов различных национальных школ: в Германии – Баха и Генделя, в Италии – Монтеверди, Скарлатти, Вивальди, Корелли, во Франции – Люли, Рамо и Куперена, в Англии – Перселла, в России – Н. Дилецкого.

Сегодня «барокко» в музыке понимается и как историческая эпоха, и как художественный стиль. В этот период происходят весьма важные процессы, повлиявшие на всю дальнейшую историю музыкального искусства.

Эпоха барокко формирует основные содержательные, образные и смысловые параметры музыки Нового времени: музыкальное искусство впервые обращается к выражению чувств и эмоций человека, наряду с огромной ролью религиозных, духовных тем, в нем все активнее начинает проявляться светское начало, музыка стремится стать искусством «во услаждение души».

С изменением векторов содержания начинают происходить кардинальные подвижки и в средствах выражения. Не случайно, само понятие «музыкальный стиль», трактуемое как «манера сочинять», возникает именно в эпоху барокко.

В музыкальном стиле барокко происходит становление новых типов закономерностей музыкального письма, ставших нормой в эпоху венского классицизма – гомофонно-гармонический склад, регулярно-акцентная ритмика, функциональная гармония, двуладовая тональная система, принципы формообразования.

Существенно меняются жанровые приоритеты: возникают и бурно развиваются жанры оперы, кантаты, оратории, инструментального концерта, сонаты, танцевальной сюиты.

Современный взгляд на эпоху барокко позволяет увидеть в ней те «зерна», которые проросли и дали обильные «побеги» в последующие стилевые этапы развития музыки. Но гораздо важнее понять музыкальный стиль этой эпохи как самостоятельное, автономное образование, со своими художественными идеями и техникой их воплощения.

Многие исследователи рассматривают период барокко в целом как своеобразный «исторический перекресток» между двумя музыкальными «континентами», обладающими стилевой стабильностью: эпохой Возрождения и

эпохой венского классицизма. «Барокко надо понять как перелом, происходящий на протяжении целой эпохи, растянутой на долгое время, – отмечает М.Н. Лобанова. – В барокко необходимо увидеть и переломные, и переходные черты, осознать его как переворот в культуре, совершенный за длительный промежуток времени. Столкновение «двух времен» внутри одной культуры не может мгновенно закончиться полным уничтожением прошлого и победой будущего в культуре, ибо «прошлое» старой культуры еще не изжито, а «будущее» новой еще не устоялось, не оформилось в систему. Чтобы объяснить барокко, необходимо понять его одновременно как перелом и переход – в двойственности и единстве» [7, с. 26].

Во всех проявлениях музыки барокко можно увидеть стилевую двойственность, присутствие двух художественных доминант: сочетание светского и духовного, эмоционального и отрешенного – в плане содержания; полифонии и гомофонии, модальности и тональности, метрической структурированности и свободы и т.д. – в плане выражения. Для понимания сущности стиля барокко необходимо принять эту «двойственность» как основополагающую особенность «переходной» эпохи, но представлять всю эпоху барокко в качестве гигантского, на полтора века затянувшегося перехода от одной великой нормы к другой было бы неверным. Т.С. Кюрегян отмечает: «смутное время «между» и самоценно, и самодостаточно, а смешение многих течений в его пределах – не показатель второстепенности или малой самостоятельности, но именно то, что составляет «лицо» времени, освященного в итоге именем И. С. Баха» [6, с. 121].

2. Периодизация эпохи барокко

В эпохе барокко, продолжавшейся около 150-ти лет, принято различать три периода становления музыкального стиля: раннее барокко – первая половина XVII века; среднее, или зрелое барокко – вторая половина XVII века; и позднее, высокое барокко – первая половина XVIII века. По-разному и в разное время стиль барокко проявился в европейских национальных школах – итальянской, немецкой, французской, английской, российской.

Раннее барокко в Италии представлено творчеством Дж. Габриели, Я. Пери, К. Монтеверди (1567-1643), Дж. Фрескобальди (1583-1643). В итальянской музыке в этот период шло интенсивное развитие жанров: оперы (Монтеверди), органного и клавирного искусства (Фрескобальди); прокладывались пути к сюите, старинной сонате, концерту, классической фуге. К этому же периоду относят творчество Г. Шютца, основоположника немецкой музыки барокко (1585-1672).

Зрелое барокко в Италии представлено именами Ал. Скарлатти (1660-1725), А. Корелли (1653-1713). К середине XVII века в Италии складываются национальные оперные школы: неаполитанская, римская, венецианская, каждая из которых вырабатывает свои стилистические принципы. Неаполитанская школа формирует стиль оперы-серия, оказавшей влияние на развитие всей европейской оперы. В инструментальной музыке утверждаются жанры *concerto grosso*, сольного концерта, трио-сонаты.

В Нидерландах и Германии творят Я.П. Свелинк, С. Шейдт, И.Я. Фробергер, И. Пахельбель, Д. Букстехуде. Это период становления оратории, духовных симфоний, маленьких духовных концертов, расцвета жанров органной музыки, в клавирной музыке – танцевальной сюиты.

Во Франции этот период характеризуется становлением национального типа оперы в творчестве Ж.Б. Люлли (1652-1687).

В Англии – на этот период приходится творчество «британского Орфея» Г. Пёрселла (1659-1695).

Отметим становление в этот период музыкальной теории эпохи барокко: обоснование теории аффектов в трудах Р. Декарта ((1596-1650), А. Кирхера (1601-1680), А. Веркмейстера (1645-1706).

Высокое барокко вошло в историю музыки как эпоха И.С. Баха (1685-1750) и Г.Ф. Генделя (1685-1759). Их творчество концентрирует в себе лучшие достижения предшествующих этапов развития барокко, образуя его вершину, одновременно закладывая фундамент для следующих поколений.

В Италии этот период представляет творчество А. Вивальди (1678-1741), Д. Скарлатти (1685-1757), Дж.Б. Перголези (1710-1736); во Франции – Ж.-Ф. Рамо (1683-1764), Ф. Куперена (1668-1733).

В истории русского искусства барокко стало первым оформившимся эстетическим направлением. В музыке его представляет жанр партесного концерта в творчестве Н. Дилецкого (1630-1680), В. Титова (1650-1715).

Высокое барокко характеризуется дальнейшим развитием музыкальной теории: вводится понятие музыкального стиля и его разновидностей, появляются классификации музыкально-риторических фигур, первые музыкальные энциклопедические словари в трудах немецких музыкантов – И.Г. Вальтера (1684-1784), И. Маттезона (1681-1764) и др. Формулируется первое в истории учение о гармонии в трактатах французского композитора Ж.-Ф. Рамо.

3. Стиль барокко в разных видах искусства: общие черты

Как художественный стиль барокко нашло свое отражение во всех видах искусства – архитектуре, живописи, скульптуре, литературе, поэзии и музыке. Различные по языку и средствам выражения, произведения искусства эпохи барокко, тем не менее, имеют ряд схожих стилевых черт, основанных на общности художественных идей и эстетических воззрений своего времени. Выявление этих художественных соответствий позволяет более объемно представить характерные черты стиля барокко.

Пышная декоративность и грандиозность, цветистость и динамичность эмоциональная напряженность и крайняя экзальтация чувств – вот те общие качества, которые присущи многим произведениям искусства барокко.

Для архитектурных построек в стиле барокко характерны сложная динамика объемов, наложение форм, обилие декоративных элементов, тяготение к изогнутой линии, к синтезу искусств (примером может служить дворцово-парковый ансамбль «Версаль» во Франции, Елизаветинский дворец в Царском селе в России).

Живопись барокко характеризуется динамизмом, броской цветистостью, особой «телесностью» и пышностью форм. Художники барокко открыли ис-

кусству новые приемы пространственной интерпретации формы в ее вечно изменчивой жизненной динамике, активизировали жизненную позицию. Единство жизни в чувственно-телесной радости бытия, в трагических конфликтах составляет основу отражения жизни в живописных полотнах Рубенса, Рембранта, Караваджо.

Литературе барокко свойственны драматическая конфликтность сюжетов, напряжённость, динамичность и контрастность образов, драматические рефлексии о смыслах бытия и бренности человеческого существования, гипертрофированная аффектация в выражении чувств, стремление к совмещению реальности и иллюзии, мистицизм.

В музыкальном искусстве проявления декоративной пышности барокко усматриваются в грандиозных многохорных композициях ораторий, великолепных постановках оперы-серия, блестящем искусстве оперного бельканто, виртуозных инструментальных концертах, органных импровизациях и т.д. Примеры высокой патетики, трагедийной напряженности находим в операх Монтеверди, хоровых и органных произведениях И.С. Баха.

Своего рода знаковыми фигурами для стиля барокко являются: Л. Бернини, Ф. Борромини, Б.Ф. Растрелли – в архитектуре; Караваджо, Рембрандт, П. Рубенс, Д. Веласкес – в живописи; П. Кальдерон, Лопе де Вега, Б. Паскаль, Т. де Молина, Дж. Мильтон – в поэзии и литературе.

Сопоставление музыки и других видов искусства эпохи барокко может дать глубину и объемность стилевой трактовке музыкальных произведений. Темы и ракурсы таких сопоставлений могут быть различными: например, «Образ Христа в музыке, живописи, скульптуре и архитектуре барокко», «Музыкальные инструменты и ансамблевое музицирование как сюжет живописи эпохи барокко», «Клавесинная музыка и этикет Французского двора XVII века», «Искусство балетных танцев XVII века и жанр танцевальной сюиты» и т.д.

4. Эволюция представлений о музыкальном стиле барокко

Само слово «*барокко*» (*итал. barocco – причудливый, вычурный, странный*) предположительно происходит от португальского *regola barrosa* – жемчужина или морская раковина «неправильной», причудливой формы; или от лат. *baroco* – обозначающего один из видов силлогизма в схоластической логике.

Судьба слова «барокко» отвечает заложенному в нем оттенку экстравагантности. Поначалу оно обозначало совсем не стиль эпохи, а было лишь оценочной категорией – отрицательным определением «непонятного» искусства. «Вычурными, причудливыми и странными» произведения барокко выглядели с точки зрения другой эпохи: классицизм, пришедший на смену барокко, выстраивает совершенно иные эстетические и художественные приоритеты и ценит в произведениях искусства другие качества – рациональной выстроенности, правильности и гармоничности.

Музыкальный язык барокко, изобилующий разнообразными «дикивинными» странностями, оскорблял позднейший уравновешенный музыкально-классический вкус. В отзывах на музыку барокко встречаем замечания по поводу «чудовищных явлений, которые встречаются в аккордике Скарлатти»

(А. Бейшлаг, 5, с. 44), или о «странных созвучиях» и «бесформенной ритмике» в музыке Г. Пёрселла (Ч. Берни). Композиторы барокко нередко сами декларировали необычное звучание своей музыки, как, например, в пьесах с названиями: «С жестокостями и странностями» (М. Росси), «Странные консонансы» (Дж. Маккуе и Дж. Трабачи).

Такая негативная в своей основе оценка барокко держалась как у историков культуры, так и у простых любителей искусства довольно долго. В XVIII, в XIX веках и даже в начале XX века можно встретить характеристику музыки барокко как чего-то темного, дикого, фантастического, странного, непоследовательного и запутанного. Таково, например, определение Ж.Ж. Руссо, данное им в «Музыкальном словаре» (1767): «Барокко. Барочная музыка – это такая, в которой гармония неясна, затемнена модуляциями и диссонансами, пение жесткое и малоестественное, интонация трудная и движение стесненное». В еще более позднем источнике – «Музыкальном словаре» Х. Коха (1802) – слову *barock* неизменно сопутствуют такие качества музыки, как «спутанность», «туманность», «высокопарность», «варварская готика». Традиция негативного понимания барокко продолжена и гораздо позже: спустя сто с лишним лет Б. Кроче в «Истории итальянского барокко» (1929) по-прежнему утверждал, что «историк не может оценивать барокко как нечто позитивное; это чисто отрицательное явление... это выражение дурного вкуса» [5, с. 43].

Сами творцы музыкального барокко вряд ли считали свои произведения «барочными» – «варварскими», «уродливыми» и «туманными». Напротив, они, противопоставляя свое искусство предшествующей эпохе, осознавали себя представителями «нового искусства» с изобретенными приемами «современного стиля» – «*arte nuova*», «*stile moderno*». Новаторские поиски этой эпохи были оценены по достоинству лишь в XX веке. Сегодня в дерзости и оригинальности идей барокко усматривают близость к творческим идеалам современности, аналогии к исканиям новейших художников.

5. Художественные идеи эпохи барокко

В существующих сегодня определениях музыкального стиля акцент делается на понимании стиля как системы художественных средств, сопряженных с системой художественного мышления (С. Скребков, М. Михайлов, Л. Мазель и др.). По Асафьеву, стиль проявляет себя в «системе интонационных постоянств», по Медушевскому – в «глубинной интонации». Для исполнителя и слушателя стиль – это прежде всего созданный композитором смысловой мир, мир его чувств и идей, породивший свой особый «план выражения» (Р. Барт), то есть все то, что отличает музыку одного композитора от другого.

Для понимания сущности стиля необходимо определить, чем порождается тот узнаваемый комплекс приемов, который отличает музыку одной эпохи от другой, что приводит к формированию тех или иных закономерностей музыкального языка.

Как считает исследователь истории музыкальных стилей М.К. Михайлов, «процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются в конечном счете мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох,

различных социальных групп внутри них» [19, с.117]. Музыкальный стиль, полагает другой исследователь В. Медушевский, возникает на основе выражения целостного мироощущения, он означает «цельную четкую позицию в мире..., определенный ракурс..., особое видение мира и отношение к нему». В этом случае вся «история стилей предстает перед нами одновременно как история развития человеческого духа, мировоззрения, идеалов, ценностей, обусловленных общественным бытием, и как история способов и форм выражения этого духовного содержания» [8, с. 252-253].

В эпоху барокко процессы формирования нового мироощущения и миропонимания и связанного с ними комплекса новых эстетических и художественных идей можно определить известной формулой историков культуры Я. Буркхарда и Ж. Мишле: **«Открытие мира и человека»**.

«Открытие мира»

Трудно найти столетие, которое бы дало столько блестящих имен во всех областях человеческой культуры, науки и искусства. Такие ученые, как Коперник, Галилей, Кеплер, внесли принципиальные изменения во взгляды на библейскую картину мироздания. В разработках Лейбница, Ньютона, Паскаля была раскрыта несостоятельность средневековой природы взгляда на мир. Все это позволило сделать массу открытий и изобретений. Созданы алгебра и аналитическая геометрия, открыты дифференциальные уравнения и интегральное исчисление в математике, сформирован ряд важнейших законов в физике, химии, астрономии. Галилей впервые направляет телескоп к звёздам и доказывает вращение Земли вокруг Солнца (1611); Левенгук под микроскопом обнаруживает крошечные живые организмы (1675); Исаак Ньютон открывает закон всемирного тяготения и пишет «Математические начала натуральной философии» (1689); Карл Линней систематизирует биологию в «Системе природы» (1735). Повсюду в европейских столицах учреждаются академии наук и научные общества. Для духовной жизни общества XVII века большое значение имели великие географические открытия: первое плавание Христофора Колумба в Америку, открытие Васко да Гамой морского пути в Индию, кругосветное путешествие Магеллана. Литературными символами эпохи становятся путешественники и искатели приключений: капитан Гулливер и барон Мюнхгаузен.

Философское осмысление совершенных в эпоху барокко естественнонаучных, географических открытий изменило мир культуры, сами представления о ней. В художественную практику хлынул поток новых идей – здесь так же наступило время великих открытий и изобретений.

Изобретение новых форм, нового языка искусства – инвенторство – было одной из самых ярких и характерных художественных идей эпохи барокко. Творцы искусства избирают своим девизом «inventio», понимая его как «открытие», «изобретение», «нововведение». Живописцы, скульптуры, поэты, музыканты отстаивают новизну своего творчества, называя себя «модернистами». Предмет особой гордости – «современный стиль» («stile moderno»), «новое искусство» (artenuova). Общераспространенными мыслями были: «продолжать начатое легко, изобретать трудно» (Грасиан), «хороший худож-

ник – тот, кто умел придумать манеру, позволяющую пользоваться малым и плохим, чтобы создавать прекрасные вещи» (Бернини). А для итальянского поэта эпохи барокко Кьябреры «навязчивой идеей было открыть, подобно Колумбу, новый мир, и современникам казалось, что ему это удалось, потому что Папа Урбан написал на его могиле: «Он открыл новые поэтические миры» [7, с. 45]. Признание заслуг в открытии знаний о мире оставили благодарные потомки и в надписи на могиле Ньютона: «Здесь покоится Исаак Ньютон, который почти божественной силой своего ума впервые объяснил с помощью своего математического метода движения и формы планет, пути комет, приливы и отливы океана. Он первым исследовал разнообразие световых лучей и проистекающие отсюда особенности цветов, какие до сих пор никто даже не подозревал» [7, с. 43].

Смелые завоевания науки, атмосфера открытий усиливали чувство новизны, потребность изобретений и в области музыки. Тяга к новому и небывалому охватила многих музыкантов. Считалось, что главной заслугой композитора Нового времени должно стать инвенторство – «найти», «открыть», «обнаружить», «ввести в употребление». Это, например, изобретение «нового типа музыки» (Каччини), «нового стиля игры» (Фрескобальди), «новых форм пения» (Я. Пери), нового музыкального строя (равномернотемперированного); новых жанров (опера, концерт, соната), нового стиля, новой «практики» («взволнованный стиль», «вторая практика» Монтеверди) и др. Культ новаторских крайностей барокко сходен с эстетикой модернизма и авангардизма XX века. «Я нарушил все законы композиции», – говорил о себе Д. Скарлатти. Таким образом, *инвенторство – это важнейший показатель барочной культуры, утвердившийся в разных областях знания и творчества.*

Новаторские идеи в искусстве XVII века в целом и в музыке в частности определялись не только расширением знаний о мире, но и понимания его сущностных законов и измерений, таких как *пространство, время и движение.*

Рассмотрим, какие музыкально-стилевые особенности и приемы появились в музыкальном искусстве барокко благодаря открытиям этой новой «системы координат».

Пространство. Одно из проявлений освоения пространства в музыке исследователи связывают с характерной особенностью итальянской хоровой музыки XVII века, звучавшей в храме – *многохорностью.* Эта техника была подсказана уникальным интерьером собора св. Марка в Венеции, его акустическими свойствами. Итальянским композиторам Андреа и Джованни Габриели было суждено совершить качественный скачок – сделать новую полифонию многомерной, ввести пространственный фактор в хоровую композицию ораторий, кантат, месс. Как отмечает исследователь музыкального барокко М.Н. Лобанова, «барочная многохорность опиралась на эффекты пространственной игры, смена ансамблей, хоров, соло, групп и тутти создавала впечатление пространственного расширения и сжатия. Пространство оказалось втянутым в музыкальную композицию. Монохромность сменилась красочностью, однородность – дискретностью, наполненностью качественно разной музыкой и тембральностью» [7, с. 59].

Пространственные контрасты хоровой музыки реализовались и в инструментальных композициях барокко: это *эффекты «эха»* в органных произведениях, соревнование *solo u tutti* в жанрах сольного и оркестрового «большого» концерта, контрастные сопоставления различных тембровых и регистровых красок, характерное чередование динамики звучности *форте и пиано*. Последняя стилевая особенность музыки барокко объясняется особенностями звукоизвлечения на инструментах того времени: на большинстве клавишных инструментов было невозможно постепенное *crescendo* и *diminuendo*, но лишь резкое переключение *piano* и *forte* путем смены клавиатуры. Следствием этого была так называемая *«террасообразная» динамика*, которая характеризовала музыку для самых разных инструментов и оркестра, став узнаваемым стилевым признаком инструментального мышления целой эпохи.

Время. В музыкальной культуре барокко повышенное внимание к категории времени проявилось в новом, по сравнению с предшествовавшей эпохой, осознании событийной окрашенности музыкального процесса. Время становится дискретным, музыкальный процесс – контрастным. Барокко вводит динамические и темповые обозначения: в возникшей системе темповых обозначений за среднюю единицу брался пульс или шаг человека. Для измерения темпа был изобретен музыкальный хронометр (1696). Наиболее распространенные темповые обозначения эпохи барокко целиком перешли в музыку венского классицизма: *Allegro* (впервые записано в нотах в 1596), *Largo* (1601), *Adagio* (1610), *Presto* (1611), *Grave* (1611), *Lento* (1619), *Andante* (1687). Место объективного, «бесстрастного» музыкального времени композиций предшествующей эпохи занимают темпы, имеющие эмоциональную окраску, смысловую нагрузку. Например, характерный для цикла *concerto grosso* темповый контраст частей представляет различные состояния, настроения, эмоции (аффекты). Среди знаменитых свидетельств тому – цикл А. Вивальди «Времена года», где композитор прибегает и к прямому иллюстрированию смен состояний природы и дает их эмоциональную оценку.

Движение. Движение – ключевая тема барокко. Человек – путник, мир – дорога, странствие. Мотив странничества, путника, путешественника – один из распространенных в литературе и философии барокко. В музыке идея движения сказалась в развитии жанров *балета*, инструментальных *танцевальных сюит*, в становлении музыкальных эмоций (эмоция, букв. движение). Одна из музыкально-риторических фигур барокко также связана с движением, это – «фуга» («бег»). Как отмечают исследователи, типичный жанр барокко – танцевальная сюита – обобщенно представляла движение одновременно в двух его ипостасях: в качестве воплощения четырех главных человеческих темпераментов и в качестве этапов течения человеческой мысли: меланхолическая аллеманда – «тезис», холерическая куранта – «развитие тезиса», флегматическая сарабанда – «антитезис», сангвиническая жига – «опровержение антитезиса».

Динамическая концепция движения пронизана особым смыслом – на первый план выходят «движения человеческой души». Опираясь на тезисы античной риторики, музыка призвана убеждать (*docere*), услаждать (*delectare*) и волновать (*movere*) душу.

Новаторством барокко стала неизвестная предыдущей эпохе динамика многопланово-регулярной, моторной *ритмики* инструментальных жанров, особенно концерта. Как писал Ф. Куперен (1716), «ритм же – это дух музыки и одновременно душа, которую следует в нее вложить».

Смысл движения, несомненно, предопределяет содержание главного приема музыкального развития в музыке барокко – принципа развертывания. Как характеризует эту стилевую черту формообразования Т.С. Кюрегян, развертывание – «это развитие особого рода, когда звучит, казалось бы, все время одно, но всякий раз по-иному, когда перемены, несмотря на непрерывность, остаются в пределах заданного качества» [6, с. 123]. Положенный в основу развертывания принцип «самодвижения» (В. Бобровский) краткого мотивного ядра с дальнейшим его варьированием в пунктах «путешествия» по родственным тональностям и последующим возвратом в исходное тоническое положение вполне соответствует образу человека, свободно перемещающегося в движущемся мире. Принцип движения в музыке барокко принципиально отличается от динамического, целеустремленного движения в музыке венского классицизма: это движение-созерцание, движение-состояние, движение-развертывание, не имеющее конечной цели, «пункта назначения». Здесь категория движения смыкается с понятиями пространства и времени: в эмблематике барокко это движение по кругу Вечности. Кроме того, по аналогии, образ этого музыкального движения-развертывания можно сравнить с открытым в эпоху барокко принципом движения планет вокруг солнца – открытием, которое принципиально поменяло картину мира и ее восприятие современниками.

«Открытие человека»

Наряду с «открытием мира», его законов, в эпоху барокко происходит и своеобразное «открытие человека» в искусстве. Особенно ярко эти открытия человеческой сущности – характера, страстей, поступков – проявляют себя в литературе, театре и изобразительном искусстве барокко, где доминируют драматические, полные коллизий сюжеты, столкновения характеров, а также броская красочность, динамичность, пышность, особая «телесность» в изображении человека.

В музыке новое понимание человека и его места в мире претворялось в индивидуальной яркости эмоций, драматической выразительности, напряженном развитии, смелых контрастах. Например, К. Монтеверди в жанре оперы работает над созданием «взволнованного» стиля», в противоположность «умеренному» и «мягкому» стилю древних и предшествующих композиторов. Созданный им стиль, по мнению композитора, нужен для выражения «сильных страстей», для передачи контрастных и борющихся чувств. Французский композитор и музыкант-теоретик, автор учения о гармонии Ж.Ф. Рамо считал, что «подлинная музыка – это язык сердца».

Безусловно, в понимании выразительности стиля барокко есть опасность наложения нашего более позднего – романтического – представления об эмоциональном мире человека и художественных возможностях передачи этих индивидуальных образов. Выражение личностного, эмоционального начала в музыке барокко совершенно иное. По учению Аристотеля, с которым солидарны

художники и музыканты барокко, человек в искусстве должен изображаться не таким, каков он есть, а таким, каким он должен быть. И здесь своеобразие эпохи барокко также становится очевидной при сравнении ее с предшествующим и последующим периодами. Если музыкальное искусство эпохи Возрождения существовало (при всех его мирских отступлениях) – во имя Бога и под знаком Бога, так что музыка духовная была, безусловно, ведущей, и если у венских классиков место Бога в искусстве занял Человек, так что светское начало стало преобладающим, то в XVII – первой половине XVIII века наблюдается сосуществование и смешение обеих тенденций. Как отмечает В.Н. Холопова, в эпоху барокко «соединились церковная, теоцентристская концепция музыки, идущая от Германии, и светская, гомоцентристская, гуманистическая концепция, идущая от Италии. От теоцентризма шла идея небесной капеллы, Бога как органиста, вселенской гармонии макрокосмоса, отражающегося в микрокосмосе – гармонии, музыке, инструментах земных музыкантов. От гуманизма и гомоцентризма шла космология нового, светского типа. Делалась попытка всемирного обозрения (в опере): действовали боги, цари, кентавры, злодеи, происходили землетрясения, кораблекрушения. Человек был наделен свободой воли и сильными чувствами» [12, с. 253].

Рассмотрим, какие особенности музыкального стиля барокко возникают под воздействием открытия темы человека в искусстве.

Обмирщение музыкального искусства. Внимание к возможностям передачи человеческих эмоций и страстей в музыке создает тенденцию обмирщения музыкального искусства. Увеличение светскости закономерно приводит к «освобождению» музыки от церковного ритуала, от поддержки слова. Наряду со все еще огромной прикладной ролью музыка приобретает также самоценность «абсолютного» искусства «во услаждение души» (по выражению Баха). Наряду с музыкой вокальной (в предыдущую эпоху главенствующей и по смыслу, и количественно) распространяется и увеличивает свое влияние **инструментальная музыка**. В эпоху барокко происходит настоящий «прорыв» – изобретают новые (семейство скрипок, клавир, клавесин, фортепиано и др.) и совершенствуют традиционные (орган, лютя, семейство виол) музыкальные инструменты. Одновременно это сопровождается формированием и бурным развитием автономных инструментальных жанров – концерта, сонаты, сюиты. Крупнейший теоретик музыки XVIII века И. Маттезон в «Совершенном капелмейстере» (1739) убеждает: «Можно прекрасно изобразить с помощью простых инструментов благородство души, любовь, ревность и т.д. Можно передать движения души простыми аккордами и их последованиями без слов так, чтобы слушатель схватил их и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи, как если бы это была настоящая разговорная речь» [13, с. 261].

Поставленная перед музыкой барокко цель удивить слушателя и оригинальностью идей, и техникой их воплощения достигалась не только в сфере музыкально-композиционных средств, но и в области музыкального исполнения, нуждающемся отныне в форме самостоятельного публичного представления. По словам О. Захаровой, «личностное начало обнаруживается со все большей определенностью в бурном развитии... (с XVI в.) искусства солистов».

Идея солирования – одна из центральных идей барокко, она связана с идеей личности, выступающей как центр мироздания (для сравнения: в живописи в это время расцветает жанр портрета). Воплощение принципа солирования видим в распространенной практике инструментальных (органых) импровизаций, состязаний солистов-виртуозов и особенно в возникновении и расцвете **жанра инструментального концерта**. Характерно, что мотивы состязания и совместной игры запечатлены в самом слове «concertare», «concertator» – это и соперник, и соратник. Во второй половине XVII века рождается и **публичный концерт** – новая форма общественно оцениваемого существования инструментальной музыки и ее исполнения. В 1748 году в Оксфорде открылся «Musicroom» – первый в Европе большой концертный зал.

6. Теория аффектов

Осваивая новую для музыкального искусства тему человека, его жизни и страстей, барокко открывает возможности **передачи человеческих эмоций средствами музыки**. В передаче страстей – а человек виделся прежде всего существом страдающим, подверженным эмоциям, – и теория, и практика барокко опираются на теорию аффектов (от лат. affectus – душевное волнение, страсть), согласно которой музыка «изображает» человеческие чувства и управляет ими. «Цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты», – провозгласил, возрождая аристотелевскую теорию аффектов, Р. Декарт уже в своем раннем трактате «Musicae compendium» (1618, первое издание – 1650). Значение аффектов подтверждает и И. Маттезон: «Без должного аффекта музыка ничего не стоит, ничего не значит, не оказывает никакого влияния». В отличие от эпохи Возрождения, когда музыкальная выразительность и образительность закреплялись за отдельными словами, в эпоху барокко один аффект стал закрепляться за целой музыкальной формой, например, в оперной арии: ария ламенто, ария гнева, героическая, любовная и т.д. В музыкальной эстетике XVIII века это правило выразилось в виде **«теории одноаффектности»**, перешедшей из барокко в классицизм. Так, немецкий теоретик И.Я. Энгель писал: «Соната, симфония и т.п. должны заключать в себе развитие одной страсти, отклоняющейся в сторону разнообразных ощущений».

Основные положения теории аффектов изложены в трудах немецких музыкантов-теоретиков XVII-XVIII веков А. Кирхера, А. Веркмейстера, И. Маттезона и др. В них была предложена классификация аффектов, давались рекомендации по использованию определенных интервалов, ритмоформул, ладов для изображения конкретного чувства. По классификации А. Кирхера (1650), музыка призвана воплощать восемь основных аффектов: любовь, печаль, отвагу, восторг, умеренность, гнев, величие, святость. В «Музыкальном лексиконе» И. Вальтера (1732) встречаем близкий по смыслу список: любовь, страдание, радость, гнев, сострадание, страх, бодрость, изумление. Все перечисленные «страсти» человеческие опирались на этику христианского

учения, на его идеи страдания, жертвенности, искупления, бессмертия души. Например, у И.С. Баха постоянным прообразом музыки и ее аффектов был образ богочеловека Христа – его возвышенная скорбь, великая вера и любовь.

Был разработан строгий канон передачи, изображения аффекта определенными, отобранными практикой музыкально-выразительными средствами. Этот «набор» средств музыкального аффекта составляли лад, темповые и ритмические особенности, интервальная характеристика мелодического движения, выбор музыкально-риторических фигур. Как пример, приведем таблицу типологических характеристик барочных музыкальных аффектов, сделанных на основании анализа «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха исследователем Г.А. Леоновой².

Типологические характеристики барочных музыкальных аффектов в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха

Аффект	Лад	Темп	Интервальный состав	Музыкально-риторические фигуры	Характерный ритм, темп движения
умеренность	мажор	moderato (=80), adagio cantabile (=60)	консонантность, диатоника	fundamentalis	неторопливый шаг
страдание	минор	adagio, lento	диссонантность, хроматизмы	passus diriusculus, saltus diriusculus, parrhesia, pathopoia	–
печаль	минор	adagio, andante	диссонантность, отдельные хроматизмы	ellipsis, gradation, katabasis, circulatorio	синкопы
любовь	мажор минор	andante	отдельные диссонансы	katabasis	синкопы, неторопливое плавное движение
святость	мажор минор	moderato, grave, maestoso	большей частью консонантность, диатоника	fundamentales, circulatorio	–

²Характеристика барочных музыкальных аффектов Г.А. Леоновой дана по книге: Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. СПб., 2006. С.49.

величие	мажор	moderato	консонантность, диатоника	fundamentales, circulatio	чередование долгих и коротких нот (опора на старинный стиль)
гнев	минор	allegro, allegretto	диссонантность, хроматика	exclamation, interrogation, tirata	–
отвага	мажор (реже минор)	allegro (реже) moderato	консонантность, диатоника, арпеджио, репетиции	anabasis	–
радость	мажор	allegro presto	«радостные» 3, 4, 5, консонантность, диатоника	anabasis, fuga	почти без синкоп

Подтверждением того, что поиски средств музыкальной выразительности для передачи разнообразных человеческих эмоций сближались с научными исследованиями человеческой психики, является тот факт, что музыкальная теория аффектов основывалась на популярном в XVII веке *учении о темпераментах*. А. Кирхер писал: «Меланхолики любят серьезную, не прерывающуюся грустную гармонию. Сангвиники благодаря легкой возбудимости кровяных паров всегда привлекаются танцевальным стилем. К таким же гармоническим движениям стремятся и холерики, у которых танцы приводят к сильному вскипанию желчи... Флегматиков трогают тонкие женские голоса...» [13, с. 194].

Весьма показательным для стиля эпохи является то, что действие теории аффектов распространялось не только на сферу сочинения музыки, но и в области *исполнительского искусства*. Сын И.С. Баха Филипп Эммануил писал в трактате «Опыт истинного искусства игры на clavire» (1753): «Музыкант может тронуть сердце слушателя, только если сам он преисполнен переживаниями. Он должен сам находиться в состоянии аффекта, который хочет передать слушателям; при исполнении печальных и томных фраз он должен ощущать эту печаль. Так же дело обстоит и с бурными, веселыми и другими темпами, аффекты которых музыкант должен ощутить в себе» [13, с. 296].

7. Музыкально-риторические фигуры

На протяжении эпохи барокко выработывалось представление о музыке как искусственном языке. Одна из окончательных формулировок принадлежала видному немецкому теоретику музыки И.И. Квантцу: «Музыка – не что иное, как искусственный язык, посредством которого музыкальные мысли могут стать известными слушателю» [7, с.77]. Эту мысль более эмоционально подтверждает и француз Ж.Ж. Руссо: «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъявления

страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждом наречии для отражения известных движений души. Она не только подражает, она говорит. И ее язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь» [13, с. 232].

Разработки связей между музыкой и речью в эпоху барокко ведутся *на риторической основе* в первую очередь того раздела этой древней науки, который учит «расцветивать» мысль с помощью особых фигур, – риторического *decoratio*. Начало этому процессу положили деятели Флорентийской камераты – создатели оперы, которые стремились к ясному и адекватному выражению слова в «речитативном стиле» оперной монодии. *Интонационно-звуковое комментирование* слова находим и в других вокально-хоровых жанрах рубежа XVI-XVII веков – мадригале, мотете, оратории. Итальянские композиторы К. Джезуальдо, Л. Маренцио, К. Монтеверди, намеренно противопоставляли себя в этих жанрах традициям полифонии строгого стиля («первая практика») и ставили себе целью привлечь внимание слушателей новыми способами музыкальной выразительности («вторая практика»). Постепенно именно в вокальной музыке нарабатываются типовые музыкально-интонационные обороты – музыкально-риторические фигуры, отражающие смысл и содержание слова или лексического оборота. Важно, что музыкально-риторические фигуры вскоре стали широко использоваться и в инструментальных жанрах (*concertogrosso*, сюита, прелюдия, токката, fuga и т. д.), воплощая скрытый содержательный слой музыки. Художественная необходимость введения риторических фигур в инструментальную музыку подчеркивалась, в частности, немецким теоретиком И. Шейбе. По его словам, фигуры «...занимают в вокальной музыке особое место: поскольку в ней мы лучше всего и наиболее ясно можем различать и осознавать выражение аффекта и движение души. Но я в этом случае никоим образом не отделяю ее от инструментальной музыки. Кто станет утверждать, что одна отличается от другой в конечной цели или аффекте? Или, кто считает, что инструментальной музыке не нужны никакие фигуры?... Следует лишь перенести их из вокальной музыки в инструментальную» [5, с. 66]. Таким образом, получив универсальное применение и всеобщее распространение, музыкально-риторические фигуры составили музыкально-интонационный «словарь» эпохи барокко, который впоследствии стал общезначимым для европейской музыки любых ее жанров даже после потери ее непосредственных связей с риторикой.

Классификация музыкально-риторических фигур. В музыкальной теории и практике барокко существовало огромное количество музыкально-риторических фигур – всего около ста, без учета увеличения их числа за счет индивидуальной фантазии композиторов. В современном отечественном музыковедении имеются специальные исследования, посвященные музыкальной риторике барокко – Б.Л. Яворского, Р.Э. Берченко, В.Б. Носиной, О.И. Захаровой, А.И. Кудряшова. Большинство ученых выделяет в музыкально-риторическом лексиконе эпохи две группы фигур: **изобразительные** – *hypotyposis* (греч. изображение) и **выразительные** – *emphasis* (греч. выражение) музыкальные символы. Большинство музыкально-риторических фигур связано с музыкально-интонационным комментированием образов Священного писания – Ветхого и Нового Завета, предсказаний и пророчеств, Жития Христа.

Опираясь на исследование А.Ю. Кудряшова [5], укажем на следующие наиболее распространенные изобразительные фигуры³ (см. **нотное приложение, пример № 6**):

anabasis (греч. восхождение) – восходящее движение мелодии: эмблема восхождения, вознесения, воскресения.

katabasis (греч. нисхождение) – нисходящее движение мелодии: эмблема положения во гроб, земной греховности, тягот богооставленности.

circulatio (лат. круг) – кругообразное движение мелодии, в зависимости от контекста способное изображать многообразные явления: чашу причастия, страданий, адские вихри, извивающиеся кольца, Змея-Дьявола, но очень часто – круговое совершенство божественно просветленного мироздания.

aposiopesis (греч. сокрытие, утаивание) – пауза во всех голосах, генеральная пауза: символизирует окончание жизни, уход в вечность.

tirata (от tirare – ит. тащить, вытягивать, или стрелять) – гаммаобразное восходящее или нисходящее движение мелодии в быстром темпе – эмблема радостного воодушевления, божественной силы или гнева.

Среди фигур выразительных:

passusdiriusculus (лат. жестковатый ход) – движение мелодии по узким хроматическим интервалам (чаще всего в объеме кварты) – эмблема страдания, смертельного ужаса, зла.

saltusdiriusculus (лат. жестковатый скачок) – ход мелодии на широкий хроматический, увеличенный или уменьшенный интервал – одна из эмблем смерти, крестной муки.

exclamation (лат. восклицание) – восходящий ход в мелодии, в типичном варианте – на сексту (И. Вальтер), передающий восторженные либо горестные человеческие возгласы.

parrhesia (греч. вольность, свобода) – смелые диссонантные созвучия, образующиеся в линейном движении голосов, в связи с одновременным сочетанием или близлежащим расположением натурального и хроматически измененного тона (гармоническое перечение) – выражение удивления, несправедливых страданий.

Interrogation (лат. вопрос) – хореические (затактовые) мотивы с восходящими ходами мелодии (чаще всего после пауз) – имитация человеческой речи с вопросительным повышением интонации в конце фразы.

extension (лат. протяжение, расширение) – диссонанс, долго ожидающий разрешения, – фигура, предназначенная для нагнетания страдальческого пафоса, мучительного томления; часто встречается в окружении или в сочетании с фигурами *katabasis*, *passusdiriusculus*, *tnesis*, *parrhesia*.

susperatio (лат. вздох) – выделение в мелодии коротких двузвучных мотивов (с помощью пауз или лиг) – выражение горестных стенаний, сострадающего сердца.

³Примеры музыкально-риторических фигур см. в исследованиях Б.Л. Яворского [26], Р.Э. Берченко [15], В.Б. Носиной [21], О.И. Захаровой [4], А.И. Кудряшова [5], Н.П. Цивинской [23].

catathrese (греч. неправильное употребление, злоупотребление) – предназначена для выражения сильных аффектов (страха, страдания, гнева) – неправильное разрешение синкопированного диссонанса, движение параллельными квартами, отсутствие разрешения.

В композиторской практике для усиления экспрессии и более емкого выражения смысла слов музыкально-риторические фигуры одной и даже разных групп часто объединялись в своеобразные фигуры-«спутники». Некоторые из них составили устойчивый лексически-интонационный «фундамент» целых жанров: например, *passus diusculus* (или *saltus duriusculus*) вместе с *katabasis* легли в основу пассакалии (И. С. Бах. *Crucifixus* из Мессы *h-moll*, органная Пассакалия *c-moll*), а те же фигуры с добавлением *suspiratio* – арии ламенто.

Важнейшим свойством музыкально-риторических фигур была их особая «аффективная» выразительность, что согласуется с главными задачами музыки барокко, ее теории аффектов: стремление к сильному эмоциональному воздействию, образно-информационной насыщенности, подчеркнутому выражению личностного начала. Сегодня для нас знание и понимание комплекса музыкально-риторических фигур барокко – это владение своеобразным ключом-«дешифратором», благодаря которому музыкант-исполнитель и слушатель могут глубже проникнуть во многие, на сегодняшний день недоступные нашему пониманию и восприятию смысловые пласты музыки барокко. Примером тому – работы Б.Л. Яворского, Р.Э. Берченко, В.Б. Носиной, Н.П. Цивинской, применивших учение о музыкально-риторических фигурах барокко к исследованию творчества И.С. Баха, коренным образом изменившие наши представления о скрытых и утраченных смыслах его шедевров.

8. Индивидуальный стиль композитора

Рассматривая эпохальный стиль барокко в историческом контексте, мы обращаем внимание и на возникновение в это время феномена индивидуального композиторского стиля. С культурологической точки зрения это явление также можно связать с общей барочной тенденцией обмирщения искусства, с индивидуализацией выразительного мира музыки.

Не случайно, что само учение о стиле как «манере сочинять» – это достояние эпохи барокко. С XVII века начинают складываться представления о музыкальном стиле, появляются многочисленные классификации. Эти классификации чрезвычайно разнообразны, порой причудливы. Критерии стиля не приведены к единству, что согласуется с полифонической сущностью эпохи. Монтеверди различает, например, три стиля: «взволнованный», «мягкий», «умеренный», Марко Скакки – «церковный», камерный» и «театральный», свои разветвленные классификации стиля мы находим в трудах виднейших теоретиков эпохи – А. Кирхера, К. Бернхарда, А. Веркмейстера, И. Маттезона, И. Вальтера, Ж.Ж. Руссо и др.⁴. Понятие «индивидуальный стиль» в данных классификациях отсутствует, так как критерий индивидуальной неповторимости в условиях барочной теории определяется проявлением мира темперамен-

⁴Подробнее о классификации музыкальных стилей в эпоху барокко см.: Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М, 1994.

тов и аффектов музыке, но не личностью композитора. Тем не менее наши современные представления о музыкальном стиле дают возможность выделить проявления индивидуального стиля композитора.

Явление авторского стиля включает те особенности, тот круг предпочтений, которые выделяют композитора и на фоне принятых норм эпохи, и в сравнении его с другими музыкантами. Примером такого сопоставления могут стать композиторские стили И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, в которых при близости их творческой проблематики не менее ярко выражено и различие.

Как считают исследователи, различие их стилей заключалось в предпочтении жанров (опера – хорал), в соотношении вокального и инструментального начала, внутри образной системы, в особенности стилистики каждого из них. Если в музыке Генделя – сдержанная лирика, строгая печаль, идиллические образы, героические, величественные, марши, фанфары, то у Баха наблюдается небывалое углубление музыкальных образов. У Баха само понятие лирического образа иное, чем у Генделя. Самые глубокие, неповторимые в своей индивидуальной выразительной силе образы возникают у Баха как образы горестные, скорбные, даже трагические, экспрессивные – бесспорно, они составляют вершину музыкального искусства.

В музыке Генделя жанровая первооснова проступает намного яснее, более открыто, чем у Баха. У Баха она как бы растворена в новом единстве, всякий раз в ином, всецело индивидуальном. Например, Сарабанды Генделя и Баха по-разному соотносятся с их жанровой основой. Для Генделя характерно обнажение природы сарабанды. Так, в сарабанде g-moll предельная лапидарность, четкость ритмического движения, скандированная мелодия, поддержанная аккордами, – напрямую соотносятся с простым, почвенным началом танца (Пример – Сюита № 7 g-moll. Сарабанда). Для Баха сарабанда становится основой весьма широкого круга образов, при этом Бах в отличие от Генделя вуалирует ритмоформулу сарабанды (Пример – Французская сюита № 3 h-moll. Сарабанда).

В заключение приведем сравнительную таблицу, отражающую различие художественных систем Генделя и Баха, составленную А. Власовым [2, с.144].

**Таблица сравнительных характеристик индивидуального стиля
И.С. Баха и Г.Ф. Генделя**

ГЕНДЕЛЬ	БАХ
Барочная функциональная тональность с многообразными проявлениями модальности.	Барочная функциональная тональность с большой ролью линейных функций.
Ориентация в определенной мере на тонкости неравномерной темперации.	Художественное манифестирование преимуществ равномерной темперации.
Стремление к диатонической ясности с элементами модальной хроматики при использовании тональной хроматики.	Стремление к изошрѐнной хроматике тонального происхождения.

Включение всего многообразия модальных ступеней в тональную структуру.	Включение в тональную структуру на постоянной основе всего многообразия побочных доминант.
Эстетика мажорности, обогащение мажора, просветление минора.	Эстетика минорности, потемнение мажора, обогащение минора.
Полифоническая техника с частым ритмическим унисоном голосов, мелодическая выровненность средних голосов, quasi-аккордовая фактура.	Полифоническая техника с мелодически яркими голосами, принцип комплементарности.
Преимущественная консонантность.	При опоре на консонанс большая роль диссонансов.
Просветлённая статуарность формы, подчёркивание расчлененности.	Динамическая напряжённость формы, стремящейся преодолеть статичную расчлененность.
Большая расчленённость, «вокальность» мелодики.	Большая слитность, «инструментальность» мелодики.
Стремление к воплощению тематических и ритмических формул эпохи, «свободному от всяких комментариев».	Создание глубоко личного «комментария» к типическим формулам эпохи и многообразие собственных формул.
Опора на ритмоформулы танцевального и оперного происхождения, относительная ровность ритмической пульсации, ритмические унисоны.	Изощёренная ритмика, ритмическая контрастность и комплементарность «вуалируют» ритмоформулы жанрового происхождения.
Итальянская оперная ария и французская оперная увертюра в качестве частных прототипов тематизма.	Протестантский хорал в качестве ведущего прототипа тематизма.
Преимущество светских жанров при большой роли церковных в стилевой системе.	Преимущество церковных жанров при большой роли светских в стилевой системе.
Героическая действенность, преодолевающая сила духа, эстетика действия.	Философская сосредоточенность, углублённость, терпеливая стойкость духа, эстетика страдания, радостное ожидание смерти.
Королевское величие, просветленная ясность, спокойствие, статуарная невозмутимость, объективность.	Напряженность духовной жизни, крайняя субъективность, напряжение внутренней динамики и внешнего спокойствия (единовременный контраст).
Стремление к предельной обобщенности, лапидарной простоте.	Стремление к предельной индивидуализации.

Контрольные вопросы

1. Определение стиля барокко. Этимология термина. Эволюция отношения к стилю барокко.
2. Барокко в различных видах искусства. Понятие «барочного стиля».
3. Периодизация музыкального стиля барокко. Его виднейшие представители.
4. Особенности музыкальной эпохи барокко как «переходного периода».
5. «Открытие мира и человека»: естественнонаучные и географические открытия эпохи барокко.
6. Художественные и эстетические идеи барокко: инвенторство.
7. Особенности музыкального стиля барокко, возникшие в связи с воплощением категорий пространства, времени, движения в музыке.
8. Содержательный смысл и области применения теории аффектов в музыке.
9. Музыкально-риторические фигуры: классификация, смысловая нагрузка.
10. Различие проявлений индивидуальных композиторских стилей И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

Практические задания

1. Сделать реферативный обзор характеристик барочного стиля в различных видах искусств: архитектуре, скульптуре, живописи, литературе.
2. Составить реферативные работы по темам, сближающим и сопоставляющим проявления стиля барокко в различных видах искусств.
Примерные темы:
«Образ Христа в музыке, живописи, скульптуре и архитектуре барокко»,
«Музыкальные инструменты и ансамблевое музицирование как сюжет живописи эпохи барокко»,
«Клавесинная музыка и этикет Французского двора XVII века»,
«Искусство балльных танцев XVII века и жанр танцевальной сюиты».
3. На материале монографических исследований творчества композиторов выделить и обобщить проявления индивидуального стиля композиторов эпохи барокко: Баха, Генделя, Скарлатти, Пёрселла и др.

ГЛАВА 2. ГАРМОНИЯ ЭПОХИ БАРОККО

Особенности гармонического стиля эпохи барокко в связи с переходными чертами эпохи. Музыкальный склад – сочетание полифонии и гомофонии. Техника basso continuo. Тональность: мажоро-минорная двуладовая система с сохранением модальности. Функциональная система: аккордика, альтерация. Учение о гармонии Ж.-Ф.Рамо; «Гармонические странности» барокко. Гармония и формообразование: тональные планы типовых форм барокко.

Основной стилевой особенностью эпохи барокко, как уже было сказано в предыдущей главе, является ее переходный характер между двумя историко-стилевыми эпохами, которые характеризуются принципиально различными типами звуковысотной организации. С одной стороны, эпоха Возрождения – с доминирующей полифонической техникой композиторского письма, с другой – эпоха венского классицизма – с прочно установившейся гомофонно-гармонической логикой музыкальной ткани. Именно эта ситуация исторического стилевого «перекрестка» позволяет рассматривать гармонический стиль барокко с точки зрения сочетания в нем признаков того и другого типа закономерностей. Проявления сосуществования, смешения и взаимодействия признаков двух систем присутствуют на всех уровнях организации музыкальной ткани. Рассмотрим их последовательно.

1. Музыкальный склад. Техника basso continuo

Развитие гармонических закономерностей во многом зависит от музыкального склада – вида многоголосной музыкальной ткани. Склад в музыке барокко неоднороден и демонстрирует разнообразные проявления двух типов многоголосной организации. Если музыкальное мышление эпохи Возрождения, главным образом, полифонично, а венского классицизма — гомофонно, то естественно, что в эпоху, сопряженную с обоими полюсами, происходит соприкосновение разных видов склада. Полифония и гомофония в этот период сосуществуют, причем различным образом: с одной стороны, они просто соседствуют у разных авторов или в разных произведениях одного автора, или даже в разных частях и разделах одного произведения как вполне **«чистые системы»**; с другой – активно взаимодействуют, преображая друг друга в некий **смешанный склад**. В музыке барокко есть жанры, опирающиеся исключительно на полифоническую технику письма (фуга), но активно развиваются и жанры, где формируются гомофонно-гармонические закономерности (отдельные танцы из старинной сюиты, мадригал, опера).

Особую роль в эволюции музыкального склада в направлении к гомофонно-гармоническим закономерностям сыграло появление сольной **монодии с сопровождением** прежде всего в жанрах мадригала и оперы. И здесь **жанр мадригала**, унаследованный от эпохи Возрождения, оказался в центре исторического спора между полифоническим и гомофонно-гармоническим типами мышления. В музыкальной практике раннего барокко это выразилось в борьбе

и противостоянии так называемых «первой и второй практик» (термины К. Монтеверди, 1605г.). «**Первая практика**» подразумевала традиции ренессансного многоголосия, где поэтический текст звучал в полифоническом переплетении многих голосов. «**Вторая практика**», тесно связанная с новаторскими поисками эпохи, во главу угла ставила законы мелодии как ведущего сольного голоса⁵ (см. *нотное приложение, пример № 2*). Интонационную выразительность музыканты черпали в слове: мелодия должна была следовать за движением поэтического текста, интонационно отражать его смыслы. Новый речитативно-декламационный тип мелодики рождался в опоре на аккорд. Таким образом, монодия с сопровождением способствовала установлению гомофонно-гармонических принципов мышления.

Как отмечает Т.С. Бершадская в «Лекциях по гармонии», «выделение одного из голосов многоголосия в качестве главного, солирующего – как носителя музыкального образа, следующего смыслу слова – создавало потенции спланивания всех остальных в целостный, противопоставляемый этому главному комплекс сопровождения. В полифонической фактуре происходит переориентация на ведущее значение верхнего голоса и баса, рельефное выделение верхнего голоса с малой подвижностью остальных голосов в виде аккордовых комплексов. Далеко не сразу сопровождающие голоса стали сливаться в полностью эмансипированные от полифонического движения аккорды. Отделившись фактурно от главного голоса, они не сразу освободились от диктата мелодической – полифонической – связанности отдельных тонов соседних созвучий, не сразу стали мыслиться как самостоятельные по структуре и функции» [1, с.158].

Еще одна важная особенность музыкального склада эпохи барокко – это техника *basso continuo*⁶ (*генерал-баса, цифрованного баса*), воплотившая в себе потребность записи инструментальной музыки. Именно здесь процесс перерастания интервальных отношений в аккордовые, а затем в функциональные вступил в завершающую стадию. Распространенность и значимость этого вида техники для барочного стиля настолько велика, что весь период барокко в целом в музыкально-теоретической литературе было принято характеризовать как «эпоху генерал-баса». Эпоха генерал-баса охватывает более двух столетий – среди ее пользователей композиторы различных поколений и этапов барокко и раннего классицизма: Палестрина, Лассо, Монтеверди, Шютц, Корелли, Скарлатти, Пёрселл, Перголези, Люлли, Бах, Гендель, Гайдн и Моцарт («Реквием»). В различные периоды менялась роль *basso continuo*: если в ранний период он желательный участник музицирования, в зрелый период – основа ком-

⁵Показательно, что «вторая практика» как новаторское направление имело еще внутреннее подразделение на три стиля: церковный, камерный и театральный, или «взволнованный», каждый из которых представлен своим разработанным комплексом выразительных средств и жанров (см. подробнее Л. Дьячкова, с.108-122). См. пример монодии во «взволнованном» или «театральном» стиле в нотном приложении: фрагмент арии Сенеки из оперы К. Монтеверди «Орфей».

⁶*Bassocontinuo* (ит. – «непрерывный бас»), синонимы – генерал-бас, цифрованный бас – способ обозначения аккордов при помощи цифр, написанных над или под нотированным басовым голосом.

позиции, то в поздний период перерождается в гомофонно-гармонический склад. Показательно в этой связи, что первые учебные пособия по гармонии и композиции, появившиеся к середине XVIII века, представляли собой пособия по технике генерал-баса (например, «Руководство по генерал-басу и композиции, 1755-1758 гг. Ф. Марпурга, немецкого теоретика XVIII века; «Принципы генерал-баса как основы композиции» Кирнбергера, ученика Баха).

Генерал-бас как способ сокращённой записи многоголосия возник в Италии в конце XVI века в *практике органного и клавесинного аккомпанемента*. В дальнейшем практика basso continuo распространилась на запись первых оперных произведений (монодия с инструментальным сопровождением), а также для переложения многоголосных сочинений для лютни или для одного солирующего голоса с аккомпанементом лютни. Сущность нового приёма заключалась в том, что вместо партитуры многоголосного полифонического произведения в каждый момент звучания фиксировался только самый нижний звук сопровождающих голосов (бас), а остальные звуки этих голосов записывались цифрами, обозначавшими интервал от баса. Сумма этих интервалов, в опоре на бас и образовывала гармоническую вертикаль – аккорд. Таким образом возникла новая, гомофонная техника письма: непрерывный бас с аккордами над ним. Игра по басу, снабженного цифрами, определяла состав вертикали, но при этом варьировалось фактурное решение, состав аккорда, голосоведение, удвоение, расположение, украшающие фигуры. Фактура не фиксировалась композитором и фигурационная разработка аккордовой вертикали, записанная цифрованным басом, предоставлялась исполнителю, предполагая большую роль импровизации.

Обучение ремеслу музыканта в эту эпоху прочно связано с овладением техникой basso continuo. И.С. Бах внушал ученикам, что «генерал-бас есть совершенный фундамент музыки, который обеими руками образуется таким образом, что левая рука играет ноты, записанные в голосе, а правая к ним присоединяет консонансы и диссонансы, дабы это составляло благозвучную гармонию ко славе Божией и допустимому наслаждению души...» [7, с. 138].

В теории и практике генерал-баса была разработана развернутая знаковая система обозначения аккордовой вертикали. Символы, указывающие на строение аккорда, объединяются термином «**сигнатура**» (обозначать, указывать). Запись баса и сигнатур дает «конспект гармонического содержания» (И. Барсова) музыкального произведения. Сигнатуры включают цифры, обозначающие интервалы от баса; акциденции – знаки альтерации; дополнительные знаки, в том числе знаки повтора или продления созвучия, а также снятия созвучий (игры баса без аккордов).

Приведем основную схему сигнатур генерал-баса по учебнику гармонии Л.С. Дьячковой [2, с. 95].

Обозначение аккордов цифрами:

- Трезвучия:
- без знака (без цифр) – любой вид трезвучий;
- 3 (10) – в мелодическом положении терции (децимы);

- 5 – в мелодическом положении квинты;
- 8 – в мелодическом положении октавы;
- секстаккорд – 6;
- квартсекстаккорд – 6 или 4

4	6
---	---
- септаккорд -

7	7
	5
- квинтсекстаккорд – 6

6	6
5	5
	3
- терцкварттаккорд – 4

4	6
3	4
	3
- секундаккорд –

2	6
	4
	2
- нонаккорд –

9
7
- задержания: к приме трезвучия – 9-8,
к терции трезвучия – 4-3,
к квинте трезвучия – 6-5

Знаки альтерации (акциденции):

- стоящие отдельно – альтерация терции в трезвучии;
- стоящие рядом с цифрой – альтерация обозначенного интервала;
- перечеркивание цифры снизу вверх – повышение на полутон;
- перечеркивание цифры сверху вниз – понижение на полутон;
- 4# или 4+ – аккорд-тритон, сопряженный с секундой и секстой – секундаккорд, в котором над секундой берется трезвучие в тесном расположении;
- перечеркнутая квинта (увеличенная кварта или уменьшенная квинта) сопряжена с терцией и секстой.

В нотном приложении данного пособия приведен пример расшифровки basso continuo: И.С. Бах. Соната для скрипки и basso continuo G-dur. BWV 1021, I часть, *пример № 1*.

Вначале XVII века практика генерал-баса быстро распространилась в европейских странах. Все органисты и капельмейстеры были обязаны владеть навыками игры и импровизации на его основе. Техника расшифровки цифрованного баса всегда предполагает различные варианты. В связи с тем, что основная сфера применения генерал-баса – это область аккомпанемента (орган, клавесин, инструментальный ансамбль), здесь можно выделить три типа сопровождения, характерных для стилистики эпохи барокко [2, с. 96]:

- **«Простой или общий»:** исполняются трех-четырёхголосные аккорды; левая рука играет линию баса без украшений.

- «Естественный» (фигурационный): используются арпеджио и ломаные аккорды, особенно в правой руке; в соответствии с настроением пьесы они применяются в речитативах, на месте пауз или длинных нот у солистов.

- «Искусственный, или сложный» (контрапунктический): для пьес с участием одного или нескольких исполнителей; в правой руке может имитироваться партия солиста, выше или ниже ее добавляется вторая мелодия; могут использоваться украшения, задержания, противодвижения; в левой руке линия баса может «оживляться» – варьироваться.

В целом, как основа музыкального склада барокко, теория цифрованного баса смотрела в будущее: она способствовала формированию вертикали, освоению фактурных форм изложения аккорда, осознанию гармонических явлений, перерастанию интервальных отношений в аккордовые, а затем в функциональные. Для своей эпохи генерал-бас фактически был организующим центром гармонии, фактуры, формообразования.

2. Тональность. Модальность

Звуковысотная организация изучаемого периода обнаруживает ту же тягу к синтезу различного, что и другие параметры музыки барокко. Движение от *модальности*⁷ эпохи Возрождения (с ее по преимуществу линейными связями) к *гармонической тональности* классического типа (ориентированной на вертикаль) происходит именно в этот период, и потому естественно, что смешение обоих принципов – в пропорциях, с перевесом того или иного – дает *специфическую барочную модальность и не менее специфическую барочную тональность* (особенно показательные для музыки XVII века).

Процесс становления *двуладовой мажорно-минорной* тонально-функциональной системы гармонии происходил в борьбе со старыми средневеково-ренессансными ладами. В сущности лишь с середины XVII века можно усматривать преобладание мажорно-минорной системы, а с середины XVIII – ее безраздельное господство.

В музыкальном искусстве эпохи Ренессанса (XV-XVI вв.) складывается расширенная *модальная система*, включавшая 12 ладов: дорийский и гиподорийский, фригийский и гипофригийский, лидийский и гиполидийский, миксолидийский и гипомиксолидийский, эолийский и гипозолийский, ионийский и гипоионийский. В это же время начинается процесс разложения ладовой системы, трансформация многоладовой системы в новую двуладовую мажорно-минорную. В системе церковных ладов ионийский и эолийский лады – те, что впоследствии стали мажорным и минорным ладами – становятся главенствующими. Как отмечает Л.С. Дьячкова, «Включаясь в систему наряду с другими ладами, ионийский и эолийский на практике нередко заменяют собой другие – их структура соответствует тенденции к централизации внутраладовых отношений» [2, с. 55].

⁷Средневековая и ренессансная теория музыки для обозначения лада пользовалась термином «модус», означавшим меру, способ, правило, предписание. Модальность – это ладовая система организации музыкальной ткани (как горизонтальная – мелодическая, так и вертикальная – гармоническая), центральной категорией которой является звукоряд.

Ренессансные модально-гармонические лады формировались на основе певческой культуры и в своей основе были мелодическими, линейными. Логика мелодического развертывания каждого модуса определялась звукорядом напева, его диапазоном (*амбитусом*), выбором интонационных попевок, опорным звуком (*реперкуссой*), конечным тоном (*финалисом*). Структурным вертикальным элементом полифонического многоголосия был не аккорд, а *интервал (конкорданс*, по терминологии ренессансной теории); созвучия из трех и более звуков (*конкорды*, по терминологии Ю.Н. Холопова) являлись линейно-составными из интервалов и не были равны аккорду. Логика гармонического движения модального многоголосия диктовалась строгими правилами приготовления и разрешения диссонансов, распределением периферийных и заключительных каденций на основе опорных тонов выбранного модуса. Отсутствие центрального элемента – тоники лада, к которому бы стягивалось все интервальное и аккордовое движение, переменность устоев в зависимости от условий лада дает главное отличительное свойство модальной гармонии и тональности в сравнении с классической – ее полиопорность, переменность.

Модально-гармонические лады, наследуемые от XVI века, преобразуются в тонально-гармонические благодаря постепенному распространению основных тонально-функциональных формул (D - T, S - T), первоначально закрепившихся в каденциях строк, строф и пьес, на все участки формы. Пронизанность лададействием *нового центрального элемента системы – тонического трезвучия* – позволяет слышать его на всем протяжении развертывания, в том числе и на участках, где тоника реально не звучит. Отсюда новое ощущение лада: центральное трезвучие теперь ощущается как «представитель» всего лада, который получает право называться по своей тонике – d-moll, C-dur. В новой тональной системе эпохи барокко начинают преобладать два лада – мажор и минор, вытесняя собой 12-ти ладовую модальную систему Возрождения⁸. Новая ладотональная организация взаимодействует с эстетическими идеями барокко. Два лада – *мажор и минор* – характеризуют в контексте «теории аффектов» два противоположных эмоциональных полюса⁹. Так, тональность D-dur выражала «шумные» эмоции, бравурность, героику, победное ликование. Тональность h-moll считалась «пассионной», связанной с образами страдания,

⁸Как отмечает Ю.Н. Холопов, «Исключение составляет фригийский лад, вплоть до середины XVII века остающийся самостоятельным, наряду с мажором и минором («третий лад», как иногда называли его впоследствии). По существу фригийский лад так и остается вплоть до И. С. Баха рудиментарным явлением старой модально-гармонической системы с его особой функциональностью, резко отличающейся от бурно укрепляющейся тональной функциональности мажора и минора [11, с.17-18]. См. пример: анализ Хорала № 100 И.С. Баха.

⁹Подробнее о семантике тональностей см.: Друскин М. «Клавирная музыка». – Л. 1960 г., с. 76. Захарова О. «Риторика и клавирная музыка XVIII века» – М, 1989 (с. 14,15).

У французского композитора эпохи барокко М.А. Шарпантье (1643-1704) находим характеристику аффектов мажорных тональностей: C-dur – веселый и воинственный, D-dur – радостный и очень воинственный, E-dur – сварливый и раздражительный, Es-dur – жестокий и суровый, F-dur – неистовый и вспыльчивый, G-dur – нежный, радостный, A-dur – радостный и пасторальный, B-dur – величественный и радостный, H-dur – суровый и жалостный.

См. также таблицу типологических характеристик музыкальных аффектов в 1 главе.

распятия. Наиболее печальными были «мягкие» тональности c-moll, f-moll, g-moll, d-moll. Для выражения печали, траурности использовался c-moll. С понятием «триединства» (Троицы) ассоциировался Es-dur с его тремя бемолями. Одна из чистых, «твердых» тональностей, нередко применяемая Бахом для выражения радостного чувства – G-dur. Тональности A-dur и E-dur – светлые, часто связаны с музыкой пасторального характера.

Новые тонально-функциональные лады по своей природе аккордовые. Их элемент – вертикальные созвучия, наиболее типичный вид которых – трезвучия (а не отдельный звук или интервал), доминирующая форма – последование связанных друг с другом аккордов, причем связь эта не линейной «гаммовой» природы, а кварто-квинтовой, «гармонико-функциональной». От этой музыки – с консонирующим трезвучием, пронизывающим всё последование, начинается то, что в обыденном традиционном понимании и называется гармонией¹⁰.

Тем не менее тональность в эпоху барокко длительное время сохраняет **черты старой модальной системы**, основанной на линейной, интервальной логике движения голосов. Значение линейности сказывается в общей **контрапунктической основе гармонии**. Все композиторы XVII - XVIII веков в качестве теории сочинения обучались, прежде всего, полифоническим приемам. И даже в самой гомофонной форме аккордового склада всегда можно найти полифонический остов в виде контурного двухголосия – простого контрапункта крайних (движущихся) голосов, как правило, это сопрано и бас. Особенно это относится к И. С. Баху, хоралы которого, казалось бы, чисто аккордового склада, на самом деле основываются на правильном и красивом двухголосном контрапункте крайних голосов. Подчас удивительный и даже труднообъяснимый выбор аккордов имеет своей причиной логику движения контурного двухголосия интервалы на пути подъемов или спадов линии, согласно правилам разрешения диссонансов, соотношения хроматизма и диатоники)¹¹.

Кроме указанных новая барочная тональность имеет еще несколько типичных признаков проявления модальности – **модализмов**¹², на которые указывает Л.С. Дьячкова [2, с. 129-130]:

- несоответствие нормам ключевых знаков (минус один): так, Скарлатти не дописывал один знак в тональностях A-dur, E-dur, B-dur, d-moll, g-moll, c-moll, f-moll; аналогичный пример – заключительный хор «Страстей по Матфею» Баха; хоралы Баха: из 371 хоралов 47 не соответствуют нормам ключевых знаков (например, №№ 8, 19, 34, 171, 206 и др.);
- модальная специфика проявляется в повышенном интересе к минору, который больше является носителем модальных традиций;

¹⁰Гармония (др.-греч. ἁρμονία – связь, порядок; слаженность, соразмерность, стройность; у древних «согласие разногласного»).

¹¹В качестве примера см. аналитический разбор Хоралов И.С. Баха.

¹²Модализм – мелодический или аккордовый оборот с модальными тонами внутри мажорно-минорной тональности. Характерные модальные тоны: дорийская секста, фригийская секунда, обиходное переченье уменьшённой октавы и т. д. Модальные аккорды — аккорды, содержащие характерные модальные тоны, например, оборот $V_{3>}^{S>}-I$ (в доминантовом ладу), $IV^{<}-I$ (дорийская субдоминанта) в миноре.

- фригийский тетракорд;
- развитие в сторону III ступени;
- плагальные кадансы и плагальные обороты;
- диатонические обороты с участием побочных ступеней;
- аккорды миксолидийского или лидийского ладов;
- переменность функций;
- недостаточная определенность T-D-S-T, секундовые и терцовые соотношения аккордов;
- черты модальности заметны в использовании специфических диатонических форм, а также в суммарном воздействии ладов: в хоралах Баха № 20 – фригийский лад № 6 – миксолидийский, № 274 – лидийский;
- воздействие модальности сказывается в нарушении правила «главной тональности»: так у Куперена пьесы, начинающиеся в мажоре, заканчиваются в миноре: Es-dur (C-dur. c-moll) e-moll (одна из сюит); в хоралах Баха тональность окончания воспринимается как параллель к тональности начала: №337 «O Gott, du frommer Gott» d-moll – F-dur; №275 «O Welt, sieh hier dein Leben» fis-moll – A-dur; неустойчивые тональные планы встречаются и у Генделя: в concerto grossi op3 №1 заканчивается в параллельном миноре B-dur – g-moll, № 6 – в одноименном миноре;
- золотая секвенция: нисходящая диатоническая секвенция (восходящая – модулирующая секвенция); у Баха секвенция может состоять из цепи прерванных разрешений D2-D7, отстоящих на малую терцию вниз (Бранденбургский концерт II/I, т.50-55).

Одним из важнейших факторов разрушения гармонической модальности в эпоху барокко стал **хроматизм**. В эпоху Ренессанса хроматизм присутствовал в виде акциденции (замене натуральной ступени ее альтерационным вариантом) или в случае транспозиции лада. Но при этом лад всегда оставался единой «неподвижной» системой. Музыка XVII века обогатилась совершенно новым принципом **вводнотоновости**¹³. Вводнотоновость придает тональности (в отличие от монодических ладов) отчётливо и постоянно ощущаемое тяготение к центру лада – тонике. Поэтому, в отличие от монодических ладов, новой гармонической тональности свойственны внутренний динамизм и активность, напряжённость целеустремлённого движения, рационально выверенная централизованность. Динамизм тональной системы опосредованно связан с характером европейского мышления эпохи Нового времени. Новое качество мировосприятия очень точно сформулировал исследователь Э. Ловинский, по его мнению, «Модальность представляет, по сути, стабильный, а тональность – динамический взгляд на мир».

Благодаря новому пониманию хроматизма гармония в эпоху барокко обрела возможности перехода из одной тональности в другую, способность к образованию широкого модуляционного пространства – тонального плана музыкальной композиции.

¹³Б.В. Асафьев назвал период барокко «эпохой вводнотоновости» (Кудряшов, с.50).

Эпоха барокко отмечена установлением в музыкальной практике *нового равномерно темперированного строя*¹⁴, музыканты получили в свое распоряжение возможности *24 мажорных и минорных тональностей*. Музыкальный шедевр И.С. Баха – «Хорошо темперированный клавир» – стал художественным подтверждением торжества новой двуладовой мажорно-минорной тональной системы эпохи барокко.

3. Функциональная система. Аккордика. Учение о гармонии Ж.-Ф. Рамо. Альтерация. «Гармонические странности» барокко

Как было показано в предыдущем разделе, формирующаяся в эпоху барокко тонально-гармоническая система базируется на новом понимании лада. Лад стал пониматься как закон и порядок последования аккордов. Интерпретация лада как системы взаимоотношений созвучий приводит по существу к гармонической тональности. Гармоническая тональность – это прежде всего установление четкой иерархии гармонических функций аккордов, их тяготения в единый ладовый центр – тонику.

Формирование функциональной системы – длительный процесс, который начался в недрах модальной гармонии эпохи Возрождения. Наиболее отчетливое выявление функциональности наблюдалось в кадансовых оборотах – окончание строк, строф и других разделов формы требовало наибольшей определенности. Музыкальная теория того времени разрабатывает множество классификаций каденций. Например, у Дж. Царлино по движению баса различаются пять видов каденций, в трех из которых можно увидеть предшественников классических каденционных оборотов. Это:

1. Perfectum (совершенная) – ход баса на кварту вверх или на квинту вниз (*автентическая каденция*);
2. Imperfectum (несовершенная) – ход баса на квинту вверх или на кварту вниз (*плагальная каденция*);
3. Minus perfectum – ход на секунду вверх (*прерванная каденция*).

При отсутствии ярко выраженной тоники (наибольшей устойчивостью в ладу обладали только финалис – конечный звук и реперкусса – дополнительный устой ладового звукоряда), каденция могла звучать на различных ступенях лада. Об этом свидетельствует Дж. Царлино – крупнейший теоретик эпохи Возрождения в своем трактате «Основы гармонии»: «каденцию не следует помещать все на одном и том же месте, а на разных, так как разнообразие вызывает большую приятность в гармонии. Также необходимо... чтобы каденция не попадала на какую угодно ступень, а лишь на определенные ступени, в

¹⁴Темперация (от лат. temperatio – правильное соотношение, соразмерность) – выравнивание интервальных соотношений между ступенями звуковысотной системы в музыкальном строе. В равномерно темперированном строе октава делится на 12 равных полутонов, все одноименные интервалы благодаря энгармонизму одинаковы по величине. В темперированном строе можно использовать все тональности и аккорды самой различной структуры. Немецкие музыканты-теоретики А. Веркмейстер и И. Нейдхардт (кон. XVII - нач. XVIII в.) первыми подошли к обоснованию 12-ступенной равномерной темперации. С трудами А. Веркмейстера «Испытание органов» (1681), «Музыкальная темперация» (1691) был знаком И.С. Бах.

зависимости от лада, в котором написана кантилена» [2, с. 57]. В музыке эпохи барокко такие «ладовые» каденции можно встретить в качестве «модализмов», например, в Хоралах И.С. Баха (см. примеры). С другой стороны, важно, что *в данных каденциях типизировались тонико-доминантовые и тонико-субдоминантовые отношения, основополагающие для тональной организации*. Именно они стали функциональным ядром, опорным элементом новой тонально-гармонической системы эпохи барокко. Одной из заслуг гармонии XVII века явилась выработка ясных формул гармонического последования – сначала в каденциях, а затем и в середине построений.

Учение о гармонии Ж.-Ф. Рамо (1683-1764).

Для становления нового типа гомофонно-гармонической техники, большое значение имело осознание гармонической вертикали – строения аккорда. Огромную роль в этом процессе сыграло учение о гармонии выдающегося французского композитора и теоретика Жан-Филиппа Рамо. Этой проблеме посвящен целый ряд теоретических трактатов Рамо – «Трактат о гармонии» (1722), «Новая система музыкальной теории» (1726), «Гармонические основы музыки» (1737), «Доказательство принципа гармонии» (1750).

Рамо подверг критике традиционное учение о генерал-басе и ввел в употребление ряд важнейших музыкально-теоретических понятий. Ему принадлежит понятие аккорда и теория обращений трезвучий, которые теперь признавались разными формами одного созвучия. Тот же принцип распространяется и на «единственный диссонирующий аккорд» – доминантсептаккорд. Зафиксированы следующие формы трезвучий: аккорд совершенный, или естественный (трезвучие), аккорд с секстой (сектаккорд) и аккорд с секстой и квартой (квартсектаккорд). Сектаккорд и квартсектаккорд – модификация одной и той же гармонии, единство которой обусловлено единством их основного тона – фундаментального баса.

Рамо принадлежит теория аккордовых и неаккордовых звуков, дифференциация диссонансов, часть которых получает статус аккордовых диссонансов: секста в субдоминанте, септима в доминанте, впервые формируется представление о тонально-функциональных группах созвучий, что свидетельствует о становлении *функциональной теории гармонии*. В связи с этим вводятся *понятия гармонического (аккордового) центра, а также доминанты и субдоминанты (нижней доминанты)*. Логика аккордовых последований мотивируется квинтовой связью как наиболее естественной.

Гармонические открытия Рамо были по достоинству оценены следующими поколениями музыкантов. Музыкальный критик XX века Карл Неф писал: «Великая заслуга Рамо-теоретика покоится на его методе сведения гармоний к небольшому числу основных аккордов («учение об обращении аккордов»). Вполне рационально он установил органичнейшие формы «вертикалей» и тем самым свел к логическому единству вековые усилия теоретиков и практиков цифрованного баса. Последующие поколения несколько упростили мысль Рамо... Только Гуго Риман своим гениальным учением о тональных

функциях аккордов (1893) установил первооснову динамического учения о гармонии и тем самым дал идеям Рамо глубочайшее оправдание» [13, с. 230].

Рассмотрим, какими наиболее *типичными аккордами и функциональными оборотами* представлены три главные функциональные группы – T, S, D – в музыке барокко.

Тоника. Тональная система эпохи барокко отмечена яркой централизацией лада, где тоника играет роль устоя не только в конце произведения, но и на протяжении всего музыкального развития. В предшествующую эпоху заключительное созвучие могло размещаться на разных ступенях лада (финалиса или реперкуссы – I, V, III) и чаще всего имело вид унисона, октавы или квинты, реже – большой терции или мажорного трезвучия. В эпоху барокко тонический аккорд (всегда аккорд I ступени) в заключительных каденциях – это, как правило, мажорное трезвучие. Минорное трезвучие не воспринималось как консонанс, поэтому оно не скоро завоевало себе право заключать произведение. Лишь в XVII веке минорная тоника утвердилась в качестве завершающего созвучия, становясь почти столь же полноправной, как и мажорная тоника. Тем не менее, отмечает Ю.Н. Способин, считать мажорную и минорную тоники абсолютно равноправными все же нельзя, несмотря на полное равноправие ладов. Минорное произведение можно закончить мажорной тоникой. Заключать же мажорное произведение минорной тоникой рискованно, так как в этом случае она воспринималась как фальшивая.

Доминанта. Отчетливая функция доминантового аккорда формируется прежде всего на каденционных участках формы. Самые ранние появившиеся здесь аккорды доминантовой группы – это VII^б и трезвучие V ступени. Задолго до того, как перед доминантой в каденции стали применять K⁶⁴, было широко распространено задержание к терции доминантового трезвучия с характерным разрешением.

Доминантсептаккорд также утверждается в это время как типичный аккорд доминантовой группы, но его появление в качестве самостоятельного аккорда было связано, как считает Ю.Н. Способин, с настоящей «гармонической революцией». Полифоническая техника эпохи Возрождения основывалась на строгих правилах подготовки и разрешения интервальных и аккордовых диссонансов. На грани XVI и XVII веков возникает новое явление в гармонии – отмена обязательного приготовления диссонанса: такое свободное использование диссонансов, считали современники, для «слуха рождает более приятную гармонию». Появление доминантсептаккорда поэтому было великим гармоническим чудом. Начиная с этого времени доминантсептаккорд мог быть взят без приготовления, он связан лишь необходимостью разрешения.

В середине XVII века получил распространение и уменьшенный септаккорд как яркое характеристическое средство. Его применение в музыке всегда связано с аффектами страдания, печали, страха, гнева и т.п. С первых же шагов была осознана доминантовость его функции (частый переход VII в V). Нередко возникающий в каденциях доминантовый нонаккорд звучал как задержание к доминантсептаккорду.

В эпоху барокко формируется и важное стилевое функционально-гармоническое свойство европейской музыки Нового времени – ее доминирующая автентичность. Ввод ноты новизна, лежащая в основе доминантового разрешения в тонику, – эта, как уже отмечалось, одна из важнейших тонально-гармонических характеристик эпохи барокко, – придает музыкальному разворачиванию динамизм и целеустремленность, неизвестные музыке Возрождения. Тонико-доминантовые соотношения созвучий полифонической ткани распространяются на все развитие музыкальной ткани, включая переходы в другие тональности – отклонения и модуляции.

Субдоминанта. Осознание гармонической вертикали субдоминантовой функции также происходит в каденционных оборотах. Наиболее типичные аккорды в это время – трезвучие IV ступени, II6, II65 (субдоминанта с секстой). В каденциях субдоминанта звучит перед аккордами доминанты (автентические каденции) или перед тоникой (плагальные каденции). Но если первый вид каденции является преобладающим и останется таковым и в музыке классической, то плагальная каденция в музыке барокко – это признак старой модальной гармонии. Субдоминантовая функция может заявить о себе и в экспонировании мотивного ядра темы, но в процессе дальнейшего музыкального разворачивания преобладающая автентичность вытесняет субдоминанту в область каденции.

Альтерация. В субдоминантовой группе можно наблюдать появление первых альтерированных аккордов, которые употребляются как хроматические заместители диатонической субдоминанты, как правило, на каденционных участках формы.

Гармонии, относящиеся к двойной доминанте, получили достаточно широкое распространение к середине XVII века и в мажоре, и в миноре. Исключительно в миноре возникли общеизвестные гармонии увеличенной сексты на VII ступени. Аккорды с увеличенной секстой первоначально употреблялись лишь на VII ступени, на основе плавного нисходящего баса от I к V ступеням. Использовались увеличенный 6-, 65- и 43-аккорды. Позже музыканты начали брать эти гармонии и с IV в ступенью в басу. Как сильное выразительное средство можно встретить на IV в и уменьшенный септаккорд двойной доминанты.

Неаполитанский сектаккорд появился в середине XVII века в виде сектаккорда второй низкой ступени в миноре. Впервые его частое употребление зафиксировано у композиторов итальянской оперной школы (отсюда название). В эпоху барокко неаполитанский сектаккорд встречается только в миноре. Встретить неаполитанский сектаккорд в мажоре трудно даже у венских классиков. Как отмечает Ю.В. Способин, неаполитанский сектаккорд, имеющий в своем составе III ступень, тем не менее не связан с фригийским ладом, скорее, «его ощущали как результат отклонения» [10, с. 156].

Альтерированные аккорды субдоминантовой группы наиболее характерны для минорных тональностей и входят в комплекс драматических музыкальных аффектов. Их появление всегда связано с яркими, как правило, кульминационными и патетическими моментами музыкального развития.

Аккорды побочных ступеней. Использование в музыке барокко аккордов II, III, VI ступеней в мажоре и III, VI, VII ступеней в миноре связано с осо-

быми случаями. Их звучание в экспозиционном развертывании типично для музыки раннего барокко (Монтеверди, Щютц), здесь оно является признаком модальной гармонии (см. также Хоралы И.С. Баха). Другой характерный случай, также относящийся к чертам модальности, – фригийская каденция (I-VII-VI-V). Третий случай – типичная для музыки барокко диатоническая секвенция, в частности так называемая «золотая секвенция» (I-IV; VII-III; VI-II; V-I, или IV-VII; III-VI; II-V). Данный вид секвенции применяется особенно часто в разделах развивающего изложения. При этом, отмечают исследователи, в строении секвенции имеются признаки как нового (тонально-гармонического), так и старого (модального) типа развития. Строение звена секвенции – кварто-квинтовое, или тонико-доминантовое – выявляет типичную черту тональной гармонии – ее автентизм, с другой стороны, шаг секвенции – секундовый – характерен для линейной, «гаммовой» природы модальной системы. Не случайно, в музыке классицизма такая диатоническая секвенция используется достаточно редко и является признаком предшествующей эпохи.

Кварто-квинтовая «золотая секвенция» в музыке барокко выходит за рамки диатоники и становится средством отклонения в родственные тональности. Тонико-доминантовое соотношение аккордов внутри звена позволяет трактовать один из аккордов в качестве доминанты (часто – доминантсептаккорда) для тоники одной из родственных тональностей. При этом в секвенции возникает обход всех ступеней главной тональности, что, с одной стороны, полнее и красочней показывает ее ресурсы, а с другой – сильнее выявляет ее централизованность. В музыке барокко идея автентизма развивается еще дальше и на основе «золотой секвенции» возникает ее особый вид – цепочка доминантсептаккордов (без разрешений в промежуточную тонику).

Гармонические «странности» барокко

Напомним, что сам термин «барокко» в переводе означает «причудливый», «вычурный», «странный». Эти качества распространялись и на музыкальный стиль барокко, осознаваемый и специально культивируемый самими музыкантами. Так, «*Stravaganza*» («Странности») – название сборника скрипичных концертов Вивальди ор.4; не менее показательны название другого сборника этого композитора – «Гармонические прихоти». Итальянские композиторы Дж. Маккуе и Дж. Трабачи создали пьесы «Странные консонансы» со специально поставленной целью доказать устойчивость и естественность диссонансов и неустойчивость, неестественность, дисгармоничность консонансов. М.Росси написал Токкату для чембало под названием «*Con durezze e stranezze*» («С жесткостями и странностями»). «Неправильные красоты» становятся своеобразным жанровым определением, обозначением техники письма.

«Странности» в гармонии – атрибут «нового стиля», знак характерного для барокко явления инвенторства¹⁵. В предисловии к одному из своих сборников мотетов итальянский композитор М. Гальяно высказал характерную для эстетики барокко мысль. Он утверждал правомерность «неправильных красот», которые, по его словам, могут возникнуть в музыке от нарочитого несо-

¹⁵Inventio – итал. – «открытие», «изобретение», «нововведение».

блюдения правил: «Случается, что от несоблюдения правил в произведении могут возникнуть немалые красоты... Красоты эти неправильные можно понять только на основе опыта» [13, с. 203-204]. Ему вторит знаменитый архитектор эпохи барокко Дж. Бернини: «Кто не нарушает иногда правила, тот не превосходит его никогда».

Первоначально неупорядоченные гармонические «странности» постепенно стали кристаллизоваться в систему, в которой произошла эмансипация диссонанса. Процессы, происходящие в музыкальной практике, были теоретически обоснованы Франческо Гаспарини, другом и учителем Д. Скарлатти. В своем трактате «Практическая гармония для клавира» (1708) он описывает гармоническую технику аччакатуры (acciacchature – букв. «вмятины»), которую гениально воплотил в своей музыке Д. Скарлатти.

Техника аччакатур предполагала своеобразный сплав аккордовых и неаккордовых звуков в одном созвучии. Аччакатуры мыслились как украшения (поэтому их нередко смешивают с мордентами), однако по существу занимали промежуточное положение между гармоническим ядром и орнаментикой: быстрое пассажеобразное звучание соединяло их с основным созвучием. Аккорд приобретает причудливый вид: в трезвучие, составляющее основу вертикали, «вмяты» неаккордовые звуки, застрявшие из предшествующих аккордов или соединенные с основными проходящие, вспомогательные и др. В результате образуются созвучия, скорее напоминающие сонорную аккордику XX столетия, чем благозвучную, консонирующую гармонию барокко.

Уникальность остроты и дерзости гармонического языка сонат Д. Скарлатти во многом объясняется требованиями инструмента. Клавирное звучание его сонат впитывает в себя манеру органа, гитары и даже оркестра. Описание «странных», непривычных для слуха аккордовых структур в музыке Д.Скарлатти приводит Л.С. Дьячкова [2].

Типичным для гармонической вертикали Скарлатти является трехзвучный аккорд или его обращение с добавленной секундой к одному из звуков аккорда: например, в Сонате a moll (т. 3, № 5) тоническое трезвучие a-moll с секундой a-h-c-e и следующий за ним доминантовый квинтсектаккорд с добавленным звуком тоники: gis-h-d-e + a. Такого рода аккорды с добавленными тонами появятся в широкой практике только в эпоху романтизма. Другой пример, – на равных правах с терцовым аккордом выступает нетерцовый аккорд – созвучие состоящее из большесекундового сопряжения двух кварт: c-f-g-c; g-c-d-g – так называемый *«скарлаттиевый аккорд»* (Соната C dur. т.3, № 44). И самый экзотичный кластерный тип – это сплошное секундовое заполнение аккорда, связанное с приемом народного музицирования, когда гитарист одним ударом извлекает одновременное звучание всех струн (прием «расгеадо»). Весьма часто Скарлатти использует созвучие, соответствующее строю испанской гитары (d-e-g-a-h). Густые «аккордовые грозди», уплотненные секундовыми наслоениями, в изобилии встречаются в сонатах Скарлатти.

Л.С. Дьячкова считает, что «такие аккорды, казалось бы, обогащающие арсенал диссонансов, на самом деле лишены напряжения, свойственного диссонансу, поскольку они представляют собой как бы сгусток обертонов. Другая

их особенность – их функциональные возможности: они, как и трезвучие, могут быть тоникой, субдоминантой и доминантой: стоящая на первом плане темброво-фоническая сторона не влияет на функциональную, хотя наблюдается постепенное секундное усложнение аккордики в развивающих разделах формы» [2, с. 134]. «Варварские аккорды, скажут многие. Удивительное открытие никогда не предполагавшихся звуковых возможностей – утверждаем мы» – так определил необычайную смелость музыкального языка композитора испанский композитор XX века Мануэль де Фалья.

«Причудливое» гармоническое новаторство Д. Скарлатти можно рассматривать не только как проявление его индивидуального стиля, но и как показатель особой атмосферы эпохи барокко. Странность – это всегда отступление от нормы. Стилиевые нормы предшествующего периода уже утрачены, более того, они сознательно преодолеваются, новые же – только в процессе становления. Смелость в создании вновь «открытых», «изобретенных» правил в эту эпоху только приветствуется. Как писал итальянский поэт Дж. Марино в своем трактате «Слово о музыке», «Истинное правило состоит в необходимости вовремя и к месту разрушить границы, установленные существующими правилами, и творить сообразно с распространенными обычаями и вкусами своего века» [7, с. 39].

Рассматривая гармонический язык эпохи барокко с точки зрения общей картины истории художественных стилей мы видим, что здесь взаимодействуют два стилеобразующих процесса. С одной стороны, происходит закладка нормативного фундамента гармонического стиля эпохи венского классицизма – это рационально выверенное строение аккордов, образование основных функциональных групп и системы их тяготений. С другой стороны, гармония барокко – это нарочитое несогласие с нормой, здесь много примеров дерзких гармонических находок и «изобретений», которые во многом предвосхитили куда более смелые и свободные гармонические приемы стилевых образований XIX и XX веков.

4. Гармония и формообразование: тональные планы типовых форм барокко

В первой главе, посвященной общей характеристике стиля барокко, была подчеркнута та черта музыки данной эпохи, которая напрямую связана со становлением гармонических закономерностей. Речь идет о тенденции к автономизации музыки – ее освобождения от зависимости связи со словесным текстом. Это привело к активному развитию инструментальных жанров и появлению автономных, самостоятельных инструментальных форм, композиционная логика которых опиралась на логику тонально-гармонического развития. Взаимосвязь гармонии и формы была осознана уже музыкантами барокко: «Без гармонии, которой не знал ни один из древних народов, – отмечал Ф.Э. Бах, – музыка не могла производить впечатление собственными силами и почти всегда была принуждена выступать не иначе, как в содружестве с поэзией, танцами и т.п.» [1, с. 154]. Теоретическое обоснование организующей

роли гармонии в композиции музыкальной формы эпохи барокко произошло в последующие эпохи. Русский музыкант – композитор и теоретик С.И. Танеев – в своем фундаментальном исследовании «Подвижной контрапункт строгого письма» (1906) указывал: «В... гармонии свободного письма... [наличествует] формулирующий элемент, отсутствующий в прежней гармонии... свободное письмо владеет средствами скреплять целые группы гармоний в одно органическое целое и благодаря модуляционным элементам расчленять это целое на отделы, находящиеся между собой в тесной тональной зависимости... новая тональная система сделала возможным построение обширных музыкальных произведений, обладающих всеми свойствами правильного организма, не нуждающихся для своего скрепления в помощи текста или имитационных форм и находящихся в ней самой все необходимые для этого условия» [1, с. 154].

На развитие тональной логики музыкальной формы повлияло развитие тональной системы эпохи барокко и, прежде всего, процессы **централизации тональности**. Как отмечает Т.С. Бершадская, «это выразилось не только в укреплении тональности «внутри себя», но, что еще более существенно, в **освоении функций высшего порядка**, то есть вовлечении в сферу основной тональности ряда других, становившихся к этой основной, в позицию доминанты, субдоминанты, медианты и т. п. В связи с этим постепенно устанавливались и стабилизировались **типовые тональные планы формы**, прежде всего их характерное функциональное направление ***T – D – S – T***» [1, с. 156-157].

Процесс становления функциональных закономерностей тональных планов был постепенным и, как многое в эпоху барокко, имел двойственную, смешанную природу¹⁶. Тональные структуры крупного плана первоначально складываются на **модальной, ступенной основе**. Музыкальные композиции XVI века **определяются распорядком каденций** (каденционным планом), которые характерны только для данного лада, без выхода за его пределы (без модуляции). Наследуя этот принцип, тональная форма раннего барокко первоначально опирается на ступенное распределение каденций, которое действует в качестве функционального тонального плана¹⁷. Каденции трактовались как местные заключения на ступенях основной гаммы, например, при ионийском C – на C, на G, на E; более отдаленные – на a или A, на F, на d.

Дальнейшее взаимодействие тональной и ступеневой системы организации привело к формированию одного из главнейших методов композиции эпохи барокко – **принципа круга** (термин Ю.Н. Холопова). Следуя этой закономерности, считает ученый, тональный «круг» выявляется через «развитие музыкальной формы путем сначала обстоятельного показа исходной главной тональности, затем последовательного перехода ко всем ступеням лада (то есть тональностям, трезвучия которых находятся на ступенях данного лада) и возвращения назад в главную, замыкающую круг движения и тем самым за-

¹⁶Взаимодействие модальности и тональности в процессе становления композиционных закономерностей подробно рассмотрены Л.С. Дьяковой на примере оперного творчества К. Монтеверди (Д., с.106-123).

¹⁷ См. пример монодии К. Монтеверди в нотном приложении, **пример № 2**.

вершающую его. Стержневая главная тоника может возвращаться и посреди пьесы, это укрепляет общее ощущение единой ладотональности» [11, с. 21].

Признаки формирования новой функциональной тональности в сочетании с закономерностями старой модальной системы характеризуют гармонический язык Хоралов И.С. Баха.

Рассмотрим эти закономерности раннебарочной тональности на примере гармонизации *протестантского хорала* в творчестве И.С. Баха¹⁸ (см. нотное приложение, пример № 3).

Протестантский хорал чаще всего имеет *форму бар (Bar)*. Ее образуют три части, в которой три самостоятельных раздела поэтической строфы (abc) соответствуют трем разделам музыкальной формы (aab). Всё вместе составляет музыкальную форму куплета, где aa – запев¹⁹ (в поэтическом тексте ему соответствует ab); b – припев (в поэтическом тексте – c). Каждый раздел имеет также деление на фразы (в нотах они отмечены ферматами). Окончаниям фраз соответствуют каденции разного вида на тех ступенях, которые определяются ладовым строением мелодии. *Выбор аккордов для фразовых мелодических каденций и составляет определенный тональный план формы*, в котором закономерности новой функциональной системы гармонии соседствуют с признаками модальности.

В качестве примера проанализируем *Хорал И.С. Баха № 129 «Keinen hat Gott verlassen»*.

Схема формы бар:

I часть, припев	: a – 4т.	:	II часть, припев (b) – 8т.			
мелод. каденции:	h h		a	d	h	e
гарм. каденции:	→III (G) →V (H)	:	→ VII (D)	→ VII (D)	→I(e)	→I(E)
фразы хорала:	2 т.	2 т.	2 т.	2 т.	2 т.	2 т.

Гармонизация хорала выполнена в строгом четырехголосном аккордовом складе, получившем название «хоральный». В дальнейшем хоральный тип фактуры сделался знаком данного жанра и стал типичным для музыки гомофонно-гармонического склада²⁰. Тем не менее аккордовый склад фактуры не должен вводит в заблуждение: на самом деле это – полифоническая музыка. Об этом ясно говорит прием контурного двухголосья (бас-сопрано), мелодически развитые средние голоса, а главное – специфическое тонально-гармоническое развитие.

Основная тональность данного хорала e-moll, которая здесь достаточно слабо выявлена как центр мелодического и гармонического тяготения. В напеве хорала в первом разделе (запеве) ферматами выделены две мелодические

¹⁸ Анализ хоралов И.С. Баха дан по изданию: Johann Sebastian Bach 371 vierstimmung. Choralgesänge. – VEB Breitkopf&Härtel Musikverlag Leipzig, 1982. Анализируемые хоралы приведены в нотном приложении.

¹⁹ В нотах выписывается только первый раздел a и знаки его повтора.

²⁰ Именно такой тип фактуры рекомендован для решения задач по гармонии в учебном курсе дисциплины.

фразы с остановками на пятой ступени. Звуку h соответствует гармоническая каденция на аккорде III ступени (отклонение в параллельный мажор) и фригийская каденция на мажорной доминанте основной тональности. Тоника e-moll прозвучала в этом 4-хтакте только в самом начале на слабой доле из за- такта и обозначилась в первом такте автентическим оборотом. Дальнейшее развитие уводит от тонического устоя в область аккордов доминантовых ступеней: III и V – в первом разделе; VII – во втором. Второй раздел (припев) имеет четыре мелодические каденции: a – d – h – e. Им соответствует четыре гармонические каденции: первые две – в тональности D-dur (VII ступени), при этом одна из каденций плагальная, другая – автентическая. Две следующие каденции завершаются тоникой главной тональности, и вновь, первая из них – плагальная, с дополнительным отклонением в тональность субдоминанты (C-dur). Вторая каденция – автентическая, с характерной заменой завершающей минорной тоники на мажорную.

Общий тональный план хорала, таким образом, выглядит как последовательность аккордов на ступенях минорного (эолийского) лада:

I – III – V : || VII – VII – IV – I – I
e G H D D C e E

Вывод. Обобщим черты взаимодействия здесь тональной и модальной систем организации. К проявлениям модальности в данном хорале относятся: недостаточная выявленность главной тональности как центра тяготения; тональное движение, представленное типичными для модальной системы остановками на ступенях натурального минора (эолийского лада); характерные для модальной гармонии типы каденций: плагальная и фригийская.

К признакам функционально-гармонической тональности в анализируемом хорале относится общая направленность тонального плана, предвосхищающего типичный гармонический «круг» T – D – S – T форм классического типа. Здесь это движение от тоники к доминанте в первой части хорала и от доминанты (VII) через отклонение в субдоминанту к тонике в конце формы.

Хорал № 335 «Es ist das heil uns kommen her».

Форма хорала bar представлена следующим тональным планом F-Dur:

I часть, запев: ||: a – 4т. : || II часть, припев: b – 6 т.
фразы хорала: 2 т. 2 т. 2 т. 2 т. 2 т.
мелод. каденции: b c c a f
гарм. каденции: →II(g) → V (C) : || → V (C) → VI# (D) →I (F)
тональный план: T S (VI) D D Sp (D) T

Особенностью тонально-гармонического развития в данном хорале является движение в каждой фразе от тоники главной тональности к переходу в различные тональности диатонического родства. В первой фразе это отклонение в B-dur (S) с остановкой на VI ступени – прерванной каденцией; во второй и третьей фразах отклонение в C-dur (D) с автентической каденцией; в четвертой фразе – отклонение в g-moll (Sp) с фригийской каденцией; в последней – закрепление тоники автентической каденцией.

Вывод. Выявляя в данном примере признаки тональной и модальной организации, можно сделать следующие наблюдения. Принцип тональности здесь выражен через более явную акцентированность тонической функции: тонический аккорд звучит в начале всех фраз хорала, с тоники хорал начинается и заканчивается. Так же, как в предыдущем примере, логика тональных отклонений, каденционно закрепленных на различных ступенях тональности, намечает гармонический круг T – D – S – T. Модальные признаки видим в движении к субдоминанте в первой фразе хорала, завершающейся прерванной каденцией. Необычно звучит вторая фраза припева, где движение от тоники в тональность второй ступени также не завершается разрешением, а уходит через фригийскую каденцию в доминанту g-moll. Необычно, с точки зрения классической функциональной гармонии, звучат аккорды на грани фраз хорала, например, 4-й и 5-й: D – F.

Хорал № 100 «Durch Adams Fall ist ganz verderb».

В гармонизации этого хорала использован фригийский, или, как его еще называют, «доминантовый» лад барокко. Как считает ЮН. Холопов, «фригийский лад так и остается вплоть до И.С. Баха рудиментарным явлением старой модально-гармонической системы с его особой функциональностью, резко отличающейся от бурно укрепляющейся тональной функциональности мажора и минора» [11, с. 17-18]. Особенностью этого «третьего лада» (наряду с мажором и минором) является его тональная и гармоническая двойственность: в данном примере основная тональность по ключевым знакам – это g-moll, но гармонизация хорала дана преимущественно в тональности c-moll. При этом основной ладовый устой мелодии хорала – звук g, то есть, доминанта g-moll. Ладовый звукоряд, который выстраивается от g – g-as-b-c – образует фригийский лад g-moll со второй низкой ступенью. Если же главной тональностью считать c-moll, то акцентирование g и окончание на G-dur (мажорной доминанте) дает ощущение «доминантового» лада. В гармонизации хорала использованы аккорды как c-moll, так и g-moll.

Схема формы bar:

I часть, запев	: a	– 4 т.	:	II часть, припев b	– 9 т.
фразы хорала	2т.	2 т.		2т.	2т. 2т. 3т.
мелод. каденции	c	g		es	c f g
гарм. каденции	→c	→G	:	Es	→c →F →G

Двойственность в гармонизации хорала дана как сопоставление двух тональностей во всех разделах формы. В двух фразах запева: первая из них – в c-moll, другая – g-moll (с заменой финального аккорда на мажорный). Каденции припева так же делят между собой тональные устои: первые две фразы – это Es-dur (параллельный мажор) и c-moll. Третья фраза совмещает тональности f-moll и F-dur, родственные соответственно для той и другой тональности. Финальная фраза гармонизована по g-moll, с мажорным завершением.

Вывод. Несоответствие гармонизации хорала заявленным ключевым знакам, отсутствие централизованного тонального тяготения, незамкнутость тональной структуры хорала (начало в c-moll окончание в g-moll), двойственность тональной принадлежности аккордов – все это свидетельствует о своеобразии «третьего» лада барокко, яркого представителя модальности в гармоническом стиле барокко.

Функции частей музыкальной формы. Становление логики тонального плана композиции во многом связано с формированием функций частей музыкальной формы. Функции частей музыкальной формы в указанный период по-разному обнаруживают себя в композициях, где сильнее выявлено полифоническое начало и в формах преобладающе гомофонного плана. Но общая тенденция формообразования такова: основные функции – *экспозиционная, развивающая, завершающая* – здесь уже действуют, но в смягченном, ослабленном (в сравнении с классической формой) виде. Во многом это происходит потому, что строение всех разделов музыкальной формы тематически однородно, бесконтрастно и подчинено единому принципу, свойственному музыке барокко, – развертыванию, своего рода «бесконечному» движению, которое делает остановки лишь в моменты редких каденций.

Таким образом, функционально различные разделы формы уподобляются друг другу в общих принципах строения и различаются прежде всего направлением тонально-гармонического движения. В экспозиционном разделе – от тоники к доминанте, в развивающем – в область субдоминантовых тональностей, в завершающем разделе – опять к тонике.

С укреплением централизации тональности и развитием тонально-гармонических отношений, каденционный план модальной техники сменяется тональной модуляцией, отклонением, сопоставлением, секвентным переходом, образуя тональный план формы с определенной функционально-гармонической логикой развития. **В эпоху барокко образуется тонально-гармонический «круг» T – D – S – T, который составляет основной гармонический закон классического формообразования.** В XVII веке он различно, каждый раз по-своему, реализуется в музыкальных формах и жанрах.

Рассмотрим данные закономерности на примере **типовых форм барокко: периода типа развертывания, простой двухчастной, старинной сонатной, куплетного рондо, концертной формы и фуги.**

Период типа развертывания

Период типа развертывания лежит в основе многих форм барокко – простой одночастной, двухчастной, трехчастной, рондо, концерта – и встречается в различных жанрах – прелюдии, танцевальных пьесах старинной сюиты, французской увертюры, старинной сонате и др.

Период типа развертывания представляет собой форму, которая состоит из начального **мотивного ядра, его развертывания и единственной заключительной каденции.** Специфическую основу данной модели, в корне отличную от классического периода, составляет длительное секвенционное развертывание индивидуального тематического ядра – аналог «бесконечной мелодии».

Ядро – это небольшое построение, основное назначение которого – ясно установить тональность, представить основные мотивы и задать характер изложения. Протяженность ядра варьируется от двух до шести (иногда более тактов) и зависит не только от объема формы, но и от исполнительского состава произведения. **Гармоническое содержание ядра** обусловлено его ролью в форме: необходимость быстро и ясно установить тональность объясняет преимущественное использование главных гармонических функций. **Преобладают обороты типа T-D-T, T-S-D-T и т.п.** Типично гармонически устойчивое завершение ядра, обычно на тонике. Менее характерна, но не исключена в конце ядра доминантовая гармония.

Развертывание — это участок формы, характеризующийся **гармонической неустойчивостью**. Наиболее типично секвентное (диатоническое или хроматическое) развитие мотивов ядра. При этом могут встречаться промежуточные каденции на побочных ступенях тональности. Главная же тоника, напротив, избегается или появляется в качестве второстепенной гармонии (проходящей, вспомогательной и т.п.).

Вид завершающей каденции периода зависит от разновидности формы в целом. Если период типа развертывания это только первая часть формы, то его завершение обычно представляет собой полный совершенный каданс в **тональности доминантовой группы**: как правило, это сама доминанта или, реже, III ступень для минора (тональность параллельного мажора). Еще одна особенность периода типа развертывания в миноре – наличие промежуточной каденции в тональности параллельного мажора. Иногда в конце первого периода можно встретить половинный автентический каданс (остановку на доминантовом трезвучии) в главной тональности.

Если период типа развертывания составляет содержание всей пьесы – например, в одночастной форме, то завершающая каденция приведет к возвращению и закреплению **тонической функции**. Такая каденция может иметь зону субдоминантовой (с отклонениями) подготовки, а также может быть усилена доминантовым преддыктом и последующим дополнением, подтверждающим достигнутую тонику, как например, в Прелюдии C-dur из I т. ХТК И.С. Баха (см. пример). Бывают случаи, когда вся пьеса, написанная в форме периода типа развертывания, заканчивается в доминантовой тональности, как, например, прелюдия c-moll № 3 из 12 маленьких прелюдий Баха.

Примеры анализа

И.С. Бах. Прелюдия C-dur (ХТК, I т.) – одночастная форма, период типа развертывания.

Гармоническое ядро (4 такта): T – III² – D⁶⁵ – T C-dur (полный гармонический оборот) – (1-4 тт.).

Развертывание (19 тактов): секвентный переход в тональность D (G-dur) с промежуточной каденцией (5-11тт.); хроматическая секвенция d-moll (Sp) – C dur (12-15тт.); промежуточная каденция C dur (16-19тт.); субдоминантовая подготовка каденции – отклонение в S (F-dur), альтерация – DD ум.7 (20-23тт.).

Каденция (12 тактов): доминантовый органнй пункт (24-31тт.); закрепление Т на тоническом органном пункте с отклонением в S (F-dur) (32-35тт.).

Тональный план одночастной формы: T – D – Sp – T – S – T
I V II I IV I

Пропорции формы: 4т: 19т: 12т

Вывод. Тонально-гармонический план периода типа развертывания в одночастной форме опирается на гармонический круг тональностей нескольких диатонических ступеней с возвратом в тонику. Показ основной тональности (ядро) дан полным гармоническим оборотом. Переходы в родственные тональности D, sp, s находятся в обширном развивающем разделе. В достаточно длительном кадансовом разделе утверждение тоники главной тональности опирается на использование доминантового и тонического органнй пунктов.

И.С. Бах. Аллеманда из Французской сюиты № 2, c-moll

Период типа развертывания в данном произведении – это первая часть простой двухчастной формы.

Гармоническое ядро (2 такта): t – D7 – VI – t6 – s – II65 – D – t (полный гармонический оборот) – 1-2 тт.

Развертывание (4 такта): диатоническая секвенция c-moll – I-IV; VII-III; VI-IV=II Es-dur; отклонение в параллельный мажор (E-sdur) с промежуточной каденцией: II – D7→III – 2-5 тт.

Каденция (2 такта): t = s g-moll – D6 – t – s - D7 – T – полная совершенная каденция в доминантовой тональности с заменой минорной тоники на мажорную – 6-8 тт.

Тональный план периода: t (c-moll) – Tp (Es-dur) – d-D (g-moll-G-dur)

Пропорции формы I III V
4т : 2т : 2т

Вывод. Тонально-гармонический план периода типа развертывания как первой части двухчастной формы включает показ основной тональности полным гармоническим оборотом (ядро), обход побочных ступеней тональности в диатонической (золотой секвенции) и промежуточную каденцию в параллельном мажоре (развертывание). Завершается период переходом в доминантовую тональность с каденционным закреплением (каденция).

Барочная двухчастная форма

Барочная (старинная) двухчастная форма – одна из наиболее распространенных в музыке барокко. Она встречается в прелюдии, а также в танцах старинной сюиты: аллеманде, куранте и жиге, может встретиться и в других ее частях.

Тонально-гармонический план двухчастной формы определяется композиционными функциями ее разделов. Напомним, что в музыке барокко данные функции значительно смягчены и размыты благодаря смешанному полифонно-гомофонному складу, тематической однородности и общему для всех разделов принципу развертывания.

Первая часть («экспозиционная») – период типа развертывания – завершается переходом в доминантовую тональность или, значительно реже, в тональность параллельного мажора. Гармонический показ главной тональности в этом разделе, как было показано выше, обычно содержит полный гармонический оборот, секвентный обход диатонических ступеней главной тональности и промежуточные отклонения в одну из диатонических (обычно доминантовых) тональностей.

Вторая часть формы состоит из двух разделов (секций), также построенных по типу развертывания, с функциями соответственно – развивающей и заключительной. В **«развивающем» разделе**, который начинается с той же функции, которой закончилась первая часть, содержатся отклонения в тональности **субдоминантовой группы** – IV, II, VI ступеней, обычно с промежуточной каденцией в одной из них. **«Заключительный» раздел** второй части – это возврат в главную тональность и **утверждение тоники**. Закрепление тонической функции в данном разделе может содержать предкаденционные отклонения в субдоминантовые тональности. Каденция в главной тональности может тематически повторять каденцию первой части, которая там проходила в доминантовой тональности. Так в двухчастной композиции возникают своеобразные «рифмы» – признаки **старосонатной формы**, для которой характерен повтор побочно-заключительной тематической группы первой части в главной тональности.

В целом, барочная двухчастная форма достаточно полно и устойчиво отражает главную функциональную закономерность тональных планов – **принцип гармонического круга T – D – S – T**.

Тонально-гармоническая схема простой двухчастной формы:

□: ядро разверт. каденция : □ □: ядро промежуточная кад. разверт. кад. : □
 T → DD → S → T

Примеры анализа

И.С. Бах. Аллемандаиз Французской сюиты № 2, c-moll

Барочная двухчастная форма.

Первая часть (8 тактов) – период типа развертывания (анализ см. выше), модулирующий в тональность доминанты:

Тональный план периода: t (c moll) – Tr (Es-dur) – d-D (g-moll-G-dur)

	I	III	V
Пропорции формы:	4т.	2т.	2т.

Вторая часть (10 тактов) состоит из двух разделов.

1-й раздел: D-t (c-moll) – s (f-moll) – sp (As-dur) – s (f-moll)

1т.	1т.	1т.	2т.
-----	-----	-----	-----

«Развивающий» раздел начинается с той же гармонии, которой закончилась первая часть формы – доминанты, но уже не как тоники, а как D7 основной тональности с разрешением. Дальнейшее развертывание приводит к переходу в тональности субдоминанты и ее параллели с каденцией в субдоминантовой тональности.

2-й раздел: VII-III; VI-II; V-I (c- moll) – d (g moll)-s (f-moll) – t T (c-moll-dur)
 2т. 1т. 1т. 1т.

«Заключительный» раздел содержит возврат в основную тональность через диатоническую (золотую) секвенцию; предкаденционную хроматическую секвенцию с отклонением в тональности минорной доминанты и субдоминанты и завершающую каденцию в основной тональности с заменой конечной тоники на одноименную мажорную.

Общий тональный план 2-хчастной формы: $t \rightarrow dD : \square : D \rightarrow s \rightarrow tT$
 $C - gG \quad G - fAs-f cC$

Вывод: Тонально-гармонический план двухчастной формы Аллеманды отражает типовой гармонический круг, характерный для формообразования эпохи барокко: T-D-S-T.

И.С.Бах. Прелюдия G dur из II тома «Хорошо темперированного клавира»

Барочная двухчастная форма с чертами старосонатной формы.

I часть: T (G-dur) – D (D-dur) – I-IV; VII-III; VI-II; V-I – каденция (D-dur)
 3 т. 5т. 4т. 4т.

Особенностью периода типа развертывания первой части прелюдии является пропорция соотношения тональностей: «ядро», показывающее главную тональность, – это только первые три такта; «развертывание» сразу включает тональность доминанты как «ответ» – повтор «зерна» в новой тональности в басовом голосе. Все дальнейшее развертывание идет уже в тональности доминанты – это полная диатоническая (золотая) секвенция на ступенях D dur. Каденция, закрепляющая новую тональность, содержит острое гармоническое средство – DDум.7 перед D.

II часть:

1-й раздел: D-T (G-dur) – S (C-dur) – Tr (e-moll) – D(D)-T(G)- S (C-dur)
 4т. 3т. 5т. 4т.

Тональная характеристика начала первого «развивающего» раздела использует полифонический прием начала прелюдии и образует секвентный переход: D – G – C в тональность субдоминанты. Следующий переход в e-moll также дан через секвентный, но уже диатонический оборот (VI-II;V-I). Тональность VI ступени закрепляется промежуточной каденцией. Следующие четыре такта – новый секвентный переход и каденция в тональности S (C-dur). В целом, это раздел формы ориентируется на субдоминантовый круг тональностей (IV, VI) и содержит две промежуточные каденции в них.

2-й раздел: T (G-dur) – D (D-dur)-Tr(e-moll) – T (G-dur) – S (C-dur) – T(G-dur)
 5т. 1т. 1т. 2т. 2т. 5т.

«Заключительный» раздел второй части содержит возврат в основную тональность через диатонический секвентный переход, небольшую хроматическую секвенцию в тональностях V и VI ступеней, предкаденционное отклонение в S тональность. Каденционное закрепление основной тональности полностью повторяет каденцию первой части в объеме шести тактов, образуя «сонатную рифму».

Вывод: Простая двухчастная форма с чертами старосонатности в данной Прелюдии опирается на тот же типовой гармонический круг T – D – S – T , претворяя его со своими особенностями.

Старинная сонатная форма

Тонально-гармонический план старосонатной формы определяется характерным тональным соотношением тем – главной партии и побочно-заключительной группы, типичным для классической сонатной формы: **T– D – в экспозиции, T – T – в репризе.**

Свое происхождение старинная сонатная форма ведет от барочной двухчастной, это подобие отражается в строении и тональном плане этих двух типовых форм:

барочная 2-ч. ф. ||: ядро – разверт. – кад. ↓: ||: ядро – разверт. – кад. ↓ : ||
T D D S T

	1 часть	2 часть
старосонатная:	экспозиция	разработка
	: ГП	: ГП
	T	D
	св. П-ЗП: :	св. П-ЗП: :
	D	S
		реприза
		T

Трехчастная сонатная форма барокко, которая встречается гораздо реже, по архитектонике аналогична классической, так как там сформировались все основные тематические разделы:

1 ч.	2 ч.	3 ч.
экспозиция	разработка	реприза
□: гл.п. п.п. :□:		гл.п. п.п. :□
T D	D (S)	T T

Область применения сонатной формы барокко чрезвычайно широка и не ограничена только жанром сонаты. Сонатная форма присутствует в прелюдиях, фугах, танцах из сюит, ариях и хорах из кантат и месс. Д. Скарлатти написал в сонатной форме свыше 500 «Экзерсисов» («Упражнений») для клавирина, которым позднее было дано название «Сонаты».

Примеры анализа

В качестве примера рассмотрим тонально-гармонический план **Сонаты № 23, т. I, F-dur**²¹.

Данная соната написана в двухчастной старосонатной форме.

I часть, экспозиция.

гл.п. –	св.п.	п.п. - 3.п.
Fdur	d-moll-C-dur- C-dur (D орг.пункт)	C-dur C-dur
4 T	6T	3T 4T 2T

Данная соната Скарлатти однотемна, а это значит, что все составляющие ее тематические образования (гл.п., св.п., п.п., 3.п.) подобны и вырастают из

²¹Нумерация сонат дана по изданию: Scarlatti D. Sonaten. Auswahl in 3 Bd. Hrsg. Von H.Keller und W.Weismann. Leipzig, Peters.

Сонаты Д. Скарлатти наряду с типовыми закономерностями в изобилии содержат и другие, нетипичные закономерности, демонстрируя, с одной стороны, неустойчивый процесс становления тональных закономерностей, а с другой – характерный для данного композитора смелый и дерзкий гармонический поиск.

О гармонических «странностях» стиля Скарлатти, необычном строении аккордовой вертикали – так называемых «аччакатурах» – шла речь в характеристике гармонической аккордики его сонат. Тонально-гармонические планы его «Экзерсисов» также содержат приемы, далекие от уравновешанно-симметричного гармонического круга T-D-S-T.

Примером может служить **Соната № 9, т. I, cis-moll.**

Данная соната написана в двухчастной старосонатной форме.

Часть, экспозиция:	гл.п.	–	св.п.	–	п.п.	–	з.п.
Тональный план:	cis		gis-H-gis		gis		gis
Функциональный план:	t		d dp d		d		d
Пропорции:	10т.		5т. 6т. 9т.		14т.		4т.

Рассматриваемая соната принадлежит к многотемному типу сонатной формы, в которой, в отличие от однотемной есть выраженный тематический контраст между темами, особенно яркий между гл.п. и п.п. Тональный план экспозиции в целом демонстрирует характерный модуляционный переход в доминантовую тональность.

Часть, разработка-реприза.

Разработка:	gis – h (D) – b – f – Des – As=Gis						
	d	dp	Sp	Tr	S		T = D
	4т.	2т.	4т.	6т.	3т.		3т.

В тональном плане разработки использован смелый энгармонический ход-сдвиг: h-moll-b-moll. В функциональном плане это можно трактовать как соотношение тональностей одноименной параллели gis-moll (H-h) и параллельной тональности субдоминанты As-dur (b-Des). Основной объем разработки подчинен этому тональному центру – As-dur, тональности, энгармонически равной доминанте (Gis-dur) основной тональности. При этом тоника этой тональности появляется только в конце раздела, символизируя энгармоническую доминанту для репризы в cis-moll. Собственно же развитие идет в тональностях субдоминантовой группы As-dur – b(II), Des (IV), f (VI).

Реприза:	св.п.		п.п.		з.п.	
	cis- fis-cis		cis		cis	
	t	s t	t		t	
	4т.	6т. 5т.	9т.		4т.	

Вывод. Тональный план анализируемой сонаты Скарлатти необычен прежде всего своим ярким энгармоническим сдвигом с разработочным разделе и использованием тональностей, родственных энгармонической доминанте. Обращает на себя внимание достаточно смелый – для эпохи барокко – выбор тональностей в плане формы, это тональности с большим количеством знаков – cis, Gis, gis, b, Des, As. С другой стороны, в общем плане формы можно уви-

деть и общую «генеральную» закономерность гармонического круга. Здесь она выражена формулой $t - d - D (S) - t$, где «недостаток» для полного «круга» субдоминанты «компенсирует» группа субдоминантовых тональностей, подчиненных доминантовой тональности в разработке. Как считают исследователи творчества композитора, «обилие, разнообразие, необыкновенная смелость энгармонических модуляций в сонатах Скарлатти уходит своими корнями в культуру народной музыки как итальянской, так и испанской. Их характерная специфика – сочетание в одновременности мелодической статики с интенсивностью тонально гармонического развития» (Дьячкова, с. 136).

Куплетное рондо

Куплетное рондо – это форма, где устойчивая часть – *рефрен* (или, по французской традиции, *gondeau*) проводится неоднократно в *главной тональности*, а чередующиеся с рефреном куплеты (*couplet*) идут в *тональностях диатонического родства*. *Тональный план куплетного рондо*, как и других форм этого времени, преимущественно ориентирован на формулу гармонического круга T-D-S-T (с поправкой на возвращение главной тональности в проведениях рефрена).

Куплетное рондо было одной из распространенных форм в музыке французских клавесинистов — у Шамбоньера, Ф. Куперена, Рамо, Дандрие, Дакена. Рондо этих авторов представляют программные миниатюры самого разного характера. В искусстве немецкого барокко рондо можно встретить в танцах из сюит, финалах сонат и концертов (Бах, Гендель, Телеман и др.).

Строение *рефрена* рондо весьма показательно для становления гармонических норм классического периода. Это, как правило, восьмитактный квадратный период повторного тематического строения, с половинной автентической каденцией в первом предложении и полной совершенной каденцией во втором. Период всегда однотональный, так как он открывает и завершает форму, делая ее тонально замкнутой. Его неизменная повторность в композиции рондо также придает тональную устойчивость целому и особо подчеркивает централизацию главной тональности.

Куплеты в рондо несут обновление, но почти никогда – действительно новое; как правило, тематически они развивают главный материал, оттеняя рефрен. В этой тематической бесконтрастности разделов также видится подтверждение общих принципов формообразования барокко – принципа развертывания и закона одноаффектности (см. выше).

Гармоническое строение куплетов, ориентированное в целом на неустойчивость, в общей композиции рондо различно. В первой половине рондо куплеты излагаются, как правило, в доминантовой или параллельной тональности, во второй – в субдоминантовой. Иногда в куплетах используются только главная и доминантовая тональности. Внутреннее гармоническое строение куплетов может быть как устойчивым, выявляя одну из побочных тональностей, либо тонально неустойчивым, ходообразным, характеризующимся многократной сменой тональностей.

Примеры анализа

В качестве примера рассмотрим тонально-гармонический план двух пьес в форме рондо *Ф. Куперена*²².

Рондо «La TendreFanchon».

Данное рондо представляет собой семичастную композицию, где четыре раза без изменений повторяется рефрен, чередуясь с тремя куплетами.

Рефрен (8 тактов, a-moll) представляет собой квадратный однотональный период, тематически повторного строения с двумя почти одинаковыми симметричными каденциями в конце двух предложений, завершающихся на тонике главной тональности.

1-й куплет (8 тактов), тематически производный от рефрена, также в форме периода с двумя каденциями, но разнотональными: первое предложение C-dur (tP), второе предложение E-dur (D).

2-й куплет (12 тактов), тематически более самостоятельный, по форме представляет восьмитактный период из двух предложений с двумя каденциями в тональностях соответственно – G-dur (dP) и e-moll (d), замыкает куплет еще одно четырехтактное, тематически иное предложение, модулирующее в E-dur (D).

3-й куплет (12 тактов), тематически наиболее контрастный, но менее структурированный, чем предыдущие, по форме – это ходообразное секвентное построение по тональному плану: d-moll (s) – G-dur (dP) – C-dur (tP) – a moll (t) – d moll (s) – a moll, завершающееся на D главной тональности.

Тональный план рондо в целом:

Рефрен – 1-й куплет – P – 2-й куплет – P – 3-й куплет – Рефрен
a-moll C - E a G - e - E a d - G - C - d a-moll
t tP D t dP d D t s dP tP s t

Вывод. Тональный план рассматриваемого рондо в целом ориентируется на формулу гармонического круга, опираясь на тональности доминантовой группы в первых двух куплетах (тональности III, V, VII ступеней), а в последнем третьем куплете используя в крайних точках тональность субдоминанты.

Рондо «LesOndes».

Данное рондо представляет собой девятичастное рондо, где пять раз неизменно повторяется рефрен, перемежаясь с четырьмя эпизодами.

Рефрен (A-dur, 8 тактов) представляет собой квадратный однотональный период, тематически повторный, с симметричными каденциями на тонике в двух предложениях, несовершенной в первом и совершенной во втором предложении.

1-й куплет (E-dur, 8 тактов) также написан в форме периода, тематически производного от рефрена, но целиком идущего в тональности D.

²²Примеры даны по изданию: François Couperin. Pieses de Clavecin, т. I, by Editio Musica, Budapest, 1969.

2-й куплет (A-ur - E-dur, 10 тактов) – неквадратный, но симметричный период из двух пятитактных предложений, гармоническое содержание которых составляет диатоническая секвенция, модулирующая в тональность D.

3-й куплет (A-dur, 8 тактов) – тематически более самостоятельный период из двух предложений в основной тональности, но завершающийся половинной автентической каденцией на D.

4-й куплет (A-dur – D-dur – A-dur, 13 тактов). Наиболее тематически и фактурно контрастный эпизод ходообразного и секвентного развития, с отклонением в тональность S.

Тональный план рондо в целом:

Рефрен – 1-й куплет – P – 2к – P – 3к – P – 4к – P

A E A E A A A A-D-A A

T D T D T T T A S T T

Вывод. Тональный план рассматриваемого рондо также ориентирован на типовой гармонический круг, воплощая его со своими особенностями. Большая часть композиционного пространства подчинена тонико-доминантовым соотношениям тональностей и лишь в последнем эпизоде возникает отклонение в субдоминантовую тональность, делая гармонический функциональный «круг» полным.

Концертная форма

Концертная форма была очень распространена в эпоху барокко и применялась в первых частях и финалах инструментальных концертов, в быстрых вторых частях sonatadachiesa, прелюдиях и других пьесах для органа и клавира, прелюдиях из сюит.

Основной принцип композиции концертной формы – чередование главной темы (*ритурнеля*) и эпизода (*интермедии*). Это противопоставление в оркестровом концерте усилено чередованием оркестрового tutti в ритурнеле и solov интермедиях. Схема концертной формы во многом напоминает схему рондо. Их основное различие находится в области тонально-гармонических закономерностей: главная тема рондо при повторе всегда идет только в главной тональности, в концертной же форме главная тема – ритурнель – обязательно меняет тональность, возвращаясь в исходную только при последнем проведении. В связи с этим можно встретить иное название концертной формы, отражающее как раз это различие: *модуляционное рондо*. Смена тональностей при повторных проведениях ритурнеля в концертной форме ориентируется на типовую формулу гармонического круга T – D – S – T.

Тональная схема концертной формы такова:

P И1 P И2 P И3 P... P

T – D – Tp – S... T

Главная тема(ритурнель) проводится первый раз в главной тональности и завершается полным совершенным вторгающимся кадансом²³. В последую-

²³Вторгающаяся каденция – это каденция, которая одновременно является окончанием одного раздела и началом последующего.

щих проведениях тема возвращается в других тональностях, часто в соответствии с формулой T- D - S- T.

Интермедия (эпизод) начинается вторгающейся каденцией в тональности предшествующей темы. Заканчивается она также вторгающейся каденцией в тональности последующего проведения темы. Форма интермедий чаще всего ходообразна. Для нее характерна гармоническая и структурная неустойчивость: непрерывная и длительная модуляционность, дробность структуры, секвенции.

Примеры анализа

В качестве примера рассмотрим тональный план *первой части концерта для клавира с оркестром № 1 d-moll И.С. Баха*.

Общая композиция первой части концерта включает четыре проведения главной темы – ритурнеля в разных тональностях и три ходообразных, тонально и гармонически неустойчивых эпизода – интермедии.

P1. Первое проведение ритурнеля наиболее устойчиво показывает главную тональность d-moll. В трехчастной репризной форме главной темы третья часть модулирует в тональность минорной доминанты a-moll. Вторгающийся каданс в новой тональности начинает интермедию.

И1. Первая интермедия тематически строится на мотивах ритурнеля и использует обобщенные формулы гармонической фигурации, что соответствует ее общей развивающей, модуляционной структуре. В процессе модуляционного развития происходит обход тональностей всех ступеней d-moll:

a – d – g – C – B – a – g – F – g – d – a
V I IV VII VI V IV III IV I V

При этом крайние тональные точки интермедии сохраняют тональность натуральной доминанты, с которой начинается ритурнель

P2. Второе проведение ритурнеля, также начинающееся со вторгающейся каденции, завершающей предыдущую интермедию, значительно меньше по объему, чем первое проведение. Его проведение завершается полной каденцией в той же тональности a-moll.

И2. Вторая интермедия начинается с вторгающегося каданса, которым закончилось проведение ритурнеля. По строению и данный эпизод тонально неустойчив. Гармоническое развитие опирается на тональности, родственные a-moll, но в завершение происходит модуляция в тональности субдоминанты d-moll – gmoll, в которой начинается проведение очередного ритурнеля.

a – e – C – d – g
I V III II=I s

P3. Третье проведение ритурнеля проходит в субдоминантовой тональности (g-moll), оно вновь небольшое по объему. Вторгающийся каданс отмечен остродраматической кульминацией, в которой используется ум. DD7 и небольшая каденция солиста.

И3. Третья, последняя интермедия наиболее развита и кроме ходообразного модулирующего развития содержит длительный предыкт, строящийся на чередовании DD ум7и D главной тональности. В круге тональностей интермедии

обращает на себя внимание использование преимущественно субдоминантовых ступеней, включая вторую низкую («неаполитанскую») и ее параллель:

g – d – F – Es – d – c – B – c – d – g – d – B – d – предыкт
 IV I III IIн I IIнр VI IIнр I IV I VI I V

P4. Последнее проведение главной темы полновесно завершает форму концерта утверждением главной тональности.

Тональный план первой части концерта d-moll в целом:

P1И1	P2	И2	P3	И3	P4	
d	a	a	a-g	g	g-d	d
t	d	d	d-s	s	s-t	t

Вывод. Анализ первой части концерта И.С.Баха показал твердую опору композиции на замкнутый тональный круг T – D – S – T в проведении главной темы – ритурнеля и гармонически неустойчивые, подводящие к тональностям гармонического круга модуляции в эпизодах – интермедиях. В целом этот тональный план можно считать чрезвычайно типичным и показательным для гармонического стиля барокко.

Фуга

Фуга – музыкальная форма, являющаяся высшим достижением полифонической музыки эпохи барокко. Композиция фуги, целиком построенная на полифонических приемах развития, в тонально-гармоническом плане также опирается на принцип гармонического круга T – D – S – T.

Форма фуги обычно имеет три раздела – экспозицию, разработку и репризу.

Экспозиция фуги включает многократное последовательное проведение темы во всех голосах *в тонико-доминантовом соотношении. В интермедии*, которая звучит между проведениями темы, обычно используется прием секвенции – диатонической или хроматической, нередко канонической. Классическая экспозиция фуги заканчивается *модуляцией* и каденцией *в параллельной тональности.*

Разработка фуги начинается с проведения темы в новой тональности. Строение этой части нетипично, поэтому можно выделить лишь общие закономерности её структуры. Тема и интермедии в разработочной части фуги чаще всего проводятся *по тональностям первой степени родства*, хотя и возможны отклонения в далекие тональности. Из тональностей диатонического родства в средней части фуги обычно используются тональности параллели и доминанты, параллели к доминанте, доминанты к параллели, а также тональности субдоминанты и ее параллели.

Реприза фуги начинается проведением темы *в главной тональности.* В отличие от экспозиции, где тема звучит в главной и доминантовой тональностях, в заключительном разделе она проводится по всем голосам в главной тональности, или, иногда, с использованием тональности субдоминанты. Как особый случай репризы может встретиться стреттное проведение темы во всех голосах. Нередко фуга оканчивается **кодой**, где последнее проведение темы часто звучит на тоническом органном пункте.

Примеры анализа

В качестве примера рассмотрим тональный план *фуги c-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха.*

Композиция трехголосной фуги c-moll трехчастна.

Экспозиция фуги содержит три проведения темы в основных голосах и две интермедии.

тема	–	ответ	–	интермедия 1	–	тема	–	интермедия 2
c-moll		g-moll		c – g – c		c-moll		c – B – Es
t		d		t d t		t		t dP tP

Три проведения темы опираются на обязательное в данном разделе тонико-доминантовое соотношение тональностей. В первой двухголосной интермедии использован прием диатонической секвенции. Во второй трехголосной интермедии хроматическая каноническая секвенция приводит к модуляции с каденцией в тональности параллельного мажора.

Разработка начинается с проведения темы в параллельной тональности. Данный раздел содержит два проведения темы и две интермедии.

тема	–	интермедия 3	–	тема	–	интермедия 4
Es-dur		Es – f – c		g		g – f – g – c
tP		tP s t		d		d s d t

Тональный план разработки содержит тональности диатонического родства с опорой на главные ступени по отношению к главной: доминанты, субдоминанты и параллели. Общая направленность тонального плана разработки: от параллельного мажора, через неустойчивые хроматические секвенции в интермедиях – к возврату главной тональности в конце раздела.

Реприза начинается с проведения темы в основной тональности. Всего в завершающем разделе формы звучит три проведения темы и одна интермедия.

тема	–	интермедия 5	–	тема	–	тема (кода)
c-moll		c – f – B – Es – c		c-moll		c-moll
tI – IV – VII – III		ttt		органный пункт		

Репризный раздел содержит проведения темы только в главной тональности – завершающее ее проведение на тоническом органном пункте, в интермедии звучит каноническая золотая секвенция с использованием тональностей диатонического родства.

Вывод. Тональный план фуги c-moll опирается на достаточно типичный круг тональностей для данной формы t – tP – d – s – d – t, где со всей очевидностью просматривается типовой для гомофонных музыкальных форм барокко принцип гармонического круга.

Еще один пример – *фуга As-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха.*

Четырехголосная фуга As-dur имеет трехчастную структуру.

Первая часть, *экспозиция*, содержит четыре основных тонико-доминантовых проведения темы, одно дополнительное (Т) и три интермедии.

тема	–	ответ	–	интермедия 1	–	т	–	о	–	интермедия 2	–	т	–	интермедия 3
As-dur		As-dur(D)		Es – As		As Es		Es – As		As		As		As – f-moll
T		D		D		T		T D D		T		T		T Tr

Вся экспозиция в целом построена на тонико-доминантовых соотношениях тональностей как в проведениях темы, так и в строении интермедий, последняя из которых модулирует в тональность параллельного минора.

Вторая часть, разработка, содержит пять проводений темы в разных тональностях и три интермедии.

тема	–	и 4	тема-ответ	–	и 5	–	тема	–	ответ	–	и 6
f-moll		f	b	b(D)	b	As(D)	Des(D)	As-b-As			
Tr		Tr	Sp	Sp	Sp	T	S	T Sp T			

Тональный план разработки в целом содержит тональности диатонического родства преимущественно субдоминантовой функции, с выраженным ладовым контрастом (параллельный минор, минорная субдоминанта) в первой части разработки. Общая неустойчивость разработки в конце приводит к основной тональности.

Третья часть, *реприза*, начинается с проведения темы в основной тональности. Всего в данном разделе тема прозвучит пять раз, и только три из них – в основной тональности. Перед последним проведением темы имеется одна интермедия.

тема	–	тема	–	тема	–	тема	–	интермедия 7	–	тема
As		f - c	As	Des	Es – f – As	As				
T		Sp-Dp	T	S	D Tr T	T				

Тональный план завершающего раздела фуги направлен на утверждение главной тональности, чему способствуют дополнительные проведения темы в родственных тональностях, прежде всего – субдоминанты, что является достаточно типичным для репризы.

Вывод. Общий тональный план фуги As-dur выглядит достаточно типичным для фугированных форм: это модуляция в конце экспозиции в параллельный минор, тонально неустойчивая разработка и утверждение главной тональности в репризе. Типовой гармонический круг форм барокко проявляется здесь с определенными особенностями. T – D область плана размещена в экспозиции фуги, S – T область – в разделе разработки и репризы.

Заключение

В эпоху барокко происходят кардинальные изменения в организации музыкальной ткани: рождается само понятие гармонии как техники композиторского письма, но этот поистине революционный переворот происходит очень мягко, постепенно, в течение длительного времени. По сути, в гармоническом стиле эпохи мы наблюдаем сам процесс формирования новых гомофонно-гармонических закономерностей. Как было показано в данной главе, новое рождалось в «недрах» полифонического стиля и техники письма, во взаимодействии с ним. Отсюда – неповторимое своеобразие музыкального стиля эпохи барокко. Двойственность, переходность, которую можно наблюдать на различных уровнях музыкального языка, и составляет главную отличительную особенность гармонического стиля барокко.

В процессе этого стилевого перехода музыка барокко формирует основные нормы гармонического склада, которые стали абсолютным канонem для последующей эпохи венского классицизма. Перечислим эти «завоевания» гармонии барокко, имевшие значение для последующих музыкальных эпох.

1. Формирование гомофонно-гармонического склада.
2. Утверждение двулладовой мажорно-минорной системы.
3. Возникновение равномерно-темперированного строя и введение в музыкальную практику 24-х тоналностей мажора и минора.
4. Осознание структуры аккорда – трезвучия, септаккорда – основного вида и его обращений.
5. Укрепление централизации тоналности.
6. Оформление гармонических функций тоналности: T, D, S и системы их тяготений.
7. Формирование основных гармонических оборотов и типов каденций.
8. Становление логики тоналного плана формoобразования в виде гармонического «круга» T – D – S – T.

Не будем забывать о том, что произошедшие в эпоху барокко изменения техники музыкального письма есть лишь следствие глобальных мировоззренческих изменений, характеризующих данную эпоху в целом. Рассматривать «технологические» достижения музыки барокко невозможно в отрыве от художественных, эстетических и философских идей этого времени. Именно эта взаимосвязь должна сделать анализ гармонических закономерностей содержательным и смысловым, подчиненным пониманию эпохального исторического стиля барокко.

Контрольные вопросы

1. В чем заключается своеобразие музыкального склада эпохи барокко?
2. Какие жанры эпохи барокко дают примеры полифонического, гомофонно-гармонического и смешанного типов музыкального склада?
3. Что такое «basso continuo»? В чем заключается техника генерал-баса?
4. Где преимущественно использовалась техника basso continuo; в каком виде она сохранилась до наших дней?
5. В чем заключается своеобразие тональной организации эпохи барокко?
6. Что такое «модальность»? Назовите ее признаки в тональной и гармонической организации музыки барокко.
7. Когда появляется равномерная темперация? Какие важные параметры получает музыка в связи с ее изобретением?
8. В чем заключается двуладовость системы барокко? Какой лад из двух преобладает в музыке этой эпохи?
9. Что такое «централизация тональности», в чем это выражается?
10. Где формируется гармоническая функциональность в музыке барокко?
11. Какие гармонические функциональные обороты типичны для музыки барокко и какие из них преобладают?
12. Какими наиболее типичными аккордами выражены три основные функции гармонии T, D, S в музыке барокко?
13. Какая альтерация используется в гармонии барокко?
14. Кто является автором первой теории аккорда в эпоху барокко? В чем смысл этой теории; как понимался аккордовый комплекс в полифонической музыке эпохи Возрождения?
15. Что такое «гармонические странности» барокко? Причины и суть этого явления. Примеры «аччакатур» Д. Скарлатти.
16. В чем разница принципов «ступеневого» круга тональностей в модальной технике письма и тонального гармонического круга в музыке барокко?
17. Каковы тонально-гармонические закономерности формы Bar в протестантском хорале?
18. Каковы тонально-гармонические закономерности формы периода типа развертывания?
19. Каковы тонально-гармонические закономерности старинной двухчастной формы?
20. Каковы тонально-гармонические закономерности старинной сонатной формы?
21. Каковы тонально-гармонические закономерности формы куплетного рондо?
22. Каковы тонально-гармонические закономерности концертной формы эпохи барокко?
23. Каковы тонально-гармонические закономерности формы фуги?
24. Какие гармонические открытия эпохи барокко стали классической нормой для последующих музыкальных эпох.

Практические задания

1. Нотное приложение, пример № 5.

А. Аренский Сборник задач для практического изучения гармонии

Выполнить расшифровку цифровой записи генерал-баса, используя табулатуру, приведенную в данной главе пособия, в трех видах фактуры:

- а) четырехголосной хоральной (письменно);
- б) «простой или общей»²⁴ (на фортепиано): исполняются трех- четырехголосные аккорды; левая рука играет линию баса без украшений;
- в) «естественной» (фигурационной) (на фортепиано): используются арпеджии и ломанные аккорды, особенно в правой руке.

2. Нотное приложение, пример № 4.

Выполнить гармонизацию хорала с использованием приема контурного двухголосья (бас-сопрано) и сочетания тональных и модальных признаков организации (по образцу Хоралов И.С. Баха, см. Нотное приложение, пример № 3).

3. Выполнить стилевой гармонический анализ произведения эпохи барокко по предложенному плану:

- Определить вид аффекта (аффектов) и его содержательные выразительные средства (музыкально-риторические фигуры, лад, тональность, интервалику, аккордику, ритмику, темп и др.) в данном произведении, используя классификацию аффектов и их выразительные возможности (см. с. 1-й главы данного пособия).

- Охарактеризовать особенности музыкального склада данного произведения в связи с жанром и исполнительским составом (сольный, ансамблевый, инструментальный, вокальный, хоровой).

- Выявить и охарактеризовать с гармонической точки зрения начальный период типа развертывания в данном произведении, его составляющие: ядро – развертывание – каденция.

- Определив форму произведения, проанализировать тонально-гармонический план формы в целом. Ориентируясь на каденции, охарактеризовать функциональные закономерности тонального плана произведения.

- Выявить и охарактеризовать типовые гармонические обороты: каденции, секвенции, автентические, плагальные, фригийские обороты; тональные переходы – отклонения, сопоставления, модуляции; органые пункты.

- Охарактеризовать аккордовый состав основных гармонических функций T, D, S; возможную альтерацию.

- Обобщить все наблюдения по детальному гармоническому анализу и сделать выводы о содержательных и смысловых задачах гармонических средств в связи с главенствующим аффектом в данном произведении.

²⁴Определение типов фактуры б) и в) для практики basso continuo дано по учебнику Л. Дьячковой, с. 96; см. также с. 4 2-й главы данного пособия.

Примерный список произведений для гармонического анализа

При выборе произведения для стилевого гармонического анализа студент может ориентироваться на произведения эпохи барокко, над которыми он работает в классе по специальным дисциплинам: «Сольный инструмент», «Концертмейстерский класс», «Камерный ансамбль», «Оркестровое дирижирование» и др.

1. И.С. Бах. Двух- и трехголосные инвенции (на выбор).
2. И.С. Бах. Французские сюиты (отдельные танцы и сюита в целом, на выбор).
3. И.С. Бах. Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира», т. I, II (на выбор).
4. А. Вивальди. Concertogrosso (на выбор).
5. Ф. Куперен. Пьесы для клавесина в жанре Rondeau (на выбор).
6. Д. Скарлатти. Сонаты (на выбор).

ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ЭПОХИ БАРОККО

Общие черты музыкальных форм в связи с особенностями стиля барокко. Малые формы барокко: период типа развертывания, барочная двухчастная, трехчастная и многочастные формы. Форма var. Составные сложные формы. Вариации на basso ostinato. Куплетное рондо. Концертная форма. Старосонатная форма. Циклические формы: концерт, соната, сюита, прелюдия и fuga.

1. Общие черты музыкальных форм в связи с особенностями стиля барокко

Историко-стилевой ракурс рассмотрения закономерностей музыкального искусства позволяет видеть в логике организации музыкальной формы отражение основных характеристик эпохи барокко – социальных, художественных, музыкально-технологических. Так, становится очевидным, что процессы формообразования в музыке барокко опосредованно связаны с изменившейся **социальной ролью музыки в эту эпоху**. Наряду с огромной прикладной ролью музыкального искусства (прежде всего в церковном ритуале), музыка в это время приобретает также самоценность и автономию в качестве искусства «усплаждения души» (по выражению И.С. Баха). Увеличению «светскости» музыкального искусства также способствует бурное развитие и распространение инструментальной музыки – сольной, ансамблевой, оркестровой. Появляются новые жанры – соната, танцевальная сюита, концерт, изменяются условия бытования музыки в обществе. Освободившись от диктата слова, управлявшего вокальными формами, «чистая» музыка начинает вырабатывать собственные, автономные законы музыкальной формы.

Образованию самостоятельных музыкальных форм способствуют и кардинальные **изменения в технике композиторского письма**, которые происходят в эту эпоху: на смену полифонии постепенно приходят гомофонно-гармонические закономерности. Это приводит к изменению всех параметров музыкальной ткани, задействованных в формообразующем процессе: фактуры, метроритма, тональной и гармонической организации, тематизма. Смешанный тип закономерностей – полифонических и гомофонно-гармонических, который характеризует все уровни организации музыкальной формы, является отличительной особенностью стиля барокко.

Нестабильная стилевая ситуация в XVII - первой половине XVIII веков, при которой нет единой, общепринятой системы организации музыкального материала, сообщает подобную же нестабильность формообразованию в целом. Так, в эту эпоху отсутствует характерная для эпохи венского классицизма закреплённость **соотношения формы и жанра**. В одном жанре могут использоваться различные музыкальные формы, а одна и та же музыкальная форма может встретиться в разнообразных музыкальных жанрах. И хотя в это время уже проявляется относительная самостоятельность феномена музыкальной формы, не связанной напрямую с жанром, и намечаются типы форм,

воспроизводимые в разных жанрах, но до стабильности системы формообразования, которая наступит в следующую стилевую эпоху еще далеко.

На процессы формообразования в значительной степени влияют и характерные художественные идеи эпохи барокко. Главной среди них является **теория одноаффектности**, по которой все произведение или его составная часть является носителем только одного аффекта (affectus – душевное волнение, страсть). Эстетическая потребность в делении одного аффекта, в долгом пребывании в заданном состоянии приводит к преобладанию в барочных формах однородного тематизма, представленного в постоянном развитии. В работе с тематическим материалом сказывается сильнейшее влияние полифонического письма. Об этом специфическом качестве барочных форм пишет Т.С. Кюрегян: «Они (формы. – Б.И.) насыщены всепроникающим развитием особого рода, когда звучит, казалось бы, все время одно, но всякий раз по-иному, когда перемены, несмотря на непрерывность, остаются в пределах заданного качества. Характерное для барочного стиля, подобное развитие резко отличается от классического с его направленностью на преобразование вплоть до полной противоположности, и потому ему дано особое название – **развертывание**» [6, с. 123]. **Принцип развертывания** стал ведущим для образования большинства форм эпохи барокко.

Для становления автономных музыкальных форм принципиально важным является формирование в музыке барокко **функций частей музыкальной формы**. Основные функции – экспозиционная, развивающая и заключительная здесь уже действуют, но в смягченном, ослабленном по сравнению с классической формой виде. Благодаря тематической однородности музыкальной композиции и принципу развертывания разделы формы не противопоставляются по своей функции, а скорее перетекают один в другой. В результате рельеф музыкальной формы достаточно текуч и размыт, а музыкальная идея сочинения не столько развивается, сколько развертывается, проходя определенные стадии, опирающиеся на риторические схемы строения речи.

Тематическая однородность композиций барокко не исключает **принципа контраста**, который, наряду с тождеством, является основополагающим законом формообразования, но так же, как и вид тематического развития, принцип контраста в музыке барокко проявлен по-особому. По сравнению с музыкой венского классицизма контраст здесь является не следствием развития, а приемом прямого **сопоставления**. Контраст достигается «внешним» путем: сменой аффекта в различных частях крупной циклической композиции, противопоставлением оркестровых масс – tutti и soli, сопоставлением динамики – piano и forte. Последняя стилевая особенность музыки барокко объясняется особенностями звукоизвлечения на инструментах того времени: на большинстве клавишных инструментов было невозможно постепенное crescendo и diminuendo, но лишь резкое переключение piano и forte путем смены клавиатуры. Следствием этого была так называемая **«террасообразная» динамика**, которая характеризовала музыку для самых разных инструментов и оркестра, став атрибутом инструментального мышления целой эпохи.

Из компонентов, слагающих музыкальную форму, выделим **понятие тематизма**, которое в рассматриваемую эпоху также выглядит весьма специфично. Тематизм в музыке барокко достигает качества, неизвестного предыдущей эпохе: он становится индивидуальным, имеющим «свое лицо», не похожее в каждом конкретном случае на тематический облик других произведений. Одновременно происходит сложение темы как особо насыщенного в смысловом отношении построения, противостоящего нетематическим участкам формы. Этот знаменательный процесс, давший своему времени почетное звание **«эпохи кристаллизации тематизма»**, проявился, однако, в полной мере лишь в музыке полифонической; и откристаллизовавшаяся интонационно и структурно тема этого времени есть тема полифонической формы и, прежде всего, фуги. В музыке же смешанного и гомофонно-гармонического склада тематизм выглядит не так ярко и индивидуально, особенно при сравнении с рельефными музыкальными темами последующей эпохи.

Само понятие «тема» в музыке барокко структурно не оформлено и сводится, как правило, к функциональной триаде: ядро – развертывание – каденция. В этой структуре «темы» ядро (мотивная группа небольшой протяженности) – наиболее индивидуализированная часть, содержащая, как правило, музыкально-риторическую фигуру, отвечающую за избранный «аффект», а развертывание, завершающееся каденцией, – длительное развитие, в котором «растворяются» мотивы тематического ядра. То, что следует в музыкальной форме за такой «темой», является процессом дальнейшего развертывания, придавая композиции в целом тематическую однородность, и, как результат, слабую отделенность разделов формы и малую проявленность их функций.

В условиях тематической однородности, структурной текучести и недостаточной расчлененности композиции в музыке барокко особую формообразующую роль начинают играть **тонально-гармонические закономерности**. Эпоха барокко – это время становления классической тональности, функциональных гармонических связей вертикальных комплексов голосов и гармонической логики тонального плана композиции. И в чисто полифонических формах (фуге), и в формах смешанного типа смена тональностей в процессе развертывания дает особую закономерность, получившую название **принцип гармонического круга: T – D – S – T**, который особым образом направляет, разделяет и замыкает музыкальную форму.

Разнообразие и нестабильность форм барокко не поддается четкой классификации. В рассматриваемый период каждый тип формы гораздо менее унифицирован, чем в последующую эпоху, и выдвигает скорее общий принцип построения формы, чем готовую модель ее структуры. В это время существуют как формы чисто полифонические (фуга, канон, ричеркар, инвенция), так и гомофонные, а чаще – смешанные. В данном пособии рассматриваются формы неполифонические (условно – гомофонные).

Классификация музыкальных форм барокко:

- Малые формы сквозного развертывания:
 - одночастная (период сквозного развертывания),
 - двухчастная,

- трехчастная,
- многочастная.
- Составные формы:
 - сложные двухчастная, трехчастная, многочастная;
 - контрастно-составные.
- Вариации и хоральные обработки.
- Рондо.
- Старосонатная форма.
- Концертная форма
- Циклические формы:
 - вокально-хоровые: пассионы, месса, оратория, кантата;
 - инструментальные: концерт, сюита, соната.

Рассмотрим наиболее типичные из них, часто встречающиеся в учебной практике обучающихся по направлению «Музыкально-инструментальное искусство», бакалавриат.

2. Малые формы барокко

Общая характеристика. Понятие малых форм применительно к музыке барокко объединяет весьма обширную группу композиций, общее свойство которых – тематическая однородность. Во множестве случаев малые формы основаны на барочном принципе развертывания, который, как уже говорилось, имеет определенно полифоническое происхождение. В гармоническом плане малые формы руководствуются идеей «круга» T - D - S - T, который реализуется более или менее полно, что прямо отражается на протяженности формы. В зависимости от этого, а также от числа кадансов, разделяющих развертываемый материал, определяется число частей в композиции. По этому признаку малые формы делятся на: барочную одночастную, барочную двухчастную, барочную трехчастную, барочную многочастную. Область применения малых форм – многочисленные прелюдии, разнообразные танцы из сюит и партит, части сонат da capo, инвенции.

2.1. Одночастная форма (период типа развертывания)

Период типа развертывания – это одночастная форма, которая состоит из начального мотивного ядра, его развертывания и единственной заключительной каденции. Период типа развертывания может быть как самостоятельной одночастной формой небольшой пьесы, так и формой первой части большинства многочастных малых форм барокко.

Ядро – это небольшое построение, назначенное ясно установить тональность, представить основные мотивы и задать характер изложения. Начальная гармонически устойчивая мотивная группа (обычно от двух до шести тактов) строится на повторении (иногда видоизмененном) первого мотива либо на разных, но не контрастных мотивах. Типично гармонически устойчивое завершение ядра, обычно на тонике.

Развертывание – это следующее за ядром гармонически неустойчивое построение, основанное на секвентном развитии мотивов ядра, иногда с внесением новых, но не контрастных мотивов. Мотивное содержание развертывания ограничивается генеральной идеей бесконтрастности, тематической однородности. Продолжительность развертывания значительно превышает размеры ядра. Для него характерен срединный тип изложения, связанный с гармонической неустойчивостью, секвенцированием, дроблением. В зоне развертывания могут встречаться промежуточные каденции на ступенях главной тональности.

Завершающая каденция – это второй после ядра сравнительно небольшой, устойчивый участок формы. Вид завершающей каденции периода зависит от разновидности формы в целом.

Если период типа развертывания – это самостоятельная одночастная форма целой пьесы, то завершающая каденция проходит в главной тональности. Такая каденция может быть усилена доминантовым предыктом и последующим дополнением, подтверждающим достигнутую тонику.

Если же период типа развертывания это только первая часть многочастной формы, то его завершение обычно представляет собой полный совершенный каданс в тональности доминантовой группы: как правило, это сама доминанта (тональность V ступени) или, реже, тональность III ступени для минора (тональность параллельного мажора). Иногда в конце первого периода можно встретить половинный автентический каданс (остановку на доминантовом трезвучии) в главной тональности.

Схема одночастной формы:

ядро	развертывание	каденция
T	не T (отклонения)	T (D)

Примеры для анализа

Бах И.С. «Хорошо темперированный клавир», т. I: Прелюдии C-dur, c-moll, As-dur.

Бах И.С. Двенадцать маленьких прелюдий: № 5 d-moll, № 8 F-dur.

Бах И.С. Французские сюиты № 2 c-moll, № 3 h-moll: Аллеманда и Куранта (первые части).

2.2. Барочная двухчастная форма

Двухчастной формой называется композиция, в которой первая часть – период типа развертывания – заканчивается каденцией на побочной ступени (как правило, доминантовой), а вторая часть, построенная аналогично первой, постепенно ведет назад к тонике. Барочная двухчастная форма в изоляции встречается в танцах из сюит – прежде всего в аллемандах и курантах, а также в жигах; она нередка в прелюдиях и возможна в частях сонат.

Первая часть строится аналогично одночастной форме типа развертывания и состоит из ядра, развертывания и завершающего каданса. Существенное отличие, однако, состоит в том, что первая часть двухчастной формы практически всегда кадансирует не на тонике, а на побочной ступени – как правило, доминанте или (для минорных пьес) – III ступени (тонике параллельного мажора). Граница

между первой и второй частями всей формы особенно отчетлива при наличии знаков репризы, предписывающих повторить первую часть (а затем и вторую).

Вторая часть в форме типа развертывания строится аналогично первой и во множестве случаев также состоит из ядра, развертывания и каданса. Главное отличие заключается в том, что тонально-гармоническое развитие в ней направлено от доминанты к тонике. Обычно она начинается изложением преобразованного начального мотивного ядра первой части в доминантовой тональности. Размеры второй части как правило превышают протяженность первой. Ее структуру образуют **два раздела (секции)**, разграниченные промежуточной каденцией. Каждая из секций строится по принципу развертывания. **Первая секция** заканчивается полным совершенным кадансом в субдоминантовой тональности (иногда в какой-либо другой). **Вторая** – так же, но в главной тональности. Таким образом, вся двухчастная форма следует по каденционно размеченному маршруту T - D - S - T.

Довольно часто в барочной двухчастной форме проявляются **черты сонатности**. Если тематический материал, завершающий первую часть в доминантовой тональности, транспонируется во второй части в главную тональность, то возникает так называемая **«сонатная рифма»**. Так строятся прелюдия G-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира», Аллеманда из Французской сюиты № 2 c-moll И.С. Баха.

Схема двухчастной формы:

I часть

период типа развертывания I секция

□: ядро разверт. каденция : □ □: ядро промежуточная кад. разверт. кад. : □

T → D D → S → T

II часть

II секция

Примеры для анализа

Бах И.С. Французские сюиты, Английские сюиты: Аллеманды и Куранты.

Бах И.С. Хорошо темперированный клавир II т.: Прелюдии d-moll, G-dur.

2.3. Барочная трехчастная форма

Эта форма менее распространена в музыке барокко, чем двухчастная, не так типизирована и в связи с этим имеет множество разновидностей. Барочная трехчастная форма встречается там же, где и двухчастная – в прелюдиях, инвенциях, танцах из сюит (крайне редка она только в Аллемандах), наиболее типична для Сарабанды.

Одна из наиболее распространенных видов трехчастной формы близка простой «песенной» (классической) трехчастной форме. При сильном воздействии квадратности вся форма нередко складывается из трех четких метрических восьмитактов, выстроенных по структурной модели периода или большого предложения.

Первая часть – период или большое предложение, сходные с классическими. **Вторая часть** – середина развивающего типа, третья – реприза. В репризе начальная тема может излагаться не сразу после каденции второй части, а после хода, ведущего к главной тональности. Характерно начало репризы с

субдоминантовой тональности (И.С. Бах. Французская сюита G-dur. Гавот). Для барочной трехчастной формы типично повторение частей.

Сонатность в барочной трехчастной форме проявляется так же, как в двухчастной, то есть в транспозиции интонального завершающего участка первой части в тонику в третьей части.

В целом барочной трехчастной форме свойственна пропорциональность частей, их примерное масштабное равенство, что и отличает форму – наряду с тематически определенным началом частей и квадратностью – от двухчастной с двумя секциями во второй части.

Схема трехчастной формы:

I ч.	II ч.	III ч.	
: a:	: b	a	:
T - T (D)	D - S	T (S) T	

Примеры для анализа

Бах И.С. Инвенция a-moll, E-dur.

Бах И.С. Английская сюита № 4 F-dur: Сарабанда, Менуэт II.

Английская сюита № 1 A-dur: Бурре II.

Бах И.С. Менуэт из Сюиты для орк. № 2 h-moll.

Бах И.С. Хорошо темперированный клавир, I том: Прелюдия E-dur,
II том: Прелюдия fis-moll.

2.4. Барочные многочастные формы

Барочная многочастная форма состоит из четырех и более частей, построенных согласно общим принципам малых форм. Применительно к конкретным случаям термин «многочастная форма» уточняется указанием на число частей, например: барочная многочастная из шести частей или – барочная пятичастная, барочная четырехчастная.

Общее для всех малых форм качество тематической однородности и бесконтрастности распространяется и на многочастные формы. Строятся они на одной теме, изложенной в первой части, и ее развитии – в остальных. **Схема формы такова: aa1 a2 a3... .** Как и другие малые формы, каждая часть барочной многочастной формы основывается на принципе: ядро – развертывание – каденция. Отличительная особенность формы – обязательное проведение ядра в начале каждой секции, но при этом ядро может проводиться не полностью или видоизмененно. Генеральная гармоническая идея малых форм – обход побочных ступеней, закрепленных каденциями, – направляет и многочастную форму, но число каденций, которые завершают каждую часть, в ней еще больше, а гармонический «круг» T – D– S– T еще шире. Последняя часть в многочастной форме нередко бывает репризной, вводящей начальный тематический материал и главную тональность (Бах И.С. Англес из Французской сюиты № 3 h-moll).

Примером многочастной формы является сарабанда из Английской сюиты № 1 A-dur И.С. Баха. В сарабанде четыре части, каждая из которых начинается с изложения первого мотива темы, далее следует его развитие.

Схема формы:

Части:	a	a1	a2	a3	
тт.	: 8	: : 8	8	8 :	
	T	D	Sp	D	T
тон.	A	E	h	E	A

Примеры для анализа

Бах И.С. «Хорошо темперированный клавир», I том: Прелюдия Fis-dur,
II том: Прелюдии cis-moll, Es-dur, F-dur, Fis-dur.

2.5. Форма Ваг

Форма Ваг была распространена в искусстве трубадуров, труверов, миннезингеров, мейстерзингеров и существовала сначала как вокальная форма. Позже она была перенесена и в инструментальную музыку. Данная форма тесно связана со словесным текстом: *три самостоятельных построения текста (abc) соответствуют трем разделам музыкальной формы (a ab), два из которых одинаковы по музыке (a a), третий – музыкально иной (b)*. Каждый из разделов «а» называется штоллен (нем. Stollen) или стола; два штоллена «а а» образуют запев (нем. Aufgesang); раздел «b» — абгезанг (нем. Abgesang), или припев. Форма Ваг может быть безрепризной (a ab) или репризной (a a ba). Она лежит в основе многих протестантских хоралов. В репризной форме Ваг написан хорал «Was mein Gott will» № 31 из «Страстей по Матфею» И.С. Баха.

Схема формы:

Текст:	A	B	C
Музыка	a	a	ba
тт.	4	4	8

Примеры для анализа

Бах И. С. «Страсти по Матфею»: №№ 3, 21, 48.

Бах И.С. Хоралы №№ 100, 129, 335 (пример № 3 в нотном приложении).

3. Составные формы

Составными называются формы, основанные на сложении в единое целое относительно самостоятельных устойчивых частей разной меры контраста. Принцип составных форм в эпоху барокко близок таковому в классической музыке, но трактуется более широко и при равноправном сосуществовании гомофонии и полифонии дает особенно разнообразные результаты. Составные формы бывают из двух, трех и более частей с различной планировкой.

Составная трехчастная форма нередка в танцах из сюит, таких как гавот, менуэт, паспье, бурре, а также в программных миниатюрах французских клавесинистов. Составная трехчастная форма в танцах возникает обычно в результате «удвоения» какого-либо танца с последующим повторением первого из них согласно указанию Да Саро, например, Менуэт I – Менуэт II – (Менуэт

I Da Capo). Аналогично во французских клавесинных пьесах, но с иными обозначениями: Premiere Partie – Seconde Partie – (Premiere Partie D.C.). По величине части соотносятся по-разному: в одних случаях они практически равны (Бах И.С. Менуэт из Английской Сюиты № 4 F-dur: 33 и 32 такта), в других отличаются очень сильно, но при этом масштабно перевешивает всегда первая часть.

Все части составной трехчастной формы имеют устойчивое строение. В большинстве случаев каждая часть написана в какой-либо малой форме, обычно двухчастной или трехчастной. Помимо малых форм, в составной трехчастной применимо куплетное рондо в качестве формы части. Например, в «Забавах» /«Les Amusemens», ordre №7/ Куперена и первая часть, и вторая оформлены как пятичастное рондо).

Тональное соотношение частей подобно классическому; преобладают два варианта:

а) все части написаны в главной тональности (Бах И.С. Менуэт из Французской сюиты № 3 h-moll);

б) средняя часть написана в одноименной тональности (Бах И.С. Бурре из Английской сюиты № 2 a-moll). Изредка при мажорной первой части средняя пишется в параллельном миноре (Бах И.С. Менуэт из Английской сюиты № 4 F-dur).

Тематическая контрастность в соотношении частей составной формы также может быть различна. Для танцевальных пьес в сюитах И.С. Баха характерна тематическая самостоятельность средних частей. Для клавесинных пьес Ф. Куперена, напротив, – тематическая зависимость средней части от крайних; главный контраст при этом связан с обязательной сменой лада. В оркестровой музыке средняя часть может контрастировать характером инструментровки: при массивном tutti первой части средняя часть – трехголосная – исполняется тремя солирующими инструментами (что дает повод нередко называть ее Trio, например, Бах. Бранденбургский концерт № 1 F-dur, Менуэт).

Помимо собственно составной трехчастной, существуют формы производные от нее – **составные многочастные**. Они образуются путем введения дополнительной средней части (и даже не одной) и дополнительной репризы. В результате возникает форма с большим числом частей, но тем же фундаментальным принципом построения. Например, Бах И.С. Бранденбургский концерт № 1 F-dur, IV ч.: менуэт – трио – менуэт – «польский» – менуэт – трио (новое) – менуэт; все части в главной тональности).

Составная двухчастная форма обычна для музыки французских клавесинистов. Составная двухчастная форма образуется совершенно так же, как составная трехчастная (и имеет те же обозначения: Premier Partie – Seconde Partie) но лишена третьей части, то есть репризы Da Capo. Глубинное родство этих форм подтверждается полным совпадением в формальном, тональном и тематическом соотношении частей. Как и в трехчастной, форма частей двухчастной составной какая-либо малая или куплетное рондо. Видимо, именно малым контрастом, а то и полной однородностью частей, помогающим сохранить цельность формы и без репризы, объясняется большая распространенность составной двухчастной формы у клавесинистов, чем сложной двухчастной у венских классиков.

Примеры для анализа

Охарактеризовать строение каждой части и принципы построения целого.

1. Составная трехчастная:

Бах И.С. Бурре из Английской сюиты №1 A-dur. Гавот из Английской сюиты № 3 g-moll.

Куперен Ф. «Баю-бай, или колыбельная для Амура» («Le Dodo, ou L'Amour au Berger», ordre № 15); «Нежная чаровница» («La Douce, et Piquante», ordre № 15).

2. Составная двухчастная:

Куперен Ф. «Цветущие сады» («Les Vergers Fleuris», ordre № 15);

«Освежающая» («La Rafrachissante», ordre № 9);

«Весталки» («Les ordre № 16).

4. Вариации на basso ostinato

Для эпохи барокко наиболее показателен тип вариаций, почти неизвестный классико-романтическому искусству, а именно – вариации на basso ostinato (буквально — упорный бас).

Вариациями на basso ostinato называется форма, основанная на неизменном проведении темы в басу, сопровождающемся непрерывным варьированием верхних голосов. Вариации на basso ostinato были главной формой таких популярных жанров, как *пассакалья и чакона*. В английской музыке эта форма получила своеобразное преломление в оригинальном жанре под названием «*граунд*» (англ. ground – буквально земля, почва, основание). Иногда вариации на basso ostinato можно встретить в иных жанровых условиях: в медленной части концерта, в вокальной музыке – хорах и ариях.

Пассакалья (от исп. pasar – проходить, calle – улица) ведет происхождение от испанского танца-шествья, исполнявшегося при разъезде гостей.

Чакона (от исп. chacona – всегда то же) – также испанский танец народного происхождения, но более оживленный и активный.

В эпоху барокко композиторы практически не разграничивали жанров пассакалья и чаконны, которые к этому времени широко распространились в Европе и приобрели общие характерные черты. Для этих жанров типичны величественный, эпический характер, неспешное развертывание формы, медленный темп, трехдольный размер, минорный лад (реже встречается мажорный, характерный для оперных basso ostinato).

Существуют и некоторые отличительные признаки. Так, пассакалья – монументальный, торжественный жанр, предназначавшийся для органа или инструментального ансамбля. Ее тема протяженностью от 4 до 8 тактов начинается с третьей доли, одногласно. Чакона – более камерная, исполняется солирующим инструментом: клавиром или скрипкой. Ее тема начинается со второй доли, излагается в виде гармонической последовательности.

Тема вариаций может быть:

- **одногласной** – характерна для пассакалья. Одногласная тема часто представляет нисходящее (реже восходящее) движение по звукам верхнего

тетрахорда гаммы, которое может быть диатоническим или хроматическим. Нередко такая тема является характерной **музыкально-риторической фигурой**. Например, фигура *passus diriusculus* (лат. жестковатый ход) – нисходящее движение мелодии по узким хроматическим интервалам (чаще всего в объеме кварты) – эмблема страдания, печали, крестного пути (Г. Перселл. Дидона и Эней. Ария Дидоны из III д.; И.С. Бах. «Crucifixus» из Мессы h-moll).

Одноголосная тема может быть фигурированной или содержать скачки (Г.Ф. Гендель. Пасскалья g-moll).

- **аккордовой** – характерной для чакон. В этом случае тема представляет собой аккордовое последование, начинающееся со второй доли (И.С. Бах. Чаконна d-moll);

- **одноголосной**, но излагающейся одновременно с **контрапунктирующими голосами**, например в пассакалье d-moll Букстехуде.

В вариациях на *basso ostinato* варьирование происходит обычно в верхних голосах, то есть применяется косвенное варьирование. Однако **изменения** иногда касаются и **темы**, которая может:

- фигурироваться;
- транспонироваться в другую тональность;
- переноситься в верхний голос.

Методы варьирования в верхних голосах:

- полифонические — имитация, канон, вертикально-подвижной контрапункт;
- диминуция (ритмическое дробление, уменьшение длительностей);
- перегармонизация темы. Известный пример перегармонизации темы представляет «Crucifixus» из Мессы h-moll Баха, в котором 13 проведений басовой остинатной темы каждый раз сопровождаются новой гармонической последовательностью.

Существует **два способа организации формы вариаций на basso ostinato**:

- форма делится на вариации, если границы остинатного баса и верхних голосов совпадают;

- форма расщепляется на два самостоятельных пласта остинатный бас и верхние голоса. Границы и цезуры их развития не совпадают. В результате образуются одновременно две самостоятельные формы – одна в нижнем голосе, другая – в верхних голосах.

Форма целого в вариациях на *basso ostinato* с их краткой темой особенно нуждается в укрупнении, как правило, происходит объединение вариаций в группы на основе какого-либо единого принципа. Например, очень распространено **попарное объединение** вариаций благодаря сходству или даже тождеству верхних голосов. Нередко в вариационных циклах **форма целого складывается согласно собственной логике верхних голосов**, которые образуют самостоятельную форму. Например, в «Новом граунде» для верджинела Перселла яркоиндивидуальная мелодия верхнего голоса представляет простую двухчастную форму с повторением частей и «ритурнельными» прослойками между ними, при этом границы «верхней» формы не совпадают с басовыми проведениями.

Примеры для анализа

Определить: а) тип вариаций; б) методы варьирования; в) способ организации формы.

1. Бах И.С. Месса h-moll: «Crucifixus».
2. Гендель Г.Ф. Пассакалья из клавирной сюиты g-moll.
3. Перселл Г. «Дидона и Эней»: ария Дидоны из III д.

5. Куплетное рондо

Куплетное рондо – это форма, где устойчивая часть – рефрен (или, по французской традиции, рондо – rondeau) проводится неоднократно (от 3-х и более раз), в главной тональности и по преимуществу неизменно, а перемежающиеся с рефреном куплеты (couplet) вносят то или иное обновление.

Название «куплетное» происходит от названия эпизодов. Другое название – рондо французских клавесинистов – связано с широкой его распространенностью во французской музыке XVII – 1-й половины XVIII века. Французские клавесинисты Куперен, Рамо, Дакен и др. применяли эту форму в программных миниатюрах разнообразного содержания. Таковы, например, пьесы «Вихри», «Циклопы» Рамо, «Кукушка» Дакена, «Колокольчики», «Грохот войны», «Жнецы» Куперена и многие другие. Форма куплетного рондо использовалась также в пьесах, связанных с танцевальными жанрами. Это менуэт, тамбурин, гавот, паспье, жига и др. Куплетное рондо встречается не только у французских клавесинистов, но и в музыке композиторов других национальных школ, таких, например, как И.С. Бах, Гендель, Бортнянский.

Характерные особенности куплетного рондо:

- *количество частей* – от трех и более (до семнадцати), наиболее типичны семь, девять частей, встречается пятичастное рондо, например «Вихри» Рамо;

- *рефрен* служит экспозицией темы. От характера рефрена в значительной мере зависит облик всей формы. Он задает основной образ, «аффект», который благодаря многократному повторению рефрена и малой контрастности эпизодов сохраняется в течение всей пьесы. **Форма рефрена** – период (чаще восьмитактовый), квадратного строения, при первом проведении повторенный (Дакен. «Кукушка»). В дальнейшем развитии формы рефрен обычно возвращается без изменений (возможно исключение: повторения в рефрене, если таковое было). Варьирование рефрена в куплетном рондо относится к исключительным явлениям (Бах И.С. Рондо из Партиты № 2 c-moll);

- *куплеты (эпизоды)* в рондо несут обновление, но почти никогда – действительно новое; они развивают так или иначе главный материал, оттеняя главную тему – рефрен, их назначение – оттенение основной темы. Они могут иметь более неустойчивый характер по сравнению с рефреном. Куплеты, однако, не вносят резкого контраста, а тем более конфликта в становление формы, поскольку чаще всего тематически развивают рефрен.

Тематически куплеты могут строиться:

- а) на материале рефрена,
- б) точно воспроизводить его, но в другой тональности (например, в параллельной или доминантовой),
- в) на контрастном материале.

Форма куплета – одна из простых песенных (период, предложение, изредка простая двухчастная) либо ходообразное построение;

Гармоническое строение куплетов, ориентировано в целом на неустойчивость. Возможно проведение куплета в условиях побочной тональности, которая с позиций главной тональности оценивается как зона неустойчивости. Другой возможный вариант – неустойчивое, часто секвентно-ходообразное изложение с заходом в побочные тональности;

- **тональный план** рондо таков: рефрен излагается в главной тональности, куплеты – в тональностях первой степени родства. Общий тональный план формы связан с идеей обхода тонального круга (Т – D – S – Т). Согласно ей в первой половине рондо куплеты излагаются в доминантовой тональности, во второй – в субдоминантовой. Иногда используются только главная и доминантовая тональности;

- в структуре куплетного рондо отсутствуют вступление, связки, кода; чередование рефрена и эпизодов представляет собой своего рода «монтажную» композицию. В целом, в композиции куплетного рондо действует все тот же стилевой **закон одноаффектности**, который характеризует многие формы барокко. Возможны **два варианта построения цикла куплетного рондо**:

а) куплеты однородны, не отличаются по характеру, размеру, типу изложения, малоcontrastны по отношению к рефрену;

б) куплеты развиваются, укрупняются, выстроены по линии усиления различий с рефреном.

Второй вариант встречается реже (уникальный пример – 17-частная композиция «Пассакалии» Ф. Куперена).

Особый вид рондо представляет рондо Ф.Э. Баха. Художественная манера композитора — эмоционально напряженная, импровизационная, фантазийная – отличалась от рационального и вместе с тем галантного письма французских клавесинистов. Это определило особые черты рондо Ф.Э. Баха. Главной отличительной особенностью является сама концепция формы, основанная на контрастности рефрена и куплетов. Количество частей обычно многочисленно. Так, в «Рондо» В-dur (1778) пятнадцать частей. Рефрен, вначале изложенный в форме периода, в дальнейшем структурно преобразуется: сокращается или увеличивается. В последующих проведениях он может транспонироваться в новые тональности, в том числе и неродственные. Куплеты строятся на самостоятельной теме, на мотивах рефрена или как импровизационные с гаммообразными либо арпеджийными пассажами, иногда даже с отменой расстановки тактов

Примеры для анализа

Определить: а) границы и форму частей; б) точное или видоизмененное повторение рефрена; в) соотношение рефрена и куплетов; г) тональный план композиции рондо в целом.

Куперен Ф. «Жнецы», «Пассакалия», «Тростники».

Рамо Ж. «Менуэт в форме рондо», «Радостная», «Вихри», «Тамбурин».

Бах И.С. Рондо из Партиты № 2 с-moll,

Бах Ф.Э. Рондо В-dur.

6. Концертная форма

Концертной называется форма, основанная на противопоставлении главной темы – ригурнеля и интермедий – эпизодов, построенных на новом тематическом материале или разработке мотивов главной темы. Это противопоставление усилено чередованием оркестрового tutti (главная тема) и solo (интермедии). Общий принцип строения формы основан на чередовании темы и интермедий.

Схема формы:

Т И1 Т И2... Т И Т

Количество частей в концертной форме – от пяти до пятнадцати, однако порядок, при котором вслед за интермедией идет тема, а за темой – интермедия, соблюдается не всегда.

Область распространения концертной формы барокко – первые части и финалы любых инструментальных концертов (для скрипки, клавира, оркестра, включая все концерты Вивальди, И.С. Баха, Генделя), быстрые части, особенно – вторые части сонат (Sonata da chiesa), прелюдии из танцевальных сюит, большие органнне прелюдии и фуги.

Существует *три типа концертной формы барокко*: альтернативный, разработочный, da capo (классификация Ю.Н. Холопова). *Альтернативный тип* (от alter – другой) – такое чередование ригурнеля и эпизодов, при котором в каждом разделе формы выдерживается его индивидуальный тематизм. Примеры: Прелюдия g-moll из Английской сюиты №3; I ч. Концерта для двух скрипок И.С. Баха. *Разработочный тип* предполагает построение эпизодов в виде разработки главной темы; пример – I ч. Клавирного концерта d-moll И.С. Баха. Тип da capo содержит в качестве крупной третьей части точное повторение первой части, в свою очередь представляющей объединенную группу проведений ригурнеля и эпизодов.

Главная тема (ригурнель) – проводится первый раз в главной тональности и завершается полным совершенным вторгающимся кадансом. Возвращаясь неоднократно, тема задает основной тон музыки, ее характер. Она утверждает свое главенство массивностью звучания, которая в оркестровых сочинениях достигается исполнением tutti, а в инструментальных – какими-либо фактурными средствами.

В последующих проведений тема возвращается в других тональностях, часто в соответствии с формулой Т – D – S – Т. Ее форма – период, барочные двухчастная или трехчастная формы, канон, фугато. Иногда сама тема строится как миниатюрная концертная форма. При дальнейших возвращениях тема может сокращаться или значительно преобразовываться. Для нее характерна многоэлементность, позволяющая композитору строить преобразования темы на пропуске какого-либо ее элемента.

Интермедии (эпизоды) – это построения, находящиеся между проведением темы и исполняемые группой солирующих инструментов. Они строятся на новой теме либо разрабатывают мотивы главной темы. В тонально-гармоническом отношении эпизоды начинаются в тональности предыдущего

ритурнеля, заканчиваются в тональности последующего, в обоих случаях со вторгающимися кадансами. Форма интермедий чаще всего ходообразна. Для нее характерна гармоническая и структурная неустойчивость: непрерывная и длительная модуляционность, дробность структуры, секвенции.

Организация концертной формы в целом.

Границы темы и интермедий обозначают:

- характер изложения (tutti– тема, solo – интермедия);
- устойчивое изложение темы и ходообразное в интермедиях;
- тональный план формы, основанный на принципе обхода тонального круга (Т – D– S– Т). Опорные точки в этом тональном движении создают проведение темы.

Концертная форма может соединяться с другими формами. Наиболее часты:

- соединение с трехчастной формой. Трехчастность возникает в двух случаях:
 - если тема, значительно сокращенная в последующих проведениях, в последнем проведении возвращается в полном виде. Так строится, например, прелюдия из Английской сюиты № 2 a-moll Баха;
 - если начальная группаведений темы и интермедий точно повторяется в конце (Da Capo). Иллюстрацией такой формы является «Каприччио» из клавирной сюиты F-dur Генделя;
- соединение с сонатной формой. В этом случае интермедии повторяются и при повторении транспонируются из побочной тональности (часто доминантовой) в главную. Такова форма I части клавирного концерта d-moll И.С.Баха.

Примеры для анализа

Анализировать концертную форму, определяя строение частей и их соотношение, тональный план композиции, а также особенности целого.

Бах И.С. Английская сюита № 3 g-moll: прелюдия.

Бах И.С. Итальянский концерт, III часть.

Бах И.С. Концерт для клавирас оркестром d-moll, I часть.

Вивальди А. Концерт E-dur op. 8: № 1 «Весна», III часть.

Вивальди А. Концерт для скрипки с оркестром a-moll, I часть.

7. Старинная сонатная (старосонатная) форма

Старосонатной называется форма, в которой есть тональное соотношение тем, типичное для классической сонатной формы (Т – D в экспозиции, Т – Т в репризе), но при этом отсутствуют характерный для нее контраст тем и интенсивное развитие.

Сонатная форма проходит в эпоху барокко свое становление, в связи с этим здесь встречается большое количество ее различных видов и даже единичных случаев. Сонатная форма присутствует в произведениях как полифонического, так и преимущественно гомофонно-гармонического склада. Отсюда различие, которое вводит в своей классификации Т.С. Кюрегян: сонатная форма типа развертывания и предклассическая сонатная форма [6]. Соответ-

ственно этому разделяется и сфера применения сонатной формы: она получила распространение с одной стороны, – в прелюдиях, фугах, танцах из сюит, ариях и хорах из кантат и ораторий, с другой – в жанре барочной сонаты.

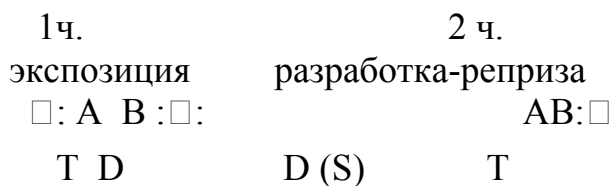
Гомофонно-гармоническая ветвь сонатной формы развивалась главным образом итальянскими композиторами, такими как Д. Скарлатти, Тартини, Пешетти, Мартини, Саммартини, Галуппи и др. Рассмотрим предклассическую сонатную форму на примере сонат (или, как называл их сам композитор, «экзерсисов») Д. Скарлатти²⁵, в огромном массиве которых (свыше 500!) отпечатались важнейший этап развития сонатной формы.

Основные структурные разновидности старосонатной формы:

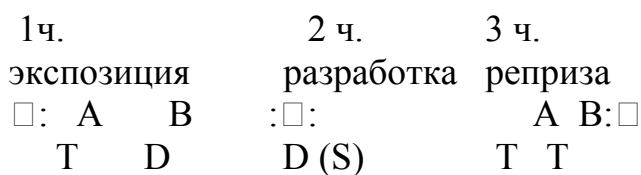
- двухчастная и трехчастная,
- однотемная и многотемная.

В старосонатной форме уже вполне определились основные разделы классической композиции: экспозиция разработка и реприза.

Двухчастная сонатная форма особенно характерна для данного исторического периода, так как сонатная форма исторически сложилась в рамках барочной двухчастной формы, наиболее стабильной среди малых форм этой музыкальной эпохи. В двухчастной форме первая часть – экспозиция; вторая – разработка и реприза, соединяющиеся в один крупный раздел. Схема двухчастной сонатной формы такова:



Трехчастная сонатная форма барокко по архитектонике аналогична классической:



В целом, обе разновидности старосонатной формы ориентируются в тональном плане на классический *гармонический круг*: **T – D – S – T**. Повторения экспозиции и разработки вместе с репризой свойственны обоим видам этой формы. В сонатной форме барокко отсутствуют вступления и специальные коды.

Двухчастный вид формы присущ большинству сонат Скарлатти, хотя есть группа сонат и с трехчастной структурой. Рассмотрим строение каждого из разделов старосонатной формы.

²⁵ Примеры сонат даны по изданию: Scarlatti D. Sonaten.Auswahl in 3 Bd. Hrsg. Von H.Keller und W.Weismann. Leipzig, Peters.

Экспозиция

Экспозиция, одинаковая в двух- и трехчастной сонатной форме, включает проведения *главной, связующей, побочной и заключительной партий*. Для старосонатной формы характерно слияние главной и связующей, побочной и заключительной партий. Экспозиция может быть однотемной, то есть выводится из одной темы, но часто бывает *многотемной*. При этом в каждой партии может быть больше одной темы, например две главные или две побочные темы.

Главная партия может быть тематически однородной или контрастной. Она проводится в главной тональности, гармонически устойчива. Главная тема имеет отчетливо гармоническое происхождение. Часто она строится на основе простейшего оборота из главных функций или даже одной только тоники, фигурация которой образует мотив или фразу. Часто используемый прием – многократное повторение характерных оборотов темы. Форма главной партии – построение типа предложения или периода. Завершается тема полной или половинной каденцией в основной тональности.

Связующая партия модулирует из тональности главной партии в тональность побочной. Тональный план связующей партии очень различается по своей сложности. В одних случаях ее гармонический диапазон ограничен диатонической секвенцией, в других – отклонениями в родственные тональности, но есть и такие связующие, где близкородственная тональность побочной достигается окольным путем с заходом в отдаленные пункты.

Связующая партия нередко строится на мотивах главной партии и в этом случае их непросто разграничить, но может содержать и новый тематический материал.

Побочная партия примечательна в целом большей самостоятельностью, чем в тематически однородной сонатной форме типа развертывания. Хотя и здесь встречается побочная на теме главной, в историческом плане особенно важно появление побочной на теме самостоятельной (Соната E-dur т. I, № 19) и даже контрастной (Соната e-moll т. I, № 21). Обычным становится выведение тематизма побочной партии из главной путем ее развития в связующей (например, в сонате f-moll, т. I, № 28) и постепенное формирование производного контраста.

Обширная область побочной партии нередко включает две темы, которые подчас контрастируют ладово и даже тонально; случаются даже три темы в разных тональностях. Таким образом, тенденция к преодолению однотемности в сонатной форме очевидна.

Тональность побочной партии определена довольно жестко, но не вполне отвечает будущим венско-классическим предпочтениям. В мажоре преобладает D, но достаточно обычна и тональность $^{\circ}D$ (минорная доминанта). В миноре наиболее часта тональность $^{\circ}D$, заметно реже встречается тональность Tr (параллельная основной), и лишь иногда – +D (мажорная доминанта). Есть, однако, и неординарные соотношения, которые удивили бы даже в более поздние времена, но которые понятны в свете уже упоминавшихся мажорно-минорных опытов: в мажоре тональности M (мажорная медианта), в миноре – m (минорная медианта)²⁶.

²⁶ Такое обозначение тональностей «функциями высшего порядка» предложена Ю.Н. Холоповым. См.: 11.

Заключительная партия может сливаться с побочной или быть самостоятельной. В первом случае ее начало не отделяется от окончания побочной каденцией – в результате образуется побочно-заключительная группа. Во втором случае заключительная партия представляет дополнение либо развернутое построение, основанное на мотивах темы главной партии или новых и звучащее в тональности побочной. Тональность заключительной партии, как правило, одинакова с побочной, но в мажорных сонатах при тональности минорной доминанты в побочной заключительная нередко бывает мажорной.

Разработка и реприза

Развивающий и завершающий разделы предклассической сонатной формы, как уже говорилось, объединяются в одну часть – в двухчастной или существуют раздельно – трехчастной разновидности (что зависит более всего от строения репризы – неполной или полной), но на облик развивающего раздела это не очень влияет: он может быть протяженным в двухчастной форме и кратким в трехчастной, и наоборот.

Разработка. Очень важно, что интенсивность развития во многих случаях достигает качества подлинной разработки. Наряду с этим есть развивающие разделы, где в побочной тональности главная партия излагается почти без изменений, что разработкой в собственном смысле слова еще не является.

Тональный план разработки обладает разной степенью сложности. В простейших случаях развивающий раздел даже представляет ход в пределах основной или одноименной тональности, что свидетельствует, конечно, об иной, более ранней стадии развития сонатной формы в сравнении с классической.

С другой стороны, имеются вовсе не единичные примеры весьма далеких сопоставлений на основе излюбленного мажоро-минора. Насыщенное гармоническое движение служит одним из важных оснований для возникновения разработочного качества (например, в Сонате А-dur II т., № 44. при экспозиции А-dur - Е-dur разработка проводит через: е, h, а, G, с, Es, g, d, а, Е).

Тематическое содержание и планировка развивающего раздела разнообразны. Здесь можно встретить развивающий раздел на одной только главной партии, но чаще развитию подвергается и другой материал – связующей, побочной и заключительной. И особенно примечательно, что достаточно широко практикуется собственно разработочное, то есть частичное воспроизведение тем.

Реприза, как уже говорилось, бывает **полная** (с главной и побочной партиями) и **неполная**. Последний вид, обуславливающий двухчастность сонатной формы, явно доминирует.

Неполная реприза начинается прямо с побочной партии или с предваряющей ее связующей; иногда в ней остается лишь одна из тем побочной или даже заключительная партия. Все темы репризы звучат в основной тональности.

В трехчастной сонатной форме полная реприза содержит проведение всех тем в главной тональности подобно классической сонатной форме, но и такая реприза может быть значительно сокращена.

Основные изменения в репризе по отношению к экспозиции – тональные. Как правило, все темы репризы (полной или неполной) звучат в главной тональности. Но и здесь возможны своеобразные варианты. При побочной партии

в тональности минорной доминанты (для мажора), в репризе она никогда не становится мажорной, но транспонируется в одноименную. При разных тональностях побочной и заключительной, связанных ходом, или при двутональной побочной реприза может начаться не в главной тональности, а в той, которая без изменения соотношения обеспечивает главную тональность в конце.

Задание по анализу

Определить: а) тип формы; б) границы партий и разделов; в) тональный план, г) выразительный строй тематизма сонаты в связи с характерными образами искусства барокко.

Д. Скарлатти. Сонаты h-moll (Шт. № 50), d-moll (Ит. № 16), A-dur (Шт. № 42), E-dur (Ит. № 19), e-moll (Ит. № 21), A-dur (Ит. № 44).

8. Циклические формы

Для эпохи барокко характерно обилие разнообразных циклических форм. К наиболее распространенным инструментальным циклам XVII– 1-й половины XVIII веков относятся *«прелюдия и фуга»*, *сюита*, *соната и инструментальный концерт*. Все циклические формы барокко так или иначе отражают общую музыкальную закономерность данной эпохи – сосуществование и смешение полифонического и гомофонно-гармонического складов.

8.1. Прелюдия и фуга

В наибольшей степени тенденция смешения складов отражается в цикле «Прелюдия и фуга». Объединение двух пьес в цикле основано на противопоставлении свободной импровизационности первой и выверенной рациональности второй. К этому типу циклов принадлежат «Прелюдия и фуга», «Токката и фуга», «Фантазия и фуга».

Первая пьеса цикла может состоять из нескольких свободно построенных эпизодов, включать контрастные эпизоды, то есть быть составной. В них используется одна из старинных форм – форма сквозного развертывания, барочные двухчастная или трехчастная, концертная или старосонатная. Изредка прелюдия представляет собой фугу или фугетту. Такова, например, форма прелюдии A-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха.

Мотивная связь между прелюдией (токатой, фантазией) и фугой обычно отсутствует, но тональность у них всегда общая.

8.2. Концерт

В эпоху барокко существовали *три разновидности концерта*, определяющиеся его исполнительским составом: для оркестра, для солиста с оркестром, только для одного солиста.

Концерт для оркестра называется «concerto grosso», что означает «большой концерт». Он состоит из трех, четырех или более частей, выстроенных по принципу темпового контраста: медленно – быстро – медленно – быстро. В

нем противопоставляются весь оркестр (*tutti, con ripieni, concerto grosso*) и солирующие группы (*solì, senza ripieni, concertino*). Известный пример *concerto grosso* – «Времена года» Вивальди, каждая часть которого имеет название: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Жанр *concerto grosso* представляют Бранденбургские концерты И.С.Баха.

В *концерте для солиста с оркестром* противопоставляются оркестр и солирующий инструмент.

В *концерте для одного солиста* этот контраст воплощен средствами солирующего инструмента.

Некоторое время концерт не имел ни стабильного числа частей, ни стабильного инструментального состава (см., например, *Concerti grosso* Г. Генделя). Вивальди стал основателем трехчастного концертного цикла, в котором части соотносятся так: быстро – медленно – быстро. Тому же типу концертной формы следует И.С. Бах.

Крайние части концерта, виртуозные и масштабные, излагаются в главной тональности. Обычно композиторы писали их в концертной форме либо в форме фуги. Медленная часть, по характеру серьезная и возвышенная, более камерна и свободна в выборе формы и тональности.

Концерт для солиста с оркестром уже в эпоху барокко представляет собой тот тип трехчастного цикла, который будет иметь в последующие стилевые эпохи долгую и богатую историю. В барочном концерте встречается даже виртуозная каденция солиста, правда пока не ставшая обязательной принадлежностью жанра. Единственное существенное отличие – конкретные формы частей, которые в барочном концерте представляют собой одну из характерных форм барокко.

8.3. Соната

Старинная соната – это циклическая форма из трех либо четырех частей, расположенных по принципу контраста.

В эпоху барокко существовали *две основные разновидности сонаты: sonata da chiesa* – церковная соната и *sonata da camera* – камерная соната. В церковной сонате части носили более обобщенный характер. Камерная соната представляла собой сюиту из танцевальных пьес.

В качестве наиболее типичного закрепился цикл из четырех частей с темповым соотношением: медленно – быстро – медленно – быстро. Первая, вторая и четвертая части шли в главной тональности, третья – в тональности параллели. Возможно также звучание всех частей в главной тональности.

Трехчастная соната строилась по темповому контрасту: быстро – медленно – быстро, при этом крайние части шли в главной, а средняя часть звучала в параллельной или одноименной тональности.

В быстрых частях сонатного цикла применялись старосонатная, концертная или фугированная формы, в медленных – старинные двухчастная или трехчастная либо смешанные гомофонно-полифонические формы.

8.4. Старинная танцевальная сюита

Сюиту XVII – 1-й половины XVIII веков называют старинной. Старинная сюита имела также другие названия: партита (нем.), увертюра (фр.), лессонс (англ.), соната да камера (ит.), балет (ит.).

Старинная сюита – это циклическое произведение танцевального характера, взаимодополняющих друг друга по контрасту и объединенных одной тональностью.

В основе ее находятся две пары контрастных танцев: *аллеманда (немецкий танец) и куранта (французский), сарабанда (испанский) и жига (английский)*. Умеренно-медленный темп и двухдольный размер аллеманды противопоставлены умеренно-быстрому темпу и трехдольному размеру куранты. Этот контраст усиливается в противопоставлении сарабанды – медленного трехдольного танца-шестивия гармонического склада и жиги – быстрой, с триольным, часто пунктирным ритмом полифонического склада.

В сюите могли быть также дополнительные части, которые помещались между основными (как правило, между сарабандой и жигой). Это танцы и пьесы нетанцевального характера: ария, менуэт, гавот, бурре, паспье, ригодон, полонез, сицилиана, тамбурин, англес, скерцо, пассакалья, чакона и др. Иногда в начале сюиты, перед аллемандой, помещались пьесы вступительного характера: прелюдия, симфония, увертюра, токката, фантазия и др.

Формы, которые применяются в частях сюиты: барочные (старинные) двухчастная, трехчастная, иногда составная, контрастно-составная, старосонатная, концертная. Блестящие образцы сюит, демонстрирующие разнообразные варианты введения всевозможных дополнительных танцев, представляют оркестровые и инструментальные сюиты (партиты и др.) И.С. Баха, Генделя, их предшественников и современников.

Примеры для анализа

Сравнить строение Французской сюиты № 3 h-moll и Английской сюиты № 3 g-moll И.С. Баха.

Контрольные вопросы

1. Какие художественные и стилевые особенности барокко повлияли на становление автономных музыкальных форм эпохи?
2. В чем заключается «принцип развертывания»? На каких стилевых чертах эпохи основан этот главный закон формообразования барокко?
3. Как проявляется специфика принципа контраста в музыкальных композициях барокко?
4. Как выглядит классификация форм барокко? В чем ее схожесть и различие с классификацией форм венского классицизма?
5. Что такое «малые формы» барокко? Охарактеризуйте их общие «родовые» черты.
6. Охарактеризуйте особенности периода типа развертывания как самостоятельной одночастной формы и как первого раздела большинства малых форм барокко.
7. Охарактеризуйте барочную двухчастную форму с точки зрения строения каждой части, ее тонального плана, пропорций целого; укажите области применения и примеры использования формы в музыке барокко.
8. Охарактеризуйте барочную трехчастную форму с точки зрения строения каждой части, ее тонального плана, пропорций целого; укажите области применения и примеры использования формы в музыке барокко.
9. Охарактеризуйте барочную многочастную форму с точки зрения строения каждой части, ее тонального плана, пропорций целого; укажите области применения и примеры использования формы в музыке барокко.
10. В чем заключается специфика строения барочной формы *bar*? Сфера ее применения в музыке барокко.
11. Охарактеризуйте принципы организации составных форм барокко. Каковы разновидности составных форм и жанровая сфера их применения в музыке барокко?
12. Охарактеризуйте форму вариаций на *basso ostinato*. Каковы особенности строения темы, способов ее варьирования, организации формы вариаций как целого. Укажите характерные жанровые области применения и конкретные примеры вариаций на *basso ostinato* в музыке барокко.
13. Охарактеризуйте форму куплетного рондо с точки зрения строения каждой части, тематического соотношения ее разделов, тонального плана и закономерностей рондо как целого; укажите жанровые области применения и примеры использования формы в музыке барокко.
14. Охарактеризуйте концертную форму барокко. Укажите ее особенности с точки зрения строения каждой части, тематического соотношения разделов, тонального плана и закономерностей концертной формы как целого; укажите жанровые области применения и примеры использования формы в музыке барокко.
15. Охарактеризуйте старинную сонатную (старосонатную) форму. Каковы ее основные разновидности? Охарактеризуйте принципы строения ее разделов и основных тем, организации формы как целого. Укажите жанровые области применения и примеры использования формы в музыке барокко.
16. Какие циклические инструментальные формы были типичны для эпохи барокко? Какие из них получили дальнейшее развитие в последующие эпохи, а какие остались достоянием эпохи барокко?

17. Охарактеризуйте принципы организации циклов прелюдии и фуги, концерта, сонаты эпохи барокко.

18. Охарактеризуйте принципы организации старинной танцевальной сюиты как целого и особенности строения ее основных и дополнительных танцев. Укажите сферы применения и назовите конкретные примеры данной формы.

Практические задания

Используя методический материал данного пособия и рекомендуемую литературу, выполните стилевой анализ формы произведения эпохи барокко по предложенному плану.

План стилевого анализа формы музыкального произведения

1. Охарактеризуйте жанр анализируемого произведения, его типичность для музыки эпохи барокко, его место в творчестве автора.

2. Определите форму произведения в целом. Укажите типовые стилевые черты данной формы и особенности их претворения в анализируемом произведении.

3. Проанализировав произведение, разделите его на составные части и создайте графическую трехуровневую схему формы, указав в ней закономерности:

1) тематического строения разделов – буквами a,b,c;

2) временных пропорций разделов – цифрами в тактах;

3) тонального плана каждого раздела – конкретных тональностей и их функций для главной тональности произведения.

4. Охарактеризуйте закономерности каждого раздела формы с точки зрения: строения тематического ядра, приемов его развертывания (развития), типа соотношения с другими разделами формы (тождество или контраст), тональной характеристики, функции данной части в композиции целого.

5. Охарактеризуйте композицию формы в целом: соответствие закону одноаффектности (с определением ведущего аффекта для данного произведения); функциональную логику соотношения разделов формы, композиционный рельеф (центральные и периферийные участки) формы.

6. Сделайте сопоставления и сравнения закономерностей данной формы с аналогичными формами в этом же жанре данного автора и других композиторов эпохи.

Рекомендуемые произведения

для стилевого анализа музыкальных форм эпохи барокко

1. Бах И.С. Прелюдии из «Хорошо темперированного клавира», т. I, II.

2. Бах И.С. Французские сюиты: отдельные танцы и сюита в целом.

3. Бах И.С. Английские сюиты: отдельные танцы и сюита в целом.

4. Куперен Ф. Пьесы для клавесина.

5. Скарлатти Д. Сонаты для клавесина.

Выбор произведения для стилевого анализа может также определяться:

- произведениями эпохи барокко из репертуара студента по специальным дисциплинам: «Специальный инструмент», «Концертмейстерский класс», «Камерный ансамбль» и др.

- произведениями, указанными в конце каждой темы курса данного пособия как примеры для анализа соответствующей формы.

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Бершадская, Т.С. Лекции по гармонии / Т.С. Бершадская. – 2-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1985. – 238 с.
2. Дьячкова, Л.С. Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века): учебное пособие / Л.С. Дьячкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. – 232 с.
3. Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений: учеб. пособие для студ. муз-пед. училищ и колледжей / Г.В. Заднепровская. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
4. Захарова, О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы / О.И. Захарова. – М.: Музыка, 1983. – 77 с. – (Вопросы истории, теории, методики).
5. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
6. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков / Т.С. Кюрегян. – 2-е изд., испр. – М.: Композитор, 2003. – 312 с.
7. Лобанова, М.Н. Западно-европейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: монография / М.Н. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
8. Николаева А.И. Стилевой подход в обучении игре на фортепиано (история, теория, методика) / А.И. Николаева // Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под общ.ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. – М.: Гуманит. издат. центр ВЛАДОС, 2001. – 368 с.
9. Слонимская, Р.Н. Анализ гармонических стилей: тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей / Р.Н. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2003. – 70 с.
10. Способин, И.В. Лекции по курсу гармонии (в литературной обработке Ю.Н. Холопова) / И.В. Способин. – М.: Музыка, 1969. – 244 с.
11. Холопов, Ю.Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторские отделения). В 2 ч. Ч. 1. / Ю.Н. Холопов. – М.: Композитор, 2003. – 472 с.
12. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. / В.Н. Холопова. – СПб.: Лань, 1999. – 496 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
13. Шестаков, В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Исследование / В.П. Шестаков. – М.: Музыка, 1975. – 352 с.

Дополнительная

14. Банникова, И.И. Гармония: историко-стилевой курс: учеб.-метод. пособие / И.И. Банникова. – Орел: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2004. – 24 с.
15. Берченко, Р.Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р.Э. Берченко. – М.: Классика XXI, 2005. – 372 с.

16. Дугина, Л.И. Французские сюиты И.С. Баха: учеб. пособие / Л.И. Дугина. – Орел: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2002. – 62 с.
17. Казанцева, Л.П. Содержание музыкального произведения и стиль // Казанцева, Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры: учеб. пособие / Л.П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2009. – 360 с.
18. Климовицкий, А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти / А. Климовицкий // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. – М.: Музыка, 1966.
19. Михайлов, М.К. Стиль в музыке: исследование / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
20. Носина, В.Б. О символике «Французских сюит» И.С. Баха / Б. Яворский, В. Носина. – М.: Классика XXI, 2006. – 156 с.
21. Носина, В.Б. Символика музыки И.С. Баха / В.Б. Носина. – М.: Классика XXI, 2006. – 56 с.
22. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
23. Цивинская, Н.П. Риторические фигуры в прелюдиях и фугах Хорошо темперированного клавира И.С. Баха: учеб. пособие / Н.П. Цивинская. – 3-е изд. – СПб., 2006. – 42 с.
24. Ширинян, Р. О стиле сонат Доменико Скарлатти / Р. Ширинян // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. – М.: Музыка, 1980.
25. Этингер, М.А. Раннеклассическая гармония: исследование / М.А. Этингер. – М.: Музыка, 1979. – 310 с.
26. Яворский, Б.Л. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский, В. Носина. – М.: Классика XXI, 2006. – 156 с.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Расшифровка basso continuo

И.С. Бах Соната для скрипки и basso continuo G-dur BWV 1021

Часть I

Adagio

3 4 5 6 5 6 4 2 6 5 9 6 4 3 6 6 4 5 4 3 5

3 5 6 5 9 4 2 6 5 9 6 5 4 6 7 3 2 3 2 4 5 4

5 6 4 5 6 6 4 6 4 6 5 6 5 4 3 6 6

7 6 4 5 6 5 9 8 6 6 6 6 4 5 #

9

3 4 5 6 5 4 2
6 5 6 5 4 3 2

11

3 6 4 2 6 5 3 6 5 4 3 2 1
5 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

13

5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1
5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

15

5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1
5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

Пример 2. Монодия
 К. Монтеверди «Орфей». Партия Сенеки

В те - бе у - да - ры ро - ка дух лишь за - ка - ля -
 tu dal de - stin col - pi - ta dal de - stin col - pi .
 (♩ = 0)

- ют и по - рож - да - ют не - бы - ва - лы - е му - жест - во и
 - ta pro - du - ci a te me - des - ma al - ti splen - do - ri di vi -

стой - ко - сть, что бес - ко - неч - но цен - ней, чем кра - со - та
 - gor, di for - tez - za glo - rie mag - gio - ri as - sai che la

зем - на - я.
 bel - lez - za,

Пример 3. Хоралы И.С. Баха

Хорал № 129 Keinen hat Gott verlassen

И.С. Бах

5

9

Хорал № 335 Es ist das Heil uns kommen her

И.С. Бах

5

8

Хорал № 100 Durch Adams Fall ist gans verderbt

И.С. Бах

The image displays a musical score for a chorale in G minor, 3/4 time, by Johann Sebastian Bach. The score is presented in two systems, each consisting of a treble and a bass staff. The first system begins with a treble staff containing a series of chords and a melodic line, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system starts at measure 5, marked with a '5' above the treble staff, and continues the musical development. The third system starts at measure 9, marked with a '9' above the treble staff, and concludes the piece. The notation includes various note values, rests, and accidentals, all within a key signature of two flats.

Пример 4. Темы Хоралов И.С. Баха для гармонизации

Хорал № 94

И.С. Бах



Хорал № 98 О Haupt voll Blut und Wunden

И.С. Бах



Хорал № 334

И.С. Бах



Пример 5. Темы basso continuo

А. Аренский Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии

359.

370.

Пример 5. Музыкально-риторические фигуры

а) anabasis – (греч.) восхождение

И.С. Бах ХТК I, тема фуги fis-moll

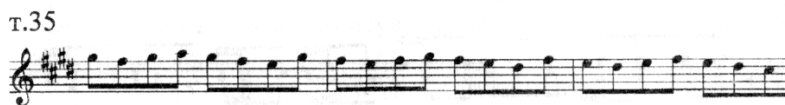
б) katabasis (catabasis) – (греч.) нисхождение

И.С. Бах ХТК I, прелюдия b-moll

т.17

в) circulation – (лат.) круг

И.С. Бах ХТК I, тематизм фуги cis-moll



3) saltusduriusculus – лат. жестковатый скачок

И.С. Бах ХТК I, тема фуги h-moll



и) susperatio – (лат.) вздох

17

И. С. Бах. «Страсти по Матфею», № 12 — ария сопрано
«Blute nur, du liebes Herz» («Кровоточи, любимое сердце»),
начальные такты оркестрового ритурнеля

A musical score for the beginning of the aria 'Blute nur, du liebes Herz' by J.S. Bach. The score includes parts for Flauto traverso I and II, Violino I and II, Viola, Soprano, and Continuo Organo. The Soprano part is mostly silent, with some notes in the later measures. The Continuo Organo part includes figured bass notation: 7 4 2, 5 3, 6 7, 6 4 2 #, 6 4 #.

к) tmesis – (греч.) отделение, разрыв

18

И. С. Бах. Кантата «Christ lag in Todesbanden» BWV 4, III часть

A musical score for the third part of the cantata 'Christ lag in Todesbanden' by J.S. Bach. It features Soprano and Alto vocal parts with lyrics: 'Den Tod, den Tod, den Tod nie - mand'. The piano accompaniment includes dynamic markings (p) and (pp).

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Музыкальный стиль эпохи барокко	7
1. Общая характеристика музыкального стиля барокко	7
2. Периодизация эпохи барокко	8
3. Стиль барокко в разных видах искусства: общие черты	9
4. Эволюция представлений о музыкальном стиле барокко	10
5. Художественные идеи эпохи барокко	11
6. Теория аффектов	17
7. Музыкально-риторические фигуры	19
8. Индивидуальный стиль композитора	22
Контрольные вопросы	25
Глава 2. Гармония эпохи барокко	26
1. Музыкальный склад. Техника basso continuo	26
2. Тональность. Модальность	30
3. Функциональная система. Аккордика. Учение о гармонии Ж.-Ф. Рамо. Альтерация. «Гармонические странности» барокко	34
4. Гармония и формообразование: тональные планы типовых форм барокко.....	40
Контрольные вопросы	61
Глава 3. Музыкальные формы эпохи барокко	64
1. Общие черты музыкальных форм в связи с особенностями стиля барокко	64
2. Малые формы барокко	67
3. Составные формы	71
4. Вариации на basso ostinato	73
5. Куплетное рондо	75
6. Концертная форма	77
7. Старинная сонатная (старосонатная) форма	78
8. Циклические формы	82
Контрольные вопросы	85
Литература	87
Нотное приложение	89

Ирина Ивановна Банникова

ГАРМОНИЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА ЭПОХИ БАРОККО

Учебное пособие

для студентов направления подготовки

073100 Музыкально-инструментальное искусство (бакалавриат)

ФГБОУ ВПО «Орловский государственный институт искусств и культуры»
Орел, 302020, ул. Лескова, 15

Подписано в печать 30.05.2012. Формат 60x84 ¹/₁₆
Объем 5,7 п.л. Тираж 50 экз.