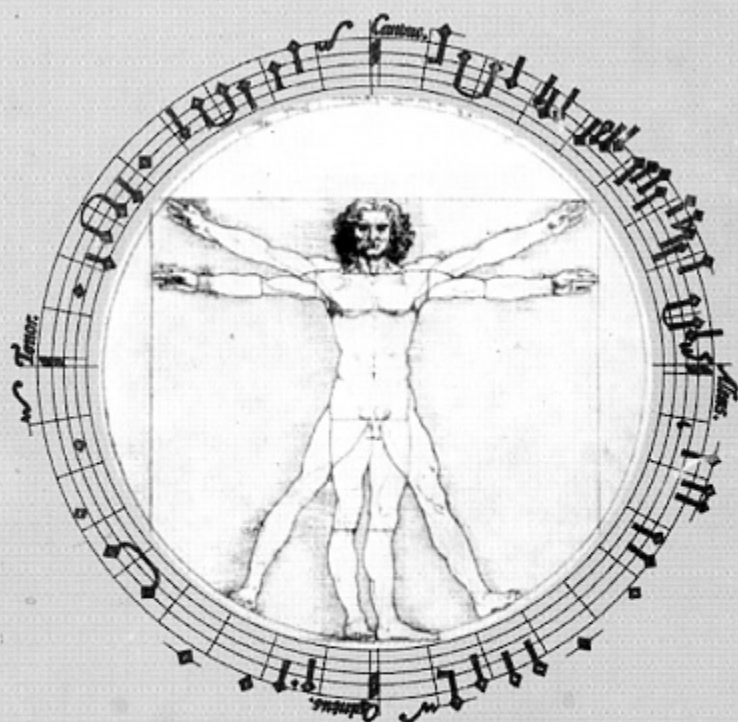


Т. Кюрегян

ФОРМА В МУЗЫКЕ XVII - XX ВЕКОВ



МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

имени П. И. Чайковского

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Т. КЮРЕГЯН

**ФОРМА
В МУЗЫКЕ XVII–XX ВЕКОВ**

Москва 1998

ББК 85.90
К 99
УДК 780.01.80

Кюрегян Т.С.
К 99 **Форма в музыке XVII—XX веков.** — М.: ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.,
нот.
ISBN 589144-068-7

Книга представляет собой исследование музыкальной композиции XVII—XX веков, продолжающее традиции классической теории формы. Снабженная подробными заданиями, она может быть использована и как учебник по курсу музыкальной формы в специальных музыкальных учебных заведениях.

ББК 85.90

Кюрегян Т.С.
ФОРМА В МУЗЫКЕ XVII—XX ВЕКОВ
Редакция автора

Лицензия ЛР № 064177 от 31.07.95 г. Подписано к печати 27.11.98 г. Формат 84×108¹/₁₆.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Объем 36,12 усл. печ. л. Тираж 500 экз. Зак. № 2521.

Издательство «ТЦ Сфера»
129278, Москва, ул. Кибальчича, 6.

Отпечатано в Смоленской областной ордена «Знак Почета» типографии им. Смирнова
214000, Смоленск, пр-т Ю. Гагарина, 2

ISBN 5-89144-068-7



ISBN 589144-068-7

© Т.С. Кюрегян, 1998

Предисловие

В книге предпринята попытка дать общую картину формообразования в эпоху Нового времени. Хотя история учений о музыкальной форме (в современном смысле слова) насчитывает более двух столетий, нельзя сказать, что законченная теория форм этого периода построена. Вместе с тем современное состояние музыкальной науки уже позволяет создать работу если и не всеобъемлющую по фактологии (что потребовало бы многих томов), то все же учитывающую главные стимулы формообразования — гармонические, метрические, тематические — с обусловленными ими принципами и конкретное строение форм на разных исторических этапах — Барокко, классицизме-романтизме, современном (в широком смысле слова). Необходимые для этого данные копились многими поколениями ученых. Основные вехи в продвижении теоретической мысли в интересующем нас аспекте можно обозначить так.

1826 — издание II тома «Трактата о высокой музыкальной композиции» А. Рейха¹, где в 10-й части содержится первое достаточно систематичное описание важнейших музыкальных форм — «большой двухчастной» (то есть сонатной по нынешней терминологии), «большой трехчастной» (то есть сложной трехчастной), рондо, вариаций, формы менуэта (которая трактуется как «малая двухчастная», сменяемая трио) и свободной формы, или формы фантазии.

1837–1847 — издание «Учения о музыкальной композиции» А. Б. Маркса², где устанавливаются главнейшие роды форм, а именно: песенные и вариационная, рондо (в его пяти разновидностях с общим подразделением на малое и большое), сонатная, которые все, так или иначе, исходят из основных первоформ — Satz в качестве наименьшего законченного построения и хода, не обладающего подобной законченностью.

1844 — «Учение о композиции, или всеобъемлющая теория тематической работы и современных инструментальных форм» Й. Х. Лобе³ и позднее его же более подробный «Учебник музыкальной композиции» (I том — 1850)⁴, где особую ценность представляют страницы, посвященные мотиву (который четко трактуется как однотактовое построение) и мотивному развитию.

1878 — «Учение о музыкальных формах» Л. Бусслера⁵, развивающее идеи Маркса и важное для их распространения в России благодаря двум, друг за другом следовавшим его изданиям в разных переводах⁶.

1889 — «Катехизис учения о композиции» Х. Римана⁷ и позднее его же «Очерк учения о композиции» (1897)⁸, I том «Большого учения о композиции» (1902)⁹, где особенно перспективны новые идеи относительно метрического строения музыкальной формы (открытие возможной нетождественности нотной фиксации метра и его реальной пульсации; установление метрических функций тактов и исходя из этого — объяснение разных способов нарушения метрической симметрии) и пристальное внимание к формообразующей роли гармонии.

1893, 1895 — «Музыкальная форма» и «Прикладные формы» Э. Праута¹⁰, учитывающие метрические достижения Римана и заметно далее продвинувшие учение о крупных формах. В свое время наиболее подробные и насыщенные примерами из музыки XVIII–XIX вв., труды Праута по форме были изданы на русском языке в России¹¹ и сыграли важную роль в развитии отечественной музыкальной науки.

¹ Reicha A. Traité de haute composition musicale. V. 1–2. Paris, 1824–1826. Перевод трактата на русский язык имеется в работе: Мельник В. Б. Трактат о высокой музыкальной композиции Антонина Рейха. (Музыкальная теория и практика во Франции XIX века). Диссертация ... кандидата искусствоведения. М., 1992. Приложение.

² Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Bd. I–IV. Leipzig, 1837–1847. На русском языке подробное изложение содержания разделов о форме (рассредоточенных в первых трех томах) дано в работе: Ломтев Д. Г. «Теория классической формы в «Учении о композиции» А. Б. Маркса и ее традиции в русской музыкальной науке». Дипломная работа. МГК им. П. И. Чайковского. 1996.

³ Lobe J. Ch. Compositionslehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen. Weimar, 1844.

⁴ Lobe J. Ch. Lehrbuch der musikalischen Komposition. Bd. I. Leipzig, 1850.

⁵ Büßler L. Musikalische Formenlehre. Berlin, 1878.

⁶ Бусслер Л. Учебник форм в тридцати задачах с многочисленными примерами, упражнениями и отрывками классических произведений для преподавания и самообучения. Пер. с нем. Ю. А. Пухальской под ред. А. И. Юскевича-Красковского. Спб., 1883. Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах. Пер. с нем. Н. Кашкина и С. Танеева. М., 1884.

⁷ Riemann H. Katechismus der Kompositionslehre. Leipzig, 1889.

⁸ Riemann H. Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). Leipzig, 1897.

⁹ Riemann H. Große Kompositionslehre. Bd. I. Berlin, Stuttgart, 1902.

¹⁰ Prout E. Musical form. London, 1893. Applied forms. London, 1895.

¹¹ См. в списке литературы в конце I части книги.

1911 — «Учение о музыкальных формах» Х. Ляйтхентрита¹², особенно примечательное значительным расширением исторического диапазона учитываемых явлений: от грегорианского хора до музыки Дебюсси и Шенберга; весьма беглый обзор форм в указанных пределах знаменовал, однако, принципиальный отход от преимущественно классической и исключительно европейской ориентации прежних учений о форме (в главе, посвященной «формам одноголосья», например, затрагивается и индийская музыка, и музыка веддов).

1942 — «Модели для начинающих в композиции» А. Шенберга¹³, а также созданные в 40-е гг., но посмертно опубликованные «Основы музыкальной композиции»¹⁴ и «Структурные функции гармонии»¹⁵, где возрождается на новом уровне фундаментальная марксова идея о противоположности Satz и хода, которые трактуются Шенбергом (по свидетельству А. Веберна и Ф. Гершковича) как составляющие основу самых разных форм «твердое» и «рыхлое» изложения; впервые четко определена структурная специфика Satz, состоящая — если воспользоваться отечественной терминологией — в дроблении с замыканием и значит — в иной системе повторения в сравнении с периодом.

1947 — «Музыкальная форма» И. Способина,¹⁶ представляющая первый развернутый отечественный учебник формы; должное внимание к гармоническому выполнению композиции стимулировало создание автором принципиально важной теории функций частей музыкальной формы.

1967–1990 — ряд книг из серии «Анализ музыкальных произведений» В. Цуккермана (первая — совместно с Л. Мазелем)¹⁷, содержащих глубокие обобщения и огромный фактологический материал по строению и семантике музыки классико-романтического периода и, сверх того, существенные данные по музыкальному искусству Барокко, отчасти Ренессанса, а также по некоторым направлениям (главным образом, лежащим в русле классико-романтической традиции) музыки XX века.

1974–1987 — также многотомный труд под общим названием «Музыкальная форма» Й. Хоминьского и К. Вильковской-Хоминьской¹⁸, в котором европейское музыкальное искусство впервые представлено в полном хронологическом объеме (от средневековья до сегодняшнего дня) и с учетом всех жанров; монументальность замысла, однако, исключала возможность детального рассмотрения строения музыкальных форм и обусловило их показ более в историческом плане, чем теоретическом.

Движение теоретической мысли в осознании законов формообразования не было прямолинейным. Так, французская теория формы развивалась по своему пути, не совпадающему с «общеевропейским» (с его немецкими истоками), и еще Мессиан в середине XX в. мыслит в специфически французских категориях, полнее всего раскрытых в трактатах В. д'Энди и М. Дюпре¹⁹. С другой стороны, и традиция, идущая от Маркса, не была непрерывной. Установленные им основы систематики форм одним исследователям представлялись устаревшими (Риман, Праут), другим — вновь актуальными (Р. Штёр²⁰, Л. Бурлас²¹). В России для восстановления важнейших из утраченных положений классической теории формы и продвижения их на современный научный уровень особенно много сделал Ю. Н. Холопов.

В предлагаемой книге автор имел своей целью: 1) обобщить то ценное, что было открыто в учениях о классической форме прошлых лет; 2) на основе собственных исследований заполнить оставшиеся немалые лакуны в теории классико-романтического формообразования (прежде всего в том, что касается строения большого предложения, развивающих разделов песенных форм, некоторых особых разновидностей песенных форм, строения малого рондо, развивающих разделов сонатной формы); 3) дать достаточно развернутое описание формообра-

¹² Leichtentritt H. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1911.

¹³ Schönberg A. Models for beginners in composition. New York, 1942.

¹⁴ Schönberg A. Fundamentals of musical composition. London, New York, 1967.

¹⁵ Schönberg A. Structural functions of harmony. New York, 1954.

¹⁶ Российские пособия XIX – начала XX вв. (А. Рубец, А. Аренский, А. Пузыревский, см. список литературы в конце I части) отличались чрезвычайной краткостью и очевидной зависимостью от трудов немецких авторов (Маркс, Бусслер). Появившиеся в 10–30-е гг. XX в. работы В. Беляева и Г. Катуара (см. указанный список литературы), также весьма конспективные, обозначили отход от традиционного для России мышления в категориях «песни», «пяти форм рондо» и «сонаты» (трактовка которой — в том, что касалось ее разновидностей — стала существенно иной).

¹⁷ См. список литературы в конце I части.

¹⁸ Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. Formy muzyczne. 1. Teoria formy. Małe formy instrumentalne. Kraków, 1983. 2. Wielkie formy instrumentalne. Kraków, 1987. 3. Pieśń. Kraków, 1974. 4. Opera i dramat. Kraków, 1976. 5. Wielkie formy wokalne. Kraków, 1984.

¹⁹ D'Indy V. Cours de composition musicale. V. 1–4. Paris, 1903–1950. Dupré M. Traité d'improvisation à l'orgue. Paris, 1925. Весьма подробное изложение основных положений французской теории форм имеется в работе: Колмогорова Н. Принцип формообразования в теории и музыкальных сочинениях О. Мессяна (оркестровые сочинения). Дипломная работа. МГК им. П. И. Чайковского. 1991.

²⁰ Stöhr R. Formenlehre der Musik. Leipzig, 1911.

²¹ Burlas L. Formy a druhy hudebného umenia. Bratislava, 1962.

зования в музыке XVII — 1-й пол. XVIII вв. (отказ от рассмотрения собственно полифонических форм объясняется их наибольшей — в сравнении с другими формами этого времени — изученностью, что отражено в многочисленных трудах по полифонии); 4) наметить основные направления формообразования в музыке XX в.

В отличие от всех имеющихся учений о форме в предлагаемом издании впервые данные по барочному и современному формообразованию сосредоточены в специальных частях книги, что, думается, позволит составить более цельное и последовательное представление о специфике форм разных эпох.

Терминология, принятая в книге, отчасти не совпадает с отечественными изданиями последних десятилетий (где, подчеркнем, в свою очередь имеется масса терминологических несоответствий: достаточно сравнить «Анализ музыкальных произведений» Л. Мазеля и «Музыкальную форму» коллектива авторов под редакцией Ю. Тюлина); но все термины заимствованы из существующей литературы на русском языке, новоизобретенных нет. В случае каких-то расхождений в сноске указываются другие термины, применяемые к аналогичным явлениям.

В конце каждой части дан список литературы по соответствующим вопросам, издания расположены в порядке изложения материала, по главам. Отбор источников обусловлен их доступностью для широких кругов отечественных читателей (поэтому приводится литература только опубликованная и только на русском языке). Не всегда позиция автора книги полностью совпадает с заявленной в указанных работах, однако для того, чтобы сделать собственные выводы, читателю полезно иметь представление о разных точках зрения по интересующей его теме.

В книге приведено много нотных примеров. В некоторых из них нотный текст дается в «натуральном» виде, в большинстве — в записи на одной строке (ради экономии места); часто предлагается мелодия и бас (создающий достаточное представление о гармоническом содержании музыки), во многих случаях — гармоническая схема (с фактурной редукцией); принятая форма изложения в нотных примерах не оговаривается.

Поскольку цель книги не только изложение новых научных данных, но и их скорейшее введение в широкий музыковедческий оборот, специальные усилия были направлены на учебно-методическую оправданность работы. В конце каждой темы имеются задания. Причем это задания не только аналитические, но и, как это было принято в традиционной науке о форме, практические (в первой части книги, посвященной классикоромантическим формам), то есть задания по сочинению в разных типах формы и по импровизации на фортепиано.

Где может использоваться данная работа в учебном плане? Со всей определенностью следует назвать прежде всего спецкурс, предназначенный для воспитания музыковедов. Представляется, что курсы музыкальной формы в среднем и высшем звеньях образования должны соотноситься не как первоначальное (ознакомительное, облегченное) и повторное (углубленное) изучение одного и того же материала, но как два р а з н ы х этапа в постижении музыкальной формы. Причем первоначальный этап (среднее звено образования) концентрирует главнейшие положения науки о форме, без которых ее дальнейшее изучение в сущности невозможно. Это прежде всего теория форм Нового времени. Только при ее полном усвоении вуз может решить свою задачу — изучение музыкальной формы в ее исторической эволюции от средневековья до сегодняшнего дня. Исходя из этой, пока еще идеальной для нашего образования модели (в смысле — не введенной в общий обиход), учебный адрес книги можно определить как спецкурс среднего звена²². Однако нынешняя учебная практика еще далека от обозначенного четкого разделения функций между училищем и вузом, и потому сегодня данная книга может быть полезна многими своими разделами и для вузовского спецкурса музыкальной формы. Кроме того отметим, что она охватывает весь исторический период, который обычно изучается (хотя и с меньшей степенью подробности) в вузах на общих курсах музыкальной формы и по мере надобности может быть использована в них.

В заключение считаю своим приятным долгом выразить глубокую благодарность коллегам по кафедре теории музыки Московской консерватории профессорам И. К. Кузнецову, Е. В. Назайкинскому, А. С. Соколову, Ю. Н. Холопову, доценту Е. И. Чигаревой и другим, принимавшим участие в обсуждении книги и высказавшим много ценных замечаний и советов. Искренне признательна я также заведующей кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов профессору В. Н. Холоповой, проявлявшей неизменную заинтересованность в течение всей работы над книгой; доценту С. Н. Лебедеву, оказавшему содействие в компьютерном наборе нотного

²² Для изучения в полном объеме представленного в книге материала необходимо три семестра занятий при двух лекционных часах в неделю и одном индивидуальном часе (как это принято на теоретическом отделении музыкального училища при Московской консерватории).

текста; заведующей редакционно-издательским отделом Московской консерватории О. В. Лосевой, чьи квалифицированные рекомендации способствовали публикации; Ю. В. Столяровой за консультации по переводу франкоязычных названий; А. Ю. Овчаренко (Урманцевой) за помощь в художественном оформлении книги.

Принятые сокращения

т. — такт
ц. — цифра
МТ — метрический такт
ХТК I — Хорошо темперированный клавир, I том
ХТК II — Хорошо темперированный клавир, II том
Если автор сочинения не указан, то в I части книги это Бетховен, а в II части — Бах
Если часть сонатно-симфонического цикла не указана, то это 1-я часть
Если исполнительский состав не указан, то это фортепьяно (исключение — романсы, названия которых даны в кавычках)

Условные обозначения

T — тема
И — интермедия
ГП - главная партия
СП - связующая партия
ПП - побочная партия
ЗП - заключительная партия
→ — ход
↓ — каденция
■ — ядро
~~~~ — развертывание  
Z — знак наложения  
T<sup>1</sup> — тоника в мелодическом положении прима  
D<sup>>5</sup>, S<sup><3</sup> — знаки хроматического понижения (>) и повышения (<) тонов аккорда  
+T, °T — знаки мажорности (°) и минорности (°) аккорда  
Dp — параллель доминанты  
Sp7 — септаккорд параллели субдоминанты  
Sn6 — неаполитанский секстаккорд  
|D|→S — доминанта к S  
D| двойная доминанта  
←|D| побочная доминанта обратного действия  
§ — субдоминанта на сексте в басу (трезвучие II ступени в миноре)  
M — большая медианта (трезвучие E в C или e в c)  
m — малая медианта (трезвучие Es d C или es в c)  
W — большая субмедианта (трезвучие As в C или as в c)  
w — малая субмедианта (трезвучие A в C или a в c)  
⊥ - тритонанта (низкая V или высокая IV)  
нVI — низкая шестая  
вIII — высокая третья  
VII.5 — римская цифра обозначает номер мессияновского лада ограниченной транспозиции,  
арабская — его высотную позицию  
P a-d — большая буква обозначает форму серии (прима), маленькие — ее начальный и конечный звуки

## Введение

§ 1. Понятие формы в музыке. Музыкальная форма — это сложное понятие, чей смысл раскрывается в коррелятивных парах материал – форма и форма – содержание.

Первая пара — материал и форма — отражает отношения аморфного «звукового вещества» и формирующего принципа, несущего осмысленный порядок. Материал и форма как парные категории не закреплены на каком-либо одном исходном уровне структурирования, но подвижны: при подъеме по шкале структурной дифференциации форма более низкого уровня становится материалом для уровня более высокого, и подобное восхождение с заменой значений на противоположные в принципе бесконечно. Например, первичные ладовые формулы, организующие «сырые» звуки, представляют начальное проявление формования, но на более высоком уровне ладоорганизованные звучности сами оказываются материалом для более дифференцированных форм и т.д. Отношения материала и формы не сводятся к одностороннему воздействию формальной идеи на безразличную звуковую массу; материал в соответствии со своей природой сам до некоторой степени инициирует адекватный метод оформления, и только взаимовлияние материала и формы обеспечивает органичность процесса формообразования.

Вторая пара форма — содержание отражает отношения «материальной» стороны музыки, то есть преобразованных организующей творческой волей звуков, и нематериального смысла, который они несут. «Содержанием искусства является идея, а ее формой — чувственное образное оформление,» — писал Гегель<sup>23</sup>.

Понятие музыкальной формы многослойно: его широчайшее значение вбирает и все более конкретные смыслы, подразумевает их. Так, форма — это не только звуковыраженное содержание вообще; более конкретно — это общий принцип такого звуковыражения, характер организации звуков во временном и высотном аспектах; еще конкретнее — это общее построение произведения (то есть количество частей, их соотношение, иначе говоря, план, схема формы); и совсем конкретно форма есть данное индивидуальное выполнение данного музыкального произведения. Очевидно, что помимо названных основных слоев существует множество примыкающих к ним, промежуточных, и все они складываются в богатое, переливающееся смыслами, равно обобщенное и конкретное понятие музыкальной формы.

Разные стороны (слои) музыкальной формы неодинаково подвержены влиянию времени. Музыкальная форма в первом, наиболее широком, можно сказать философском значении вечна или, точнее, непреходяща постольку, поскольку непреходяще само музыкальное искусство. В самом деле: содержание в музыке существует только материализовавшись в звуковой форме, и значит некая звуковая форма есть условие бытия музыки<sup>24</sup>. Далее очевидно, что более конкретные аспекты музыкальной формы одновременно и более подвижны, изменчивы. Второй из названных слоев — общий принцип организации музыкальной формы — уже нельзя признать постоянным, он меняется, хотя и медленно, постепенно, вслед за сменой музыкально-исторических эпох. Так, принципиально по-разному организована музыкальная форма эпохи средневековья (например, грегорианский хорал) и Возрождения (например, музыка Палестрины), Возрождения и классико-романтической эпохи и т.д. В них разнится все: различается склад (в грегорианском хорале монодия, то есть чистое одноголосие, в музыке

<sup>23</sup> Гегель. Лекции по эстетике. Сочинения. Том 12. М., 1938. С. 74.

<sup>24</sup> Справедливо и обратное: звуковая форма всегда одухотворена запечатленным в ней содержанием, из чего следует, что музыкальная форма и содержание порознь могут рассматриваться только в теории; на практике они неразрывны.



Возрождения — полифоническое многоголосие, у венских классиков — гомофонное многоголосие); различается метроритмическая организация (в грегорианском хорале временное соотношение звуков приблизительно и зависит от словесного текста, в эпоху Возрождения оно уточняется и фиксируется строже, еще более строгая организация — на основе равновеликих тактов с определенным соотношением сильных и слабых долей — характерна для музыки венских классиков); различается звуковысотная система (монодические церковные лады грегорианского хорала сильно трансформировались, в частности, под влиянием многоголосия в эпоху Возрождения и переродились в классические мажор и минор ко времени венских классиков). Еще быстрее меняется схема музыкальной формы: например, на протяжении той же эпохи Возрождения (около 300 лет) возникали, развивались и исчезали (или перерождались) многие музыкальные формы (так, мадригал XIV в. и мадригал XIV в.—это две разные формы; то же касается мотета XIV в. и мотета XVI в.). Наиболее изменчива музыкальная форма на уровне конкретного произведения: она единична, то есть неповторима так же, как неповторимо музыкальное содержание. Не существует двух одинаковых пьес, например, в простой трехчастной форме; общность схем не мешает своеобразию ее конкретного решения и не означает единообразия музыкального содержания в однотипных формах.

Музыкальные формы классико-романтической эпохи, Барокко и XX в. в диалектическом единстве общего (типовая схема, принципы построения) и особенного (конкретное художественное решение, его красота и своеобразие) составляют предмет предстоящего рассмотрения.

§ 2. Музыкальные формы и жанры. Стиль. Жанр — это многозначное понятие, которое характеризует сложившееся в результате тех или иных условий бытования музыки типизированное содержание, получившее в процессе этой типизации относительно стабильную форму выражения.

Жанровое деление осуществляется по разным, не пересекающимся признакам, поэтому построение единой, внутренне непротиворечивой системы жанров затруднительно. Основные направления жанровой дифференциации задаются:

- а) предназначением музыки (жанры прикладные и автономные, духовные и светские),
- б) условиями бытования (жанры театральные, концертные, камерные, пленэрные и т.п.),
- в) способом исполнения (жанры вокальные и инструментальные, оркестровые и ансамблевые и т.п.),
- г) общим типом содержания (жанры лирические, драматические, эпические).

Уточнение жанровой характеристики связано с конкретизацией формы (в широком смысле), наиболее приемлемой для данного типа содержания. Например, жанр марша в его прикладной разновидности вызывает для осуществления своей жизненной функции гомофонно-гармонический склад, регулярный двухдольный (в широком смысле) метр, выпуклый тематизм с четким мотивным делением и равномерными гармоническими сменами, подчеркивающими метрику. Дальнейшее уточнение жанра еще более конкретизирует музыкальные черты (например, марши праздничный и похоронный отличаются темпом, ладом, инструментовкой и т.д.).

Соотношение жанра и формы в более тесном смысле слова, как типа композиции, неоднозначно. С одной стороны, существует определенная взаимозависимость формы и жанра. Так, для танцевальных жанров характерны песенные формы, простые или составные. В некоторых случаях союз формы и жанра еще теснее, например, менуэт как часть сонатно-симфонического цикла практически всегда имеет сложную трехчастную форму. Иные же наименования (например, рондо) и вовсе подразумевают одновременно жанр и форму. Вместе с тем, для музыки Нового времени (условно — с XVII в.) характерна относительная автономия жанра и формы (в отличие, скажем, от эпохи средневековья, когда они были практически неразделимы). Это проявляется в том, что одна и та же форма встречается в разных жанрах (например, сонатная, помимо частей сонатно-симфонического цикла, используется в оркестровой увертюре, в инструментальной фантазии, в хорах и т.д.), а также в том, что один и тот же жанр может иметь разную форму (например, скерцо даже у одного автора — Бетховена — отливается в сложную трехчастную форму, рондо, сонатную форму).

Тем не менее, взаимовлияние формы и жанра велико, и однотипная форма в приложении к разным жанрам заметно меняется, приспособляясь к особенностям жанрово обусловленного типизированного содержания (см. об этом в теме 13, посвященной сонатной форме в разных жанрах).

Стиль — это понятие, суммирующее отличительные черты музыки сообразно ее принадлежности определенному историческому периоду и национальной культуре, тому или иному направлению и конкретной композиторской личности: допустимо говорить о стиле музыкально-исторической эпохи (не всегда однородном, нередко включающем разные «подстили»), о национальном музыкальном стиле, о стиле направления, «школь», об индивидуальном стиле композитора и еще уже — о стиле в разные периоды его творчества. Стилиевые отли-

чия неизбежно отражаются на форме (и наоборот), и глубина этого взаимодействия определяется той мерой обобщенности, которая предполагается в понятии стиля в каждом конкретном случае. Так, «эпохальные стили» (например, Барокко и классицизм) корреспондируют с музыкальной формой на уровне общих принципов формообразования, то есть касаются самых основ формы, а личный композиторский стиль (в пределах стиля эпохи) — на уровне индивидуальной трактовки характерных для стиля в целом форм. Таким образом, многоуровневая стилевая характеристика позволяет уловить не только общие свойства формы, но и ее индивидуальную специфику.

### Литература

- Холопов Ю. К понятию «музыкальная форма» // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994.
- Царева Е. М. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Том 2. М., 1974.
- Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981.
- Царева Е. М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Том 5. М., 1981.

## Часть I

# Классико-романтические формы

## Введение

§ 3. **Общая характеристика.** Под классическими подразумеваются формы, окончательно сложившиеся в музыке венских классиков и их современников (хотя процесс их сложения начался значительно раньше). Сохранив свои определяющие принципы, но эволюционируя, они были основными и в музыке романтического периода, а также остались актуальными для значительной части искусства XX в.

Классические формы сильно отличаются от предшествующих и от некоторых новейших. Для их возникновения был необходим целый комплекс условий, который постепенно сложился ко второй половине XVIII в. Эпоха Просвещения принесла с собой новые идеи. Умонастроение людей все больше определялось осознанием гуманистических ценностей, уважением к человеческому разуму, верой в целесообразное мироустройство, в гармонию «божественной природы» и человеческого бытия. «Место теологии в мировоззрении занимает телеология»<sup>25</sup>. Светское, мирское искусство выдвигается на первый план. Его герой — активный, деятельный, рационально мыслящий и свободно чувствующий человек, а точнее — если иметь в виду классицизм — все человеческое.

Музыка приобрела дотоле неслыханную самостоятельность, она стала по преимуществу автономной, то есть самоценной, а не обслуживающей иные, прежде всего культовые цели. Собственно музыкальные закономерности — а не логика словесного текста, церковного обряда и т.д. — начали определять строение многих музыкальных форм. Отражением этих перемен и в большой мере их стимулятором было выдвижение на первый план инструментальной музыки (в отличие от прежних эпох, когда доминировала музыка вокальная).

Приобретя автономию, музыка функционирует в виде законченного музыкального произведения, которое полностью оформлено рукой его творца (в отличие от во многом импровизационной, не до конца фиксированной музыки прежних эпох).

Ориентируясь на человеческое, значит конечное бытие (а не божественное — бесконечное, вечное), музыка в своем развертывании уподобляется жизненному циклу: музыкальное произведение проходит те же стадии зарождения, развития и угасания, естественного завершения, что и все живое в природе. Идея развития, преобразования (которая была чужда музыке, пока она существовала под знаком Бога) составляет самое существо классической музыкальной формы. Путем развития первоначальный тезис находит полное выражение, после чего произведение закономерно завершается (а не механически прекращается). Музыкальная форма отличается целеустремленностью, направленностью к высшей смысловой точке — кульминации в широком смысле слова, и потому динамична.

Общий рационализм потребовал от музыки оптимального отбора всех ее элементов и их строгого соподчинения, касается ли это гармонии, фактуры или оркестрового состава. Та же идея оптимальности руководит отбором музыкальных форм — их (если говорить об основных типах форм) в классической музыке немного, но они максимально приспособлены для выражения новых потребностей музыкального искусства. Строгая иерархия, то есть закономерное соотношение высшего и низшего, элементарного и все более сложного характеризует систему классических форм в целом и каждую музыкальную форму в отдельности. Классическая музыкальная

<sup>25</sup> Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996, с. 35.

форма (как более, так и менее сложная) — это богато дифференцированное многоуровневое целое со строгими пропорциями, сравнимое по тонкости организации опять-таки с живым организмом.

Эпоха музыкального романтизма, многое унаследовав от классицизма (прежде всего взгляд на мир сквозь призму человеческого, а не божественного), еще более повысила цену личного, индивидуального. В центре романтического искусства уже не человечество в целом, а конкретный человек с его неповторимым чувствованием. Соответственно и в музыкальном искусстве, в средствах выражения общее все больше уступает место единичному, индивидуально своеобразному. Уменьшается доля общеупотребительных оборотов в гармонии, типовых рисунков в фактуре, они индивидуализируются вслед за мелодией. В какой-то мере это касается и музыкальной формы. При сохранении коренной связи с классическими, в формах романтической эпохи меняются смысловые акценты. «Рацио» и «чистая эмоциональность» предстают в иных пропорциях. Логическая выверенность классических форм нередко отступает под напором «непосредственных чувств», что приходится оплачивать подчас утратой связности и рыхлостью целого. Романтическая форма иной раз теряет логическую убедительность. Зато она дарует слушателям ту свежесть и увлекательность, которая присуща явлениям непредсказуемым и неповторимым. Романтическая форма не только менее детерминирована, но нередко и менее динамична, чем классическая. Зато она тонко запечатлевает отдельные, по-разному окрашенные мгновенья из жизни человеческой души и составляет из них прихотливые красочные картины.

Классические и романтические формы, в чем-то полемизируя и дополняя друг друга, все же сохраняют общую фундаментальную музыкальную основу, о которой и пойдет ниже речь.

§ 4. Склад. Квинтэссенцию важнейших новых свойств музыки сосредоточил утвердившийся ко времени венских классиков в качестве главенствующего гомофонно-гармонический (или — сокращенно — гомофонный) склад. В сравнении с ведущим в прежние эпохи полифоническим складом он обладает принципиальными особенностями. Главная из них заключена в том, что разворачивание голосов обусловлено мышлением вертикальными комплексами — аккордами; движение голосов подчинено смене гармоний, и горизонтальные, то есть мелодические линии ткани суть следствие реализации гармонической — вертикальной — логики (в полифоническом складе, напротив, горизонтальные связи между звуками преобладают, а вертикаль как результат взаимодействия относительно самостоятельно движущихся голосов производна).

2) Другое отличие гомофонно-гармонического склада состоит в соотношении голосов между собой; они функционально дифференцированы, то есть обладают разным назначением и разными свойствами (в отличие от полифонического склада, при котором голоса в принципе равноправны). Главный мелодический голос наиболее индивидуализирован, в нем сосредоточено основное музыкальное содержание. Второй по значению голос — бас — образует фундамент гармонии, уточняя подразумеваемые мелодией гармонические функции. Средние голоса имеют дополняющий характер, они делают гармонию более полной.

Определяемый складом принцип изложения находит свое художественное осуществление в фактуре (лат. *factura* — изготовление, обработка, строение). Фактура представляет чувственно воспринимаемый, непосредственно слышимый слой музыки. Среди компонентов фактуры — тембр, регистровое положение, голосоведение. Характер фактуры определяется тем или иным сочетанием голосов с точки зрения их фактурных функций (педаль, дублировки, контрапунктирующие голоса и т.д.) и конкретным фактурным рисунком (гармоническая, мелодическая, ритмическая фигурации и др.).

Гомофонно-гармонический склад с его «вертикальной» природой возник в условиях достаточно развитого гармонического мышления и сам в свою очередь стимулировал его. Исторически будучи свойством бытовой, прежде всего танцевальной музыки, гомофонно-гармонический склад тесно связан с определенной метрической организацией и естественно сочетается с определенным типом тематизма (которые будут рассмотрены ниже).

Значение склада для музыкальной формы столь велико, что сообразно ему формы многоголосной музыки делятся на гомофонные и полифонические. Классико-романтические формы суть гомофонные, поскольку гомофония представляет их руководящий принцип; вместе с тем в них широко используются разнообразные полифонические средства, которые замечательно обогащают возможности этих форм.

§ 5. Метроритм. Гомофонно-гармонический склад и, соответственно, гомофонные формы сложились на базе так называемого строгого метра. Строгий метр, в отличие от свободного, предполагает систематическое чередование сильных и слабых долей, отражением чего является деление музыки на равновеликие такты.

Равномерная пульсация, свойственная строгому метру, издавна отличала музыку, связанную с движением — танцы и марши, а также песни, сопровождавшие некоторые трудовые процессы. Моторность в музыке и регулярная метрика — явления для европейского слушателя, можно сказать, генетически связанные. С другой

стороны, регулярная музыкальная метрика соприкасается в чем-то с важнейшими биологическими свойствами живого, в том числе человеческого, организма: биение сильных долей в музыке объективно подобно вдоху и выдоху, биению сердца и пульса, и для слушателя такое подобие, пусть и неосознанное, не может быть безразлично.

В классической музыке равномерность регулярного метра выражена предельно полно. Присущая ему акцентировка сильной доли не вуалируется (как это бывает, например, в полифонической музыке с регулярной метрикой), а подчеркивается — сменой гармонии, мотивикой, фактурой. Равномерная пульсация распространяется на разные масштабные уровни (пульсация внутритактовая, тактовая, двутактовая, четырехтактная — об этом еще пойдет речь), создавая в целом сложно дифференцированную систему разновесомых — динамических и смысловых — акцентов.

Все это служит напряженному и точному отсчету времени, ожиданию продолжения, проистекающему из предчувствия последующих равновеликих отрезков. Общий эффект от такого мускульно-энергичного метро-ритма — приземленность и вместе с тем неслыханный динамизм классической музыки (составляющие противоположность ненаправленному и спокойному «парению» духовной музыки Возрождения и особенно средневековья).

§ 6. Звуковысотность. Утверждение гомофонно-гармонического склада сопровождалось бурным развитием тональной гармонии, имевшей для классической формы первостепенное значение. Тональная гармония и классические формы взаимозависимы и взаимообусловлены. Функциональное неравенство элементов и возникающее на этой основе тяготение с конечным разрешением и успокоением характеризуют как классическую ладотональность, так и классическую форму в целом. Гармоническая формула T – D – T может служить не только символом классической ладотональности с ее взаимодействием устойчивости и неустойчивости, но и символом классической формы, в основе которой лежит та же идея устойчивости (покоя), ее нарушения (рост напряжения) и разрешения (конечное успокоение).

Конкретно роль тональной гармонии по отношению к форме заключается в следующем. Во-первых, средствами гармонии прежде всего осуществляется в классической форме то развитие, которое составляет ее неотъемлемое свойство. Введение новых, все более сложных гармонических оборотов, а затем и новых тональностей позволяет продвигать музыкальную мысль или, иначе говоря, развивать тематизм и поддерживать рост напряжения, составляющие условие органического роста формы, а не механического продления. Противопоставление однотональных и модулирующих построений составляет основу функционального рельефа формы. Во-вторых, классическая гармония обеспечивает цельность формы тем, что всегда (за исключением особых случаев) объединяет ее единой главной тональностью с постоянным — даже на участках неустойчивых — тяготением к тонике.

Тональной гармонии — помимо метра — классическая форма обязана своей активностью, целеустремленностью и единством.

§ 7. Тематизм. Третье (помимо метра и гармонии) основополагающее для классической формы явление — тематизм. Классические формы основываются на гомофонной теме. Тема — это наиболее индивидуализированный, характерный участок формы, где выражена основная музыкальная мысль или важнейшее ее зерно. Гомофонная тема более или менее развернута и закончена, хотя масштабы ее различны (ориентировочно 8, 16 и более тактов). Тема представляет наиболее концентрированный по смыслу участок формы. Ему противопостоят участки менее насыщенные, где даются отдельные элементы темы или так называемые общие формы движения, представляющие широко распространенные типичные для данной эпохи музыкальные фигуры. Контраст участков тематически плотных (тема) и разреженных (не-тема) способствует рельефности классической музыкальной формы.

В противоположность сказанному в музыке средневековья, а отчасти и Возрождения тема как нечто противостоящее не-теме фактически отсутствовала. Музыкальное содержание было равномерно «разлито» по всему произведению. Уже к XVII в. стало заметно различие между обычно начальным участком, где излагалась самая суть музыкальной мысли, основной тезис и последующим его развитием, «комментированием». Созрела самая идея музыкальной темы, но она реализовалась в условиях полифонической музыки, полифонических форм и потому была оформлена как достаточно краткое (2 – 6, иногда более тактов), обычно одноголосное — мелодическое — построение.

Гомофонная тема — это чаще многоголосное целое, включающее и мелодию, и гармонию. Она представляет объект последующего развития (хотя в определенной мере допускает развитие и внутри себя), отличного от развития в полифонических формах.

Применительно к разным темам всего произведения или к темам в творчестве какого-либо композитора в целом или к темам определенной музыкально-исторической эпохи употребляется обобщающее понятие «тематизма».

§ 8. **Функции частей музыкальной формы.** Части классической формы различаются по своему назначению, то есть по функции и, соответственно, по устройству. В самом общем плане выделяются две противоположные функции — изложение (экспонирование) темы и ее развитие.

Для изложения целом характерна устойчивость. Она выявляется более всего средствами гармонии — обладанием основной тональности, особым, доминирующим положением тоники. Впечатлению устойчивости способствует также структурная уравновешенность, возникающая при последовании равновеликих, прежде всего четырехтактовых построений. Для устойчивых построений характерна также относительная ограниченность разных и особенно контрастных тематических элементов.

Развивающая функция, напротив, требует неустойчивости. В развивающих разделах избегается тоническая гармония и основная тональность, на первый план выдвигаются неустойчивые гармонические функции. Структуры обычно более дробные и нередко разномасштабные. Тема теряет свою цельность и предстает в виде отдельных элементов.

Кроме основных функций изложения и развития целостная по своей природе классическая форма выработала и функцию завершения (как ответвление функции развития). Завершающий участок музыкальной формы имеет много общего с экспонирующим, но изложение в нем может быть подчеркнуто устойчивым; для него характерно свертывание всякого движения — и гармонического, и тематического.

В дополнение к функциям изложения, развития и завершения имеются еще вспомогательные функции — вступительная, заключительная и связующая, в которых по-разному сочетаются признаки основных функций.

Главная функциональная модель классической формы — изложение – развитие – завершение (или initium – motus – terminus, сокращенно i – m – t, по Асафьеву) — распространяется на разные масштабные уровни формы: то, что на начальном этапе выглядело как развитие, с более высокой точки зрения входит в изложение. Соответственно и средства выражения устойчивости и неустойчивости относительны. Почти не существует неких абсолютно устойчивых и неустойчивых средств, их оценка зависит от контекста. Для функциональной дифференциации важно лишь, чтобы развивающие разделы оказались менее устойчивыми в сравнении с экспозиционными, и наоборот.

Функциональная дифференцированность придает классической форме богатство и рельефность. Чередование подъемов и спадов, этапов накопления напряжения и разрядки, участков плотных, монолитных и разреженных, рыхлых составляют суть классической формы. Можно сказать, что классическая форма, подобно горному рельефу на подступах к главной вершине, представляет систему кульминаций, из которых каждая последующая выше предыдущих. Отсюда беспримечательная динамика и целенаправленность классических форм, отразившие динамический стиль мышления человека новой эпохи.

§ 9. **Классификация классико-романтических форм.** В классической музыке произошел отбор наиболее адекватных новому содержанию элементов музыкального языка. Касается это и музыкальной формы. Именно в эпоху венских классиков сложился сам феномен типа формы. Тип формы — это отобранный в процессе музыкальной практики и стабилизировавшийся способ построения, «проект» музыкальной композиции, устанавливающий основные ее закономерности, но оставляющий значительную свободу в конкретной их реализации. Главное, чем различаются немногие утвердившиеся в классической музыке типы форм, — это количество тем и характер их связи, а также функциональное соотношение разделов.

Принципиально различаются формы, основанные на одной теме, и формы, где тем больше. Среди однотемных форм — простые песенные и вариационные (иногда встречающиеся вариации на две или три темы относятся, естественно, к иному классу); среди многотемных (включая двухтемные) — составные песенные формы, большинство форм рондо, сонатная форма, циклическая и разного рода смешанные формы. Многотемные формы различаются характером связи тем: в составных формах они элементарно «приставлены» друг к другу; в формах рондо связаны переходами; в сонатной форме не только связаны, но и разработаны в особом разделе; в циклических формах сопоставлены при наибольшей структурной автономии и максимальном (в том числе темповом) контрасте.

Основные типы классических форм суть следующие:

1. Простые песенные формы:

период и большое предложение,  
простая двухчастная форма,  
простая трехчастная форма.

2. Вариационная форма.

*вариационная форма*

3. Составные песенные формы:

сложная трехчастная форма,  
сложная двухчастная форма,  
составные многочастные формы.

4. Рондо:

малое рондо,  
большое рондо.

5. Сонатная форма.

6. Циклические формы.

7. Смешанные формы:

стабильные — рондо-соната и соната с эпизодом вместо разработки,  
нестабильные.

8. Свободные формы.

Возможен еще более обобщенный взгляд, при котором мир классических форм предстает покоящимся всего на трех основных родах форм — песенной, рондо и сонатной.

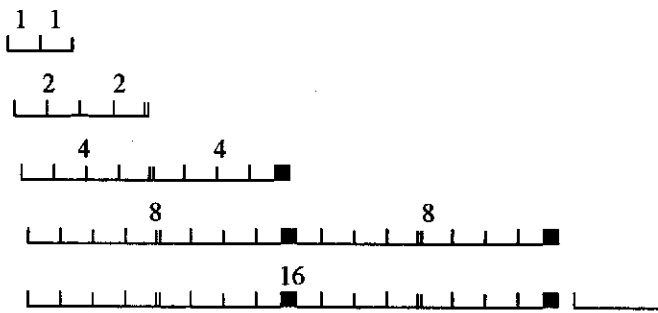
## Глава I. Простые песенные формы

§ 10. Общая характеристика простых песенных форм. К простым песенным формам относятся предложение, период, простая двухчастная и простая трехчастная формы. Существенно различаясь масштабно и структурно, они, тем ни менее, обладают принципиальными общими свойствами, обусловленными происхождением этих форм. Их источником была песня, то есть музыка с текстом, причем с текстом стихотворным, а также танец.

Влияние стихотворного текста на сложение музыкальной формы было очень велико. Мелодия песни, музыкально интонируя текст, воспроизводила его метрические и структурные черты: равновеликие строки текста с равномерными ударениями отливались в такие же равновеликие музыкальные построения с регулярной метрикой. Очевидна взаимосвязь распространеннейшей поэтической формы четверостишия с музыкальной формой периода: стопе в музыке соответствует мотив, строке — фраза, двум строкам — предложение, рифмам — каденции. В своем дальнейшем росте музыкальная форма — во второй, третьей частях — воспроизводит аналогичную метрическую структуру очередных строф текста. Таким образом, изначально метрическое строение песенных форм во всех своих частях уподоблялось друг другу и исходило из регулярной метрики поэтического текста.

Унаследованные метрические закономерности имеют исключительное значение для цельности простых песенных форм. Метрическое сплочение происходит следующим образом. Первоначальная метрическая целостность в музыке — это двутакт: в однотоке метр (то есть характер пульсации, порядок чередования сильных и слабых долей) не ощущается, чтобы он проявился, нужна повторность метрической ячейки с ее последованием сильных и слабых долей. Элементарную повторность обеспечивает двутакт. При этом второй такт, «отвечая» на первый, приобретает свойства логического завершения. Полученная метрическая целостность — двутакт — переключает слух на новый масштабный уровень, заставляет мыслить в соответствующем двутактовом масштабе (хотя отсчет метром однотоков также продолжается). Как и на предыдущем уровне, второй двутакт выглядит ответом на первый, имеет благодаря этому завершающее значение и образует вместе с предыдущим двутактом новую метрическую целостность — четырехтакт. Тот же метрический механизм масштабного удвоения каждого следующего построения — он называется «метрическая прогрессия» — продолжает действовать дальше: на четырехтакт отвечает четырехтакт, образуя в целом восьмитакт, а тот, в свою очередь, переключает отсчет на уровень шестнадцатитактов.

*х) черниковская версия против Гурьева. Гурьев: "говоря вместе они"*  
14 *о. Гурьев мотивов*

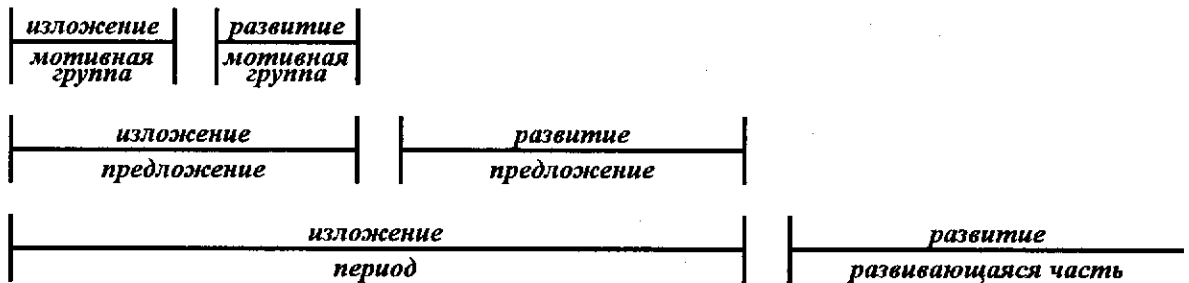


Таким образом, первоначально минимальная метрическая ячейка, притягивает все более крупные построения, метрическими средствами организуя форму. Метрическая организация, при которой число тактов в построениях равно числу два, возведенному в какую-либо степень, называется квадратностью.

На уровне шестнадцатитактов описанный механизм прогрессирующего метрического наращивания формы ослабевает, а затем и перестает действовать. Более крупные построения во временном отношении на слух сравнивать трудно, пропорции улавливаются недостаточно ясно и потому чисто метрическими средствами построения не объединяются в более крупное целое. Уже шестнадцатитакты имеют тенденцию быть самостоятельными. Для их сплочения требуется поддержка тематизма и гармонии.

**Тематизм** Общим тематическим свойством простых песенных форм является их принципиальная ограниченность одной темой. Подлинный тематический контраст не свойствен простым песенным формам, хотя некоторое тематическое (а чаще только мотивное) обновление в них возможно.

Изложение темы в песенных формах подразумевает и определенное развитие — неодинаковое в разных формах по интенсивности. По сути дела соотношение «изложение — развитие (с завершением)» охватывает все масштабные уровни простых песенных форм. Изложением в полном смысле слова оказывается лишь показ начальной мотивной группы (§ 13), которая соответствует исходной метрической цельности — двутакту. Уже отвечающие на нее мотивы есть развитие, так же как второе предложение периода есть развитие по отношению к первому, а вторая часть формы — развитие по отношению к первой части. Схематически:



Таким образом, тема как достаточно развернутое изложение музыкальной мысли вырастает из более мелких «подтем» с их развитием. Разные простые песенные формы различаются числом таких уровней (воспроизводящих одну и ту же функциональную модель «изложение — развитие»): в периоде их меньше, в простой трехчастной форме больше. Но в любом случае простые песенные формы сохраняют общее предназначение — излагать одну музыкальную мысль, воплощенную в одной теме.

**Тональн.** Общим тонально-гармоническим свойством простых песенных форм является их подчиненность в крупном плане одной тональности (что надо считать естественным следствием однотемности простых песенных форм). Гармонический рост формы происходит совместно с тематическим, и в принципе эти процессы подобны: каждый следующий участок выступает как новая ступень развития в сравнении с предыдущим.

В гармоническом отношении это означает, что каждый следующий участок (соответствующий вышеописанным метрическим и тематическим уровням — двутакту, четырехтакту, восьмитакту, шестнадцатитакту) должен вносить нечто новое затем, чтобы последовательно повышать уровень гармонической сложности. Без этого невозможен рост темы и всей формы: именно повторение — мотива, фразы, целого предложения и даже периода — на другой высоте, в другой гармонии, в другой тональности представляет реальный «механизм» про-



дления формы. Пока продолжается «гармоническое крещендо» — музыкальная идея обогащается и форма растет, а с прекращением — клонится к завершению.

В общих чертах гармоническое нарастание в простых песенных формах происходит в таких пределах: от внутритональных смен гармонии, через усиление этих гармоний их побочными доминантами к более глубоким отклонениям — в конце периода и в собственно развивающихся частях формы. Но следует специально подчеркнуть, что ни одна из появившихся в процессе развития простой песенной формы тональностей не соизмерима по своему весу с главной. К песенным формам с их одной темой приложимо понятие лишь малой, или внутренней модуляции (Ю. Н. Холопов; более глубокая тональная смена — большая модуляция — происходит с введением новой темы в формах иного ранга). Это значит, что непосредственное влияние главной тональности сохраняется во всех частях формы. Даже в неустойчивых развивающихся разделах, где главная тоника намеренно избегается, побочные тональности проявляют себя лишь в сравнении с главной, как ее «укрупненные гармонические функции». Конкретный же выбор гармоний и тональностей может быть очень различным и зависит от исходного гармонического уровня в форме, который в дальнейшем должен превышать.

Таким образом, метрическая, тематическая и гармоническая стороны простых песенных форм взаимосвязаны и подчиняются общему принципу, суть которого в том, что простейшая первообразная воспроизводится по мере роста формы все более развернуто и полно.

## Тема 1. Предложение и период

§ 11. Определения. Классификация. Предложение и период представляют наименьшие самостоятельные формы, то есть формы, способные выразить относительно законченную музыкальную мысль — изложить тему. Законченность музыкальной мысли согласно традициям европейского музыкального мышления обуславливается наличием в ней трех логических этапов: изложения, развития и завершения. Предложение и период «музыкально овеществляют» их в наименьших масштабах.

Предложение функционирует двояко: само по себе (будучи самостоятельной формой или первой частью более крупной формы) и в составе периода как его слагаемое. Принципиальной разницы между предложением в периоде и вне периода нет. Поэтому определив, что такое предложение, можно затем через него определить период. Итак, что такое предложение, каковы условия его существования?

Метрическое условие самостоятельности формы — это наличие по меньшей мере четырех сильных долей (тактов) поскольку только второй двутакт, отвечая на первый, обладает той логической весомостью, которая необходима для завершения. Следующий, еще более благоприятный для завершения момент находится в восьмом такте. Отсюда две основные величины предложения — четыре или восемь тактов.

В тематическом отношении четыре или восемь тактов означают наличие четырех или восьми мотивов. Предназначенность же формы предложения для экспонирования темы выдвигает требование характерности, индивидуальности этих мотивов, а не просто заполнения названного метрического пространства нейтральными музыкальными фигурами.

В гармоническом отношении в предложении необходимо хотя бы минимальное движение, развитие. Оно проявляется в сопоставлении устойчивых (тонических) и неустойчивых (нетонических) элементов — звуков, аккордов, тональностей — при главенстве первых. Необходимо и завершение, которое достигается посредством весомого, функционально определенного гармонического оборота — каденции. Сказанным обуславливается определение предложения.

Предложение — это наименьшая форма изложения темы (или ее части), которая в метрическом отношении исходит из четырех или восьми тактов, в тематическом отношении представляет сцепление мотивов, число которых определяется числом тактов, а в гармоническом — являет взаимодействие тонических и нетонических элементов (при доминировании первых), ограниченное каденцией.

Четырехтактовые (или по происхождению четырехтактовые) предложения назовем малыми; восьмитактовые (или по происхождению восьмитактовые) предложения — большими.

Помимо этих основных форм предложения весьма редко, скорее как исключение, встречаются предложения из двух тактов (всегда в составе периода) и из шестнадцати тактов (в составе периода и вне периода). Их условимся называть соответственно уменьшенными и увеличенными предложениями.

Выше говорилось о том, что предложение может быть частью периода — формы с той же функцией изложения темы (или ее части). Теперь, воспользовавшись дефиницией предложения, определим, что такое период.

Период — это форма изложения темы, представляющая единство двух предложений.

Сообразно составляющим его предложениям период бывает:

м а л ы м (из четырехтактовых в своей основе предложений),

б о л ь ш и м (из восьмитактовых в своей основе предложений),

у м е н ь ш е н н ы м (из двутактовых предложений),

у в е л и ч е н н ы м (из шестнадцатитактовых предложений).

В результате повторения с изменением части периода (одного его предложения) или периода в целом возникают особые разновидности:

п е р и о д и з т р е х п р е д л о ж е н и й ,

с л о ж н ы й п е р и о д .

§ 12. Период. Период принадлежит к самым распространенным музыкальным формам. Его конструкция периодична в том смысле, что складывается из предложений, подобных по своему устройству: каждое из них имеет свои участки изложения, развития и завершения. Вместе с тем, второе предложение в целом есть новый этап продвижения музыкальной мысли сравнительно с первым предложением; второе предложение как бы отвечает на первое, привносит нечто новое (и не случайно, что в классической теории XIX в. предложения носили не элементарно констатирующие числовые названия — «первое» и «второе», а функциональные, указывающие на их различную роль в форме — «Vordersatz» и «Nachsatz», которые переводились на русский язык как «предыдущее» и «последующее» или «главное» и «придаточное»).

Сочетание указанных качеств — подобия в строении предложений и их неравнозначности — делает форму периода ясной, уравновешенной, цельной.

Период используется в качестве формы самостоятельного произведения, а также в составе более крупных форм: как первая часть простых форм, двухчастной и трехчастной, как форма темы вариаций, тем рондо и сонатной формы.

§ 13. Мотив. Субмотив. Мотивная группа. Тема и представляющие ее формы — предложение, период — складываются из мотивов. Мотив — это наименьшая конструктивная и выразительная единица формы, это звук или группа звуков, объединенная вокруг одной сильной доли. Средняя протяженность мотива один такт, хотя границы такта и мотива часто не совпадают; возможна несколько большая или меньшая длина мотива при обязательном наличии одной сильной доли. Мотив обладает музыкальной индивидуальностью, и таким образом из мотивов складывается индивидуальная тема.

Чаще мотив как характерная ячейка проявляет себя более всего в мелодии. В примере 1 мелодия концентрирует основное музыкальное содержание; сопровождение представляет собой простейшую гармонизацию в типовой фактуре танца, поэтому и мотив здесь — построение мелодическое. Тематически значимыми, однако, могут быть и сопровождающие голоса; тогда они вместе с мелодическим голосом образуют индивидуальный мотив. Тему из примера 2 невозможно представить вне ее фактурного оформления. И мотив здесь, без сомнения, включает весь комплекс средств — не только основную мелодическую линию, которая светится сквозь высокоиндивидуальный фактурный рисунок, но и гармонию именно в таком фактурном изложении.

Граница мотива определяется по ряду признаков. Прежде всего надо исходить из предполагаемой протяженности мотива в один такт. Проверить эту версию следует по дальнейшему поведению мотива: на протяжении темы он звучит обычно не раз, хоть и в измененном виде и, ориентируясь на повторные его проведения, можно уточнить границу мотива. Если мотив повторяется сразу вслед за изложением, то начало повторения определенно подтверждает, что мотив кончился. Это можно наблюдать в примере 3, где границы мотива совпадают с тактовой чертой. Мотив в примере 1 по протяженности тоже равен такту, но начинается из-за такта, соответственно, на четверть раньше тактовой черты заканчивается, что подтверждается его повторениями.

2) При определении границы мотива следует принимать во внимание гармонию: мотив, как правило, заканчивается аккордовым звуком, а не проходящим, вспомогательным, задержанным звуками; мотивное деление обычно учитывает неразрывность, связанность некоторых гармонических оборотов (например, доминантсептаккорда и его разрешения). В примере 75 мотив начинается из-за такта. Если предположить, что его протяженность равна такту, то есть двум четвертям, то следовало бы «разрезать» пополам фигуру с пунктирным ритмом из шестнадцатых и тридцать вторых. Вряд ли такое деление естественно: благодаря своему ритмическому рисунку эта фигура выглядит как нечто единое; к тому же при «метрически правильной» границе первый мотив

закончился бы вспомогательным звуком, что сомнительно. Если же предположить, что эта фигура целиком принадлежит первому мотиву, то странно выглядело бы его окончание на проходящем звуке, явно устремленном к *es* следующего такта. Отсюда вывод: первый мотив по своей протяженности несколько короче такта (и равен трем восьмым), а второй — несколько длиннее (и равен трем четвертям), но каждый из них включает, как и полагается, одну сильную долю.

Встречаются случаи, когда конец одного мотива совпадает с началом следующего, то есть один звук принадлежит двум мотивам. В примере 4 все мотивы первого предложения начинаются из-за такта и заканчиваются относительно длинной нотой. К такому же делению склоняет ритмический рисунок (с тремя шестнадцатыми из-за такта) во втором предложении. Но с гармонической точки зрения во втором предложении закончить мотив длинной нотой (восьмая с точкой) нельзя, так как она всякий раз оказывается задержанием. Вследствие этого окончание мотива перемещается на разрешение задержания. Но звук разрешения есть, вне всякого сомнения, и начало следующего мотива, поскольку именно так (три шестнадцатыми из-за такта) только что начинался первый мотив второго предложения, да и первого тоже. Таким образом происходит «сцепление» мотивов общим звуком.

При полифонизированной фактуре разные мотивы могут сочетаться в одновременности. В примере 5 два разных мотива звучат в сопрано и альте; во втором предложении мотив из альты перемещается в верхний голос и подтверждает свою тематическую значимость.

Строение мотивов не одинаково по степени сложности. Бывает, что мотив включает звуковой минимум — один лишь звук или аккорд (первые два мотива в примере 6). И напротив, мотив может быть «составным», то есть складываться из нескольких (двух, трех, четырех) элементов. Благодаря их сходству, границы между ними весьма отчетливы, но метрическая закономерность — привязанность к одной сильной доле — объединяет их в один мотив, хотя и сложно устроенный.

Входящие в состав мотива схожие мелодико-ритмические группы, не обладающие метрической самостоятельностью, называются **субмотивами**. В примере 7 начальный мотив, равный двум четвертям, состоит из двух субмотивов; во втором мотиве из-за ритмического различия деление на субмотивы менее отчетливо, в третьем вполне определено, а в четвертом мотиве субмотивов нет. В примере 8 мотив третьего такта распадается на три ритмически близких субмотива, а в четвертом такте аналогичный, но ритмически укрупненный оборот выступает в роли мотива. Различие статуса связано с тем, что в четвертом такте этот оборот «владеет» сильной долей, а в третьем такте у каждого из трех подобных оборотов сильной доли нет (они все объединены вокруг одной сильной доли), что и определяет их роль субмотивов.

Последование двух (в особых случаях трех) мотивов, объединенное на основе ранее описанной метрической закономерности (благодаря которой двутакт есть наименьшее метрически цельное построение) называется **мотивной группой или фразой**.

§ 14. Способы мотивного развития. Побужденная начальным мотивом, тема растет благодаря присоединению новых мотивов или повторению исходного мотива, чаще измененного. Как же меняется мотив при повторении? Изменения могут затрагивать любую сторону мотива — мелодическую, гармоническую, отчасти ритмическую и даже масштабную-структурную (протяженность мотива). Основные способы мотивного развития суть: 1) проведение мотива в той же гармонии, но от другого звука; 2) проведение мотива в другой гармонии; 3) сужение интервалов в мотиве; 4) расширение интервалов в мотиве; 5) обращение (те же интервалы в противоположном направлении)<sup>26</sup>; 6) изменение общего мелодического рисунка; 7) мелодическое фигурирование мотива; 8) ритмическое варьирование мотива; 9) увеличение (пропорциональное укрупнение длительностей); 10) уменьшение (пропорциональное укорочение длительностей); 11) дробление (сохранение части мотива); 12) изменение метрического положения; 13) варьирование протяженности мотива (непропорциональное изменение ритма, вставка дополнительных звуков).

Приведем примеры названных способов мотивного развития. 1) В примере 3 начальный мотив звучит в тонической гармонии от *d'*; во 2-м такте он повторяется в той же тонической гармонии от *f*. 2) В примере 1 мотив сначала излагается в тонической гармонии, а затем, меняя высоту, в гармонии доминанты. 3) В примере 55 мотив в 5-м такте начинается со скачка на большую сексту; при повторении мотива в 6-м такте скачок сужается до уменьшенной квинты, а в 7-м такте — до чистой квинты. 4) В примере 9 исходный мотив включает ход на

<sup>26</sup> Теоретически возможный ракоход мотива (движение от последнего звука к первому) в классико-романтической музыке почти не встречается.

большую секунду; в последующих проведениях он расширяется до чистой кварты и чистой квинты. 5) В примере 10 начальный мотив включает восходящий ход на секунду; во 2-м такте тот же мотив дается в обращении — как нисходящий секундовый ход. 6) В примере 11 начальный мотив состоит из четырехкратного повторения одного и того же звука. В последующих тактах этот мотив получает самый разный мелодический рисунок, но благодаря стабильной ритмической фигуре остается самим собой, не превращается — при самом активном развитии — в другой мотив. 7) В примере 130 (1-е трио) хорошо видно, как фигурируется начальный двузвучный мотив, становясь (сначала благодаря форшлагам, а затем и введению «крупных» нот) последовательно трех-, четырех- и пятизвучным. 8) В примере 6 начальный мотив представляет выдержанный на целый такт звук; в 5-м такте этот мотив ритмически варьируется — появляется движение четвертями. 9) В примере 12 последний мотив в вокальной партии есть повторение первого в увеличении — вдвое более крупными длительностями<sup>27</sup>. 10) В примере 90 мотив 10-го такта в следующем такте дается в уменьшении — вдвое меньшими длительностями<sup>28</sup>. 11) В примере 75 исходный мотив начинается из-за такта; в 3-м такте он дробится, то есть дается частично — без затактовых звуков. 12) В примере 13 представлен редкий случай, когда мотив меняет свое метрическое положение, начинаясь (во втором предложении) со второй доли, а не с первой (как это было в первом предложении); при этом он остается узнаваемым. 13) В примере 14 варьируется мотивная протяженность: мотив 3-го такта произведен от начального — он растянут вследствие увеличения некоторых длительностей; из-за большей протяженности меняется положение мотива относительно тактовой черты. От увеличения и уменьшения этот случай отличается непропорциональным изменением длительностей.

Названные приемы могут по-разному комбинироваться. Изменение мотива в процессе развития подчас заходит очень далеко, вплоть до преобразования в новый мотив. Ритмическая сторона наиболее важна для сохранения «лица» мотива: если сохраняется ритмическая основа (и как правило, метрическое положение), то даже при самых сильных мелодических и гармонических изменениях мотив воспринимается как производный, а не как новый.

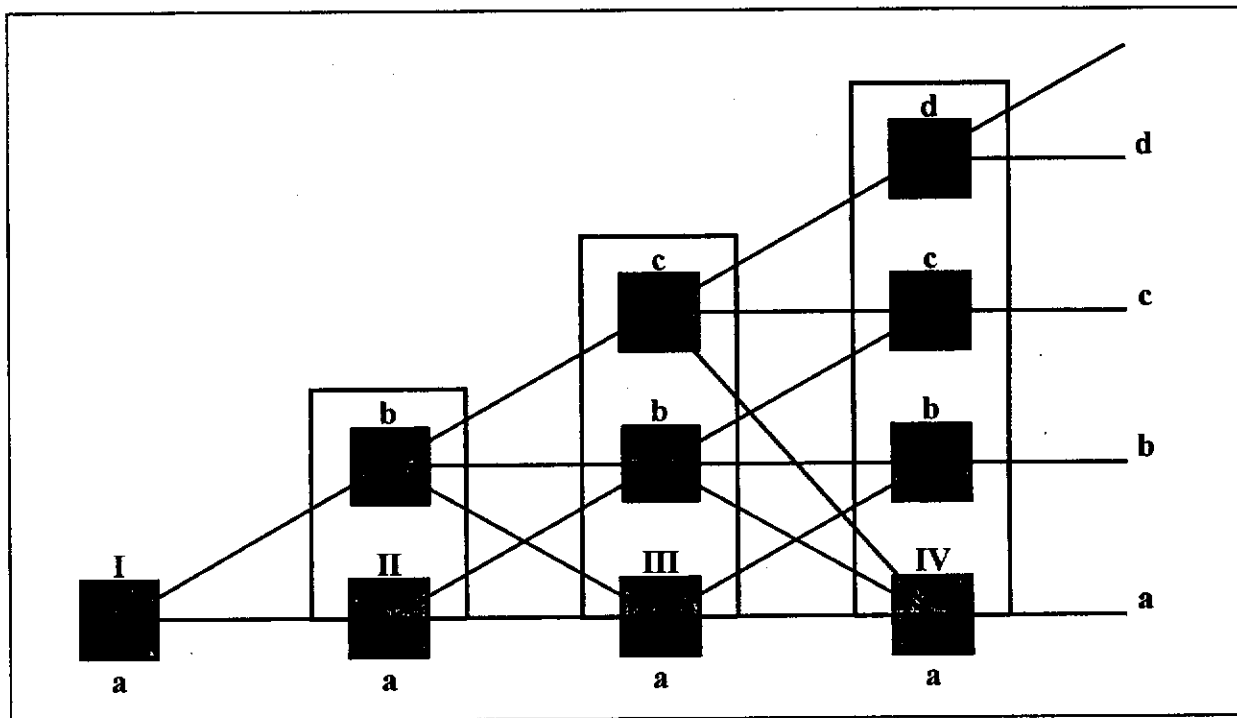
**§ 15. Мотивный состав предложения и периода.** В малом предложении, как уже говорилось, четыре мотива, в большом — восемь. Для малого предложения С. И. Танеев составил «Таблицу всех возможных случаев в комбинации мотивов предложения» (см. на следующей странице; такты в ней отмечены римскими цифрами, мотивы — буквами)<sup>29</sup>.

Из таблицы видно, что в предложении возможны самые разные последования мотивов — одинаковых (точнее, сходных) и разных. Причем отличие между разными мотивами варьируется в очень широких пределах — от большого или меньшего подобия до резкого контраста. Контрастных мотивов в предложении редко бывает больше двух — требование экспозиционного единства налагает во избежание пестроты свои ограничения. В примере 90 начальный двутакт образован контрастными мотивами: первый — это тяжеловесный тянущийся аккорд, второй — изогнутая мелодическая линия с пунктирным ритмом. Прочие мотивы в предложении производные от первого (мотив 4-го такта приобрел затакт). Таким образом, всего в предложении два контрастных мотива с вариантами. Менее контрастных, но разных мотивов может быть больше. Однако предложение из четырех разных мотивов, пусть и без глубокого контраста между ними, встречается редко. Предложению свойственна та или иная повторность мотивов. В большом предложении число разных мотивов может увеличиться, но никогда оно не равно числу тактов; здесь та или иная мотивная повторность просто необходима. Мотивное обновление возможно и во втором предложении. Оно регулируется той же необходимостью определенной экономии, сообразно которой число разных мотивов в периоде не может быть слишком велико.

<sup>27</sup> С метрической точки зрения увеличение означает либо распадение мотива на два, либо фактическое изменение метра (укрупнение такта), что, по-видимому, имеет место в данном примере.

<sup>28</sup> С метрической точки зрения уменьшение означает либо изменение метра (укорочение такта), либо превращение мотива в субмотив; в данном случае имеется два субмотива, которые вместе образуют один полноценный мотив.

<sup>29</sup> Арзаманов Ф. С. И. Танеев - преподаватель курса музыкальных форм. М., 1984, с. 24.



§ 16. Масштабно-тематические структуры в предложении и периоде. Итак, предложение и период строятся из повторения одного и того же мотива или комбинирования разных мотивов. При этом обнаруживается следующая закономерность. Разные мотивы имеют тенденцию объединяться в слитную мотивную группу; повторение мотива, пусть и измененное, не способствует слитности — при повторении обнажается граница между мотивами.

Разномасштабные построения (раздельные одноктаковые мотивы и слитные двуктаковые мотивные группы), сочетаясь так или иначе, образуют масштабнотематические структуры. Основных масштабнотематических структур четыре.

Периодичность возникает при последовании равновеликих построений то есть при повторении (в том числе измененном) одного и того же мотива или мотивной группы<sup>30</sup>.

a a a (пример 11)  
1 1 1 1

ab ab (пример 15)  
2 2

Слитная двуктаковая мотивная группа иногда может образоваться и при повторении того же мотива. Причину этого следует искать в гармонии, ритме, своеобразии мелодического контура. В примере 17 мотивная схема предложения  $a a_1 b b_1$ . Обычно при таком мотивном составе бывает одноктаковая периодичность, но здесь, несомненно, двуктаковая периодичность. Мотивы  $a a_1$  спаяла гармония — невозможно оторвать доминантсептаккорд 1-го такта от его разрешения во 2-м такте. Мотивы  $b b_1$  объединены непрерывным движением восьмыми и мелодическим различием. Слитность каждой мотивной группы подчеркнута тем, что сами группы отделены друг от друга паузой.

Двуктаковая периодичность образуется и тогда, когда за начальной мотивной группой следует новая мотивная группа: ab cd, ab bc, ab cb, ab ca (пример 16). Их объединению в единый четырехтакт препятствует внятная метрическая граница во 2-м такте.

Дробление образуется, когда после слитной мотивной группы повторяется какой-либо один мотив — из этой мотивной группы (тогда это называется вычленением) или новый.

ab aa      ab bb      ab cc (пример 18)  
2 11      2 11      2 11

<sup>30</sup> Схематически масштабнотематические структуры обозначаются с помощью букв (мотивы) и цифр (такты).

Суммирование возникает, когда после начального мотива и его повторения следует слитная мотивная группа из двух разных мотивов:

aa ab    aa ba (пример 1)    aa bc (пример 6)  
11 2    11 2    11 2

Дробление с замыканием (встречается в основном в большом предложении) объединяет принципы предыдущих структур — вначале здесь периодичность, а потом дробление и суммирование:

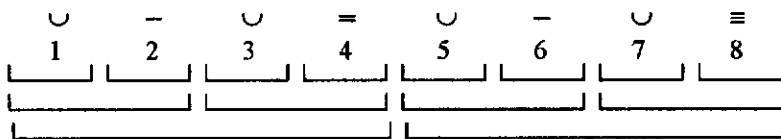
ab ab a a ab (пример 19)    ab ab b b ab    ab ab c c cb (пример 55)  
2 2 1 1 2    2 2 1 1 2    2 2 1 1 2

(Последний двутакт может состоять из любых мотивов — старых или новых).

В большом предложении, входящем в состав периода, помимо типовой структуры дробления с замыканием бывает последование двух однородных структур: периодичность 2 2 2 2 или 1 1 1 1 1 1 1 1 (пример 20); дробление 2 1 1 2 1 1; суммирование 1 1 2 1 1 2 (пример 21); а также последование двух разных структур: 2 2 2 1 1 (пример 22), 1 1 2 2 2 (пример 23), 1 1 2 2 1 1 (Брамс. Интермеццо op. 119 № 1), 2 1 1 1 1 2 (Шопен. Мазурка fis-moll op. 6 № 1), 1 1 2 1 1 1 1 (Чайковский. «Август» из «Времен года»), 2 2 1 1 1 1 (Шопен. Мазурка fis-moll op. 6 № 1). По существу здесь возможны любые комбинации названных основных структур.

§ 17. Метрические функции тактов в предложении и периоде. Выше уже говорилось о том, что минимальное метрически цельное построение в классических формах — это двутакт, поскольку лишь на втором такте, благодаря повторению метрической ячейки, выявляется длина такта. Причем в смысловом, логическом отношении первый и второй такты оказываются неравны: второй, «отвечая» на первый, обнаруживает большую весомость, утвердительность. Такое же соотношение сохраняется в каждой следующей паре тактов. Таким образом, в музыке с квадратной основой каждый нечетный такт — «легкий», а каждый четный такт — «тяжелый»:

Подобное соотношение распространяется и на более крупные метрические образования (вспомним принцип метрической прогрессии, § 10): второй двутакт отвечает на первый и в логическом отношении перевешивает его; так же второй четырехтакт отвечает на первый четырехтакт и также оказывается более весомым. Вследствие этого логический акцент на соответствующих тактах (как завершающих все более крупные метрические единства) становится все сильнее: в четвертом такте сильнее, чем во втором, а в восьмом такте сильнее, чем в четвертом.



Соответственно усиливается и завершающая (метрическими средствами) функция этих тактов: второй такт есть метрическое завершение на уровне двутакта (еще слабое), четвертый такт — метрическое завершение на уровне четырехтакта (более сильное), восьмой такт — метрическое завершение на уровне восьмитакта (самой сильной). Описанное соотношение в старых руководствах объяснялось посредством знаков препинания: 2 =, 4 = ; 6 = ; 8 =. (Шестой такт — остановка с ожиданием продолжения.)

Таковы метрические функции тактов в восьмитактовом периоде или предложении. Если же период шестнадцатитактовый, то во втором восьмитакте (во втором предложении) отсчет тактов начинается заново, и метрические функции распределяются так же, как в первом предложении.

§ 18. Каденции. Тональногармоническое строение предложения и периода. Итак, в четвертом и восьмом тактах имеются особенно благоприятные метрические условия для завершения тематического построения. Если в этих благоприятных метрических условиях оказывается подходящий для завершения гармонический оборот, то возникает каденция. Таким образом, каденция — это сумма метрических и гармонических факторов (а отчасти и мелодических, и ритмических).

Какие же гармонии — в соответствующих метрических условиях — могут претендовать на роль каденции, то есть на роль завершающего гармонического оборота? Облик каденции, как и гармоническое выполнение формы в целом, исторически обусловлен; в разные исторические периоды в каденции используются, как пока-

<sup>31</sup> В иных случаях именно метрическое положение делает какую-либо гармонию каденционной. Так бывает в предложениях из двух одинаковых фраз, когда одна и та же гармония в четвертом такте является каденционной, а во втором такте — нет (пример 26).

зывает художественная практика, разные гармонии. Общих правил всего два. Во-первых, срединная (в конце первого предложения) и заключительная (в конце всего периода) каденции почти всегда как-то отличаются друг от друга — если не гармоническим составом, то хотя бы мелодическим положением, метроритмически и т.д.<sup>32</sup> Во-вторых, срединная каденция обычно менее устойчива, чем заключительная: именно разные каденции, перекликаясь, способствуют объединению формы — неустойчивая гармония срединной каденции на расстоянии разрешается в устойчивую гармонию заключительной. Типичные соотношения срединной и заключительной каденций таковы: D – T (примеры 1, 10, 11); T<sup>3,5</sup> – T<sup>1</sup> — (пример 6); S – T (редко, пример 16).

Однако, нередки и отступления от этих норм. Срединная каденция может быть вполне устойчивой — полной совершенной (Чайковский. «Июнь» из цикла «Времена года»). Заключительная каденция может быть неустойчивой — половинной (на D, как и срединная каденция, пример 8) или прерванной (Вагнер. Романс Вольфрама из III д. оп. «Тангейзер»). Иногда встречаются периоды с обратным соотношением каденций: T – D (пример 25).

Если говорить о конкретном аккордовом выражении этих функций, то, во-первых, в качестве каденционных доминант и субдоминант преобладают аккорды V и IV ступеней и, во-вторых, преобладают трезвучия (а не септаккорды) в основном положении (а не в виде обращений).

Наиболее употребительные каденционные формулы известны из гармонии<sup>33</sup>. Однако, чем музыка более поздняя по времени возникновения, тем больше вероятность обнаружить срединную каденцию на аккордах побочных ступеней, тем чаще встречается не основной вид аккорда, а обращение. Приведем некоторые примеры такого рода. Срединная каденция: T<sub>6</sub> – D<sub>6</sub> — пример 15; D<sub>3/4</sub> — пример 24; D<sub>3/4-2</sub> — пример 21; D<sub>p</sub> — Чайковский. Вариации F-dur, тема; T<sub>p</sub> — пример 130 (2-е трио); S<sub>p</sub> — Рахманинов. «Покинем, милая»; S<sub>p7</sub> — Шопен. Мазурка As-dur op. 41 № 4; S<sub>n6</sub> — Шуман. «О, если б цветы угадали» («Любовь поэта»); S<sub>p3/4</sub><sup>3</sup> — Скрябин. Этюд b-moll op. 8 № 7; D<sub>VP3/4</sub> → S — пример 3. Заключительная каденция: T<sub>6</sub> — Шуман, Новеллетта № 2 D-dur; D<sub>7</sub> — Шуман. «Пестрые странички» op. 90 № 1; S<sub>6</sub> — Скрябин. Этюд b-moll op. 8 № 7; D<sub>7</sub> – S<sub>7</sub><sup>1</sup> — Танеев. «Среди врагов».

Предложение и период могут содержать «малую модуляцию» (при которой новая тоника оказывается мимолетной, не подкрепленной изложением в ней новой темы). Тогда вышеназванные ступени появляются как тоники побочных тональностей. Срединные каденции нередко бывают также на доминанте побочной тональности (в которой начинается в таком случае второе предложение). Примеры срединных каденций на побочных тониках и побочных доминантах: T<sub>p</sub> — Глинка. «Финский залив», A-dur; S<sub>p</sub> — Бетховен. Соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но, III ч.; S — Брамс. Соната f-moll op. 5, III ч.;  $\lfloor \underline{D} \rfloor S_p$  — Шуман. «Конец песен» («Фантастические пьесы»);  $\lfloor \underline{D} \rfloor D_p$  — Шопен. Ноктюрн G-dur op. 37 № 1.

При модуляции в конце периода доминантовое направление преобладает: из мажора чаще всего бывает модуляция в тональность D, а также в тональность D<sub>p</sub>; из минора — в тональность T<sub>p</sub>, а также D, D<sub>p</sub> (Шопен. Этюд c-moll op. 10 № 12). Из субдоминантовых тональностей предпочитают тональности T<sub>p</sub> из мажора и S<sub>p</sub> из минора, реже S<sub>p</sub> из мажора, очень редко S.

Выбор тональности при модуляции в большой мере зависит от исторической принадлежности произведения: вместе с обогащением языка (например, с введением аккордов низких и высоких ступеней) расширялся и круг тональностей, в которых заканчивался период. Приведем примеры некоторых малораспространенных модуляций. Из мажора в тональности: S — Шуберт. Музыкальный момент op. 94 № 2 (As – Des), S<sub>p</sub> — Шуман. «Слова поэта» из «Детских сцен» (G – a), M — Чайковский. «Декабрь» из цикла «Времена года» (As – C), D ← M — Рахманинов. «Утро» op. 4 (F – E), m — Лист. «На берегу ручья» (As – H). Из минора в тональности: S — Рахманинов. «Опять вострепелось ты, сердце» (g – c), <sup>+</sup>S<sub>p</sub> — Шопен. Мазурка op. 56 № 3 (c – d), ш — Скрябин. Этюд op. 2 № 1 (cis – ais), m — Танеев. «Отсветы» (d – f).

Говоря о гармоническом строении в целом, отметим, что период в принципе устойчив. Однако, кроме множества «нормальных» проявлений устойчивости (заметное положение тоники, преобладание основной тональности), есть разного рода отступления от условной «средней» нормы.

<sup>32</sup> О периоде, состоящем из предложений с одинаковыми каденциями, см. в § 19.

<sup>33</sup> Напомним, что каденции на доминанте и субдоминанте называются половинными, а каденция на тонике — полной. Полная каденция бывает совершенной (если тоника представляет собой трезвучие на сильной доле в мелодическом положении примы) или несовершенной (если нарушено хотя бы одно условие). В зависимости от функционального состава каденции делятся на автентические (если в половинной каденции последний аккорд доминанта, а в полной доминанта предшествует тонике) и плагальные (если в половинной каденции последний аккорд субдоминанта, а в полной субдоминанта предшествует тонике).

Довольно часто встречается «сверхустойчивый» период, целиком звучащий на тоническом органном пункте (пример 9). Известны и противоположные случаи, впрочем, гораздо более редкие, когда период почти целиком (кроме заключительной тоники, как в № 7 из «Крейслерианы» Шумана) и даже целиком излагается на доминантовом органном пункте. Экспозиционная устойчивость в подобных образцах выражается лишь в очень определенном выявлении основной тональности. Но и главенство основной тональности в периоде может быть поколеблено; есть периоды, где каждое предложение излагается целиком в своей тональности так, что предложения уподобляются двум большим звеньям секвенции (пример 5).

Более того, есть аналогичные периоды, где первое предложение модулирует, а второе, начинаясь в тональности окончания первого предложения или даже в новой, затем также модулирует и таким образом вводит еще одну или даже две равноправные тональности (пример 47)<sup>34</sup>.

По-разному проявляется и обязательное для периода гармоническое движение. В одних случаях это чередование всего двух простейших гармоний (например, тоники и доминанты), в других — постепенное введение многих, все более сложных гармоний, в том числе, путем отклонений. Однако, и здесь есть исключения; редко, но встречаются периоды, где в первом предложении только одна гармония — тоника, и звуковысотное развитие ограничивается мелодическим движением (пример 95).

**§ 19. Мелодико-гармоническое и структурное соотношение предложений в периоде.** Как уже говорилось, период складывается из сходных предложений. Степень сходства бывает разной. Сначала опишем необходимый минимум различий.

Встречаются периоды, где второе предложение точно воспроизводит первое почти целиком, за исключением каденции (примеры 22, 23). Бывает и так, что различие сводится лишь к более высокой мелодической кульминации при одинаковом гармоническом строении предложений, в том числе при одинаковых каденциях (пример 26). Наконец, существуют периоды, состоящие из двух тождественных предложений, которые, казалось бы, ничем не отличаются друг от друга (например, в Вальсе *As-dur* op. 124 № 15 Шумана). Но даже при полном совпадении нотного текста различие все же есть — при условии, что предложения малые, то есть четырехтактные. Оно касается каденций, которые различаются по своей метрической тяжести — ведь 8-й такт, согласно закону метрической прогрессии, весомее, чем 4-й (см. § 17). Таким образом, звуковысотно одинаковые четырехтактные предложения объединяются в цельный период чисто метрическими средствами. Эти средства, однако, бессильны, если предложения восьмитактовые: как говорилось раньше, действие метрической прогрессии ощутимее всего на уровне восьмитактов, далее оно ослабевает; 16-й такт уже не кажется тяжелее 8-го. Поэтому повторение восьмитактового построения без изменения каденции так и остается лишь повторением, не вносящим в форму нового качества (см. § 30).

Теперь перейдем к предложениям, различия между которыми сильнее. Похожими (не обязательно одинаковыми) чаще бывают только начала предложений, а отличия могут касаться и мелодии, и гармонии, и фактуры. Довольно часто мелодия или сопровождение во втором предложении варьируется посредством фигурации. В примере 21 перенесенная во втором предложении на октаву вниз мелодия вначале (9–10 тт.) обогащается неаккордовыми звуками (вспомогательными, неприготовленными задержаниями), а затем (11–12 тт.), напротив, отказывается от фигурации, сохраняя лишь свои опорные точки. Мелодия во втором предложении нередко сдвигается на другую высоту, попадая в иную гармонию или даже в иную тональность (примеры 16, 90). Иногда во втором предложении голоса меняются местами (в примере 5 мотивы среднего голоса перемещаются в верхний голос, а мотивы верхнего голоса — в средний). Бывает, что во втором предложении вводится новый контрапунктирующий голос (пример 19). В результате подобных изменений мелодико-гармонический облик второго предложения подчас весьма сильно отличается от первого предложения. Мелодическая линия — даже при наличии общих мотивов — может быть по существу иной (примеры 1, 4, 11). Кроме того, не исключено введение новых мотивов во втором предложении, в том числе в его начале (пример 3)<sup>35</sup>.

Иногда встречаются периоды, где каждое предложение складывается из двутактовой фразы (мотивной группы) и ее повторения, причем фразы в предложениях разные (пример 27). Таким образом, в обоих предложениях имеется структура периодичности, но на разном тематическом материале: *a a*; *b b* (такую структуру в целом называют «пара периодичностей»).

<sup>34</sup> С. И. Танеев называл такие периоды «ходообразными», то есть подобными холу.

<sup>35</sup> В ряде учебных руководств период с мотивно сходными началами предложений называется периодом повторного строения, а с мотивно несходными началами — периодом неповторного строения.



Гармоническое усложнение во втором предложении — это норма классической формы с её установкой на динамическое развитие. Усложнение гармонии, как уже говорилось, относительно и зависит от гармонического состава первого предложения. В исключительных случаях, когда все первое предложение ограничивается тоникой, даже появление доминанты во втором предложении означает существенное гармоническое превышение (пример 95). Если в первом предложении были только тоника и доминанта, то второе предложение обычно обогащается субдоминантой (Sp<sub>6</sub> в примере 24). При диатонической гармонии первого предложения второе может вводить альтерированные гармонии, отклонения (пример 8). Наивысшая точка гармонического напряжения во втором предложении часто совпадает с мелодической вершиной, и возникает кульминация (пример 10).

Что касается структуры предложений, то она чаще одинаковая. Даже при отсутствии мелодико-гармонического сходства одинаковая структура заставляет ощутить глубинное подобие предложений (в примере 3: 1 1 2; 1 1 2). Если же структурное отличие есть, то оно затрагивает обычно конец предложений, а не начало (в примере 15: 2 2; 2 1 1; в примере 18: 2 1 1; 2 2; в примере 23: 1 1 2 2 2; 1 1 2 2 1 1). Связано это, вероятно, с тем, что структурное сходство начал способствует ясному расчленению периода.

**§ 20. Квадратность и неквадратность в периоде.** В метрическом отношении классический период, как уже говорилось, ориентируется на квадратность (см. § 10). К в а д р а т н ы е периоды с соотношением тактов в предложениях 4+4 или 8+8 встречаются в изобилии. Особенно их много в музыке с ощутимым влиянием песенно-танцевальных жанров.

Существует вместе с тем множество неквадратных периодов с иным масштабным соотношением предложений: 4+7, 6+6, 4+3, 7+8 и т.д. Художественный эффект неквадратности в классической музыке неразрывно связан с общим настроением слуха на квадратность: именно противоречие между подразумеваемой нормой и реальной величиной построения создает метрическое напряжение в форме и тем самым поддерживает слушательский интерес. Непредсказуемое отступление от «запланированной величины» вносит элемент неожиданности, который счастливо нарушает монотонное последование ровно отмеренных построений, в конечном счете ведущее к слуховой инерции и снижению внимания<sup>36</sup>.

При неквадратности размеры периода в сравнении с подразумеваемой восьми- или шестнадцатитактовой нормой увеличиваются или уменьшаются. Но поскольку сохраняется слуховая ориентация на восьмитакт, число метрических функций остается то же, что и в восьмитакте (§ 17). Как же совмещаются нормативное число функций и реальное — большее или меньшее — число тактов?

Если тактов в периоде больше, то дополнительные такты дублируют тот или иной «основной» такт вместе с его метрической функцией; если тактов меньше, то какой-то из них (с соответствующей метрической функцией) пропускается или укорачивается. Например, можно представить себе период, где заключительный каденционный такт дается дважды (дублирующий такт будем обозначать номером соответствующего основного с дополнительной буквой: 1 2 3 4; 5 6 7 8 8a) или период, где заключительная каденция наступает «преждевременно» (1 2 3 4; 5 7 8). Подробнее механизм нарушения квадратности рассматривается в следующем параграфе.

**§ 21. Способы нарушения квадратности в периоде.** Изменение размеров периода, ведущее к нарушению квадратности, достигается: путем внутреннего (то есть докаденционного) разрастания или внутреннего уменьшения предложения и путем внешних «пристроек» или иных внешних воздействий. В зависимости от этого различаются следующие способы нарушения квадратности:

| изменение           | внутреннее | внешнее                |
|---------------------|------------|------------------------|
| увеличение размеров | расширение | дополнение, вступление |
| уменьшение размеров | сжатие     | усечение               |

**Р а с ш и р е н и е** — это внутреннее увеличение предложения, происходящее до середины или заключительной каденции, которая «отодвигается» дальше положенного. Расширение возникает в результате простого или секвентного повторения какого-либо такта, после прерванной или несовершенной каденции (если за ней следует более устойчивая, истинно заключительная каденция) и в других условиях. Особо подчеркнем, что повторное воспроизведение метрической функции такта не означает обязательного повторения его мотива. В при-

<sup>36</sup> Эффект неквадратности в классической музыке в корне отличен от так называемой органической неквадратности, например, в русских протяжных песнях, где квадратная подоснова вовсе отсутствует, и музыка изначально развергивается в условиях нерегулярной метрики и разновеликих построений.

мере 130 (2-е трио) четырехтактовое расширение образовано повторением 6-го такта, причем поначалу его мотив при повторении вполне узнаваем (дважды), затем он сильно обновляется и фактически заменяется на новый.

По сути нечто подобное расширению происходит в тех восьмитактовых периодах, где заключительная каденция смещается в 8-й такт, и тоника появляется лишь во второй его половине (пример 18). Хотя число тактов в периоде при этом не нарушается, такты отчасти меняют свою функцию (восьмой по счету такт включает в себя метрические функции 7-го и 8-го тактов). Аналогичное явление может быть и в шестнадцатитактовом периоде.

Чаще расширение бывает во втором предложении, и лишь иногда встречается в первом предложении. В примере 28 основная часть периода начинается с третьего такта (о первых двух тактах будет сказано ниже), и соотношение предложений 6+4. Двухтактовое расширение в первом предложении образовалось вследствие «удвоенной» каденции — сначала на тонике, а потом на доминанте (1 2 3 4 За 4а; 5 6 7 8).

Расширение связано с активизацией развития, с повышением эмоционального тонуса, расширение оттягивает окончание периода и тем самым создает некий динамический эффект.

**Д о п о л н е н и е** — это заключительного характера построение, примыкающее к предложению, но стоящее за его пределами, после каденции. Дополнение обычно закрепляет достигнутую в каденции гармонию — тонику (если каденция полная) или доминанту (если каденция половинная). Это делается разными способами: повторным воспроизведением каденции (столь же устойчивой, как предшествующая ей — в отличие от расширения), с помощью разного рода вспомогательных оборотов, в том числе на тоническом органном пункте<sup>37</sup>. В примере 10 в дополнении повторена заключительная каденция на октаву ниже (1 2 3 4; 5 6 7 8 8а). В примере 1 дополнение представляет более развернутое, четырехтактовое построение, мотивно родственное основной части периода, но выделенное штрихом (стаккато) и деталями изложения. В гармоническом отношении дополнение здесь еще раз воспроизводит основные функции и завершается каденцией.

Чаще дополнение бывает ко второму предложению, в таких случаях оно выглядит как дополнение ко всему периоду. Но иногда встречается дополнение к первому предложению или к каждому предложению. В интермеццо As-dur op. 76 № 3 Брамса однотактовые дополнения к правому и второму предложениям повторяют в каденционные обороты (1 2 3 4 4а; 5 6 7 8 За).

Возможно не одно дополнение, а два и более. В дополнениях музыкальная мысль как бы доказывается, развитие сводится на нет, движение (ритмическое, гармоническое) замедляется.

**Вступление, точнее вступительная часть периода (или предложения)** непосредственно примыкает к периоду с противоположной в сравнении с дополнением стороны, но не входит внутрь предложения вследствие мотивной, гармонической или фактурной обособленности<sup>38</sup>. В примере 29 начальный двутакт мотивно самостоятелен и гармонически недвижим (тоника). Следующие затем два четырехтактовых построения имеют мелодически сходные начала, неизменный почти на всем протяжении ритм и структуру. Сходство четырехтактов и мотивная инородность начального двутакта не позволяют включить его в состав первого предложения. Вместе с тем, благодаря родственной фактуре и малокоонтрастному ритму, а также из-за отсутствия заметной границы начальный двутакт неотделим от периода, составляет его часть, хотя и вступительную (01 02, 1 2 3 4; 5 6 7 8). В примере 28 первые два такта тоже представляют собой вступительную часть периода — в них секвенцируется первый его мотив. Подобное повторение мотива могло бы означать и начальное расширение предложения. Но в данном случае эти повторения фактурно обособлены октавной дублировкой, а начало периода ясно отмечено аккордовым изложением. Иногда встречаются периоды с вступительной частью в обоих предложениях (пример 30: 01 02, 1 2 3 4; 01 02, 5 6 7 8).

Во всех приведенных примерах вступительная часть предложения строилась на тематически значимом материале. Наряду с этим бывают чисто фактурные вступления к предложениям, воспроизводящие фигуры сопровождения (Шопен. Этюд с-moll op. 10 № 12). Такие вступления близки по своему облику и назначению простейшим фактурным вступлениям к периоду (см. § 32).

**С ж а т и е** — это уменьшение предложения, происходящее в силу внутренних причин: пропуска такта или его укорочения. В примере 31 во втором предложении только три такта (при четырехтактовом первом предло-

<sup>37</sup> Очень редко бывает «модулирующее» дополнение (Брамс. Интермеццо op. 76 № 3, реприза), и оно всегда требует специального обоснования.

<sup>38</sup> Вступительная часть периода своей неразрывностью с ним отличается от вступления к периоду (см. § 32), без которого период может вполне обойтись.

жении). Каденционные 7-й и 8-й такты здесь есть. Какой же такт пропущен — 5-й или 6-й? Чтобы это определить, сравним такты, имеющиеся в первом и втором предложениях. Ритмически (равно как фактурно) начало второго предложения ближе 2-му такту первого предложения; видимо, в данном случае вероятнее пропуск 5-го такта: 1 2 3 4; 6 7 8.

Сжатие встречается редко. Меньшая структура вместо ожидаемой нормативной обычно вызывает чувство неудовлетворенности (в отличие от большей, например, при расширении), поэтому сжатие часто маскируется каким-то «событием» — мелодическим или гармоническим, которое отвлекает внимание от счета времени. В песне Моцарта (пример 31) это введение первой хроматической гармонии, переводящей в доминантовую тональность. Несмотря на «отвлекающий маневр», неравновесие здесь все же ощутимо, но оно вполне гармонирует с неуравновешенным состоянием лирического героя песни.

Еще реже сжатие встречается в первом предложении. В примере 32 соотношение тактов в периоде 7+8. Второе предложение имеет четкую структуру дробления с замыканием: 2 2 1 1 2. Первое предложение шло по тому же структурному плану, но заключительный двутакт оказался сжатым до размеров однотокта — в нем ускоренно «прокручиваются» 7-й и 8-й метрические такты: 2 2 1 1 1. Возникшее метрическое смещение, несомненно, придает особую прелесть этой в остальном подчеркнуто регулярной музыке.

К сходному результату (уменьшение общего числа тактов в периоде) приводит **наложение**. Оно образуется, когда один и тот же такт является концом предыдущего построения (в частности, предложения) и началом следующего (в частности, второго предложения)<sup>39</sup>. В примере 33 тоника срединной каденции есть одновременно начальный аккорд второго предложения. В результате два четырехтактных предложения образуют семитактовый период. Метрическая и структурная двойственность, неизбежная при наложении, обладает особой художественной выразительностью.

**Усечение** — это уменьшение масштабов периода из-за отсутствия нормативного окончания — каденции, «отсеченной» в силу тех или иных причин. Период в таких случаях не заканчивается, а обрывается. Выразительные свойства подобной незавершенности бывают различными — от преднамеренной романтической недоговоренности до конфликтного вытеснения одной темы другой (что, например, оправдано в сценической музыке с появлением нового персонажа). В примере 34 можно наблюдать оба названных случая. В первый раз изложение темы в виде периода из двух больших предложений прерывается на одиннадцатом такте экспрессивной темой первой части. Новое изложение темы доведено почти до конца, недосказан лишь последний звук — тема «повисает» на продленном фермой звуке задержания, который так и не разрешается (следующий звук хоть и лежит секундой ниже, но воспринимается не в качестве разрешения, а как начало другой темы). Очень редко встречается начальное усечение, когда отсутствует 1-й — «легкий» — такт, и изложение открывает сразу 2-й по метрической функции — «тяжелый» — такт.

Сведенные в единую графическую схему (в таком виде она приводилась на лекциях Ю. Н. Холопова) описанные способы нарушения квадратности можно представить так (см. следующую страницу):

До сих пор речь шла об отступлении от квадратности в одном из предложений. Однако бывает и так, что оно есть в обоих предложениях, причем предложения могут оказаться разных размеров или одинаковых. Так, существуют периоды из трехтактных, пятитактовых, шеститактовых, семитактовых, девятитактовых предложений. В примере 35 пятитакты в предложениях получены путем одинаковых расширений, образовавшихся из-за повторения второго мотива (1 2 2а 3 4; 5 6 ба 7 8). Аналогичными расширениями четырехтактных объясняются обычно шеститактовые предложения (Гайдн. Соната № 24 C-dur, II ч.), тогда как девятитактовые предложения есть следствие расширения восьмитактов. Семитактовые предложения образуются при сжатии восьмитактов (Моцарт. Квартет F-dur KV 590, III ч.), а трехтактные — как сжатие четырехтактных (Бетховен. Квартет op. 18 № 2 II ч.). Оговоримся, что названное число тактов в предложениях (пять, шесть, семь, девять) может быть получено иными способами, помимо упомянутых. В примере 36 два семитакта в периоде представляют собой: расширенные до пяти тактов малые предложения с двутактовыми дополнениями (1 2 2а 3 4, 4а 4б; 5 6 ба 7 8, 8а 8б). Нередко встречаются и другие сочетания разных способов нарушения квадратности. В примере 31 помимо сжатия во втором предложении есть дополнение. В примере 28 в первом предложении имеется вступительная часть и расширение.

<sup>39</sup> Это явление называют также «вторгающейся каденцией».

### *Квадратный период*

*1-е предложение*



*2-е предложение*



*расширение*



*дополнение*

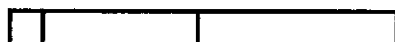


*сжатие*

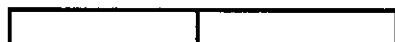


*усечение*

*вступление*



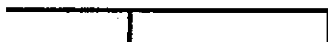
*расширение*



*сжатие*



*усечение*



*дополнение*



*дополнение*

*вступление*



*вступление*

В заключение напомним еще раз, что нарушение квадратности, во-первых, чаще бывает во втором предложении (поскольку первое предложение выступает в качестве той меры, которая позволяет оценить последующее отступление от нормы) и, во-вторых, чаще связано с увеличением размеров предложения, а не с уменьшением.

**§ 22. Период из трех предложений.** Период из трех предложений — это своего рода производное от периода из двух предложений, полученное путем его расширения. Чаще всего он образуется от повторения второго предложения с иной каденцией: например, с полной каденцией в третьем предложении после прерванной каденции во втором (Чайковский. «Подснежник» из цикла «Времена года») или с совершенной каденцией в третьем предложении после несовершенной во втором (пример 37). Отличие такого периода из трех предложений от периода из двух предложений с расширением (возникающим в результате прерванной или несовершенной каденций) состоит в том, что в одном случае повторяется часть второго предложения, а в другом — все второе предложение. Период из трех предложений не возникает, если второе предложение повторено с той же каденцией — тогда оно имеет функцию дополнения (Моцарт. Ария Бастьены № 1 из оп. «Бастьен и Бастьена»). Реже встречаются периоды из трех предложений, образованные от повторения первого предложения, в том числе с той же каденцией (пример 38).

Структурно наиболее самостоятельны (то есть независимы от периода из двух предложений) те периоды из трех предложений, в которых существенно отличаются друг от друга все три каденции. В примере 39 первое предложение заканчивается на тонике основной тональности, второе предложение — на тонике параллельной тональности, а третье предложение — на тонике мажорной доминанты. Добавим, что в предложениях здесь по пять тактов, поскольку первое предложение имеет однотактовое дополнение, а второе и третье расширены в начале (растянут до размеров целого такта бывший затакт из двух восьмых). Из примера видно, что и этот тип периода допускает любые уже известные конструктивные усложнения.

Преобладают периоды из малых (то есть четырехтактных в своей основе) предложений. Периоды из трех больших предложений встречаются реже, и им не всегда удается сохранить цельность предложений.

Период из трех предложений встречается нечасто (вероятно оттого, что третье предложение нарушает закон метрической прогрессии, который руководит песенными формами) и в тех же ситуациях, что период из двух предложений.

§ 23. **Графический и метрический такты.** Из определения периода и предложения и всего последующего изложения видно, сколь важен для правильного понимания формы правильный счет тактов. Что значит «правильный счет»? Дело в том, что тактирование в нотной записи не всегда отражает истинную метрическую пульсацию и смысловые значения частиц формы. Записанный такт — его называют **графический такт** — может быть длиннее или короче истинного, так называемого **метрического такта**. Очень часто метрический такт вдвое больше графического. Например, многие вальсы, по традиции записанные на 3/4, в действительности имеют размер 6/4. Иногда метрический такт больше графического втрое и даже вчетверо (во второй части каватины «Давно ли роскошно ты розой цвела» Глинки при графическом такте 3/4 метрический такт равен 9/4; в скерцо № 4 Шопена при графическом такте 3/4 метрический такт — 12/4, то же в вальсе Джульетты из оп. «Ромео и Джульетта» Гуно). Несовпадение метрического и графического тактов объясняется тем, что композитор, записывая музыку, руководствуется не только характером звучания; он может избирать длину такта, исходя из удобства чтения нотного текста и других практических нужд.

От чего зависит ощущение метрической пульсации? Как определить длину метрического такта? Ощущение сильной доли зависит от многих факторов и прежде всего от смен гармонии. Если гармония регулярно выдерживается по два такта, если глубокий бас появляется раз в два такта, то это может говорить о несовпадении графического и метрического тактов. В примере 40 двутактовые гармонии обнажают истинный метр — 6/4 (пример 41), а не 3/4, как записано.

Еще один признак несовпадения метрического и графического тактов — долгие задержания, при которых звук задержания и звук разрешения длятся в нотной записи по целому такту. В примере 42 такие задержания появляются через каждые два такта. Очевидно, что «вес» звуков задержания и разрешения не одинаков (как это следует из нотной записи), а различен. Реально сильная доля здесь слышна в момент задержания, но не в момент разрешения. Таким образом, при графическом такте 3/8 метрический такт здесь 6/8 (пример 43).

В пользу более крупного метрического такта могут свидетельствовать редко сменяющиеся (один, два в такте), крупные по длительности звуки мелодии. В примере 44, если верить записи, преобладают однозвучные мотивы. Таковые хотя и встречаются в музыке, но не могут быть (за редким исключением) основанием целой мелодии. Так и в данном случае: истинный мотив — сообразно метрическому такту в 6/4 — вдвое крупнее видимого (пример 45).

Определению истинного метрического такта очень помогает рассмотрение метрических функций тактов. Согласно закрепившимся метрическим функциям место срединной каденции в 4-м или 8-м тактах, а заключительной — в 8-м или 16-м. Если в музыке с квадратной метрической организацией доминантовая гармония срединной каденции появляется в 7-м или 15-м тактах (и держится два такта), а заключительная тоника в 15-м или 31-м тактах (и держится два такта), это говорит о метрическом такте вдвое больше графического. В примере 46 так построены и срединная, и заключительная каденции, что неоспоримо свидетельствует об истинном метре в 4/8 или 2/4 (пример 47). В рассмотренном выше примере 44 местоположение доминанты в срединной каденции (7–8-й такты) подтверждает данные мелодического движения. На метрический такт вдвое крупнее графического указывает и кадансовый квартсекстаккорд в 13-м такте (доминантсептаккорд оказался в 15-м такте вместе 14-го из-за вспомогательного аккорда двойной доминанты).

Наконец, размер истинного метрического такта может подсказать система мотивных повторений. В примере 48 трижды в разных октавах звучит двутактовый — в нотной записи — мелодический оборот, который (по причине очевидной повторности) явно претендует на роль мотива. Характер гармонической пульсации также не противоречит предположению о том, что метрический такт здесь 6/4.

В связи с последним примером встает вопрос о правильном нахождении сильной доли в тех случаях, когда при несовпадении метрического и графического тактов, имеется затакт. Какова длина этого затакта? Где начало первого полного такта? Руководствоваться надо гармонией и прежде всего расположением каденций. Нормой является установление тоники на сильной доле последнего такта. Исходя из этого, находим первый метрический такт в нашем примере — он начинается с второго графического, длина затакта равна четырем четвертям. Распределение гармоний подтверждает правильность такого определения — за легкой затактовой доминантой следует весомая тоника в первом такте периода (пример 49).

Те же признаки, соответствующим образом скорректированные, помогают при определении метрического такта вдвое меньше графического. Он чаще бывает в музыке небыстрого темпа, со сложным размером или — изредка — в музыке с простым размером, но с достаточно мелкими длительностями. О метрическом такте вдвое меньше графического можно говорить: если срединная каденция находится во второй половине второго

такта, а заключительная каденция — в четвертом такте; если имеется мелодическая — мотивная — повторность на уровне полутактов; если гармония меняется хотя бы дважды на протяжении графического такта. В примере 50 сложный размер (графический такт 4/4) и медленный темп. При «образцовых» каденциях во втором и четвертом тактах сами такты (графические) мелодически и гармонически весьма насыщены: мелодия при достаточно мелких длительностях включает много звуков, гармония меняется подчас на каждую восьмую. Вследствие этого полутакты (графические) столь наполнены содержанием, что на слух воспринимаются как весомые полные такты. Таким образом, при графическом такте 4/4 метрический такт здесь 2/4. В примере 134 размер простой, а темп оживленный; к тому же тонический органнй пункт несколько скрадывает каденции. Но гармония меняется три или четыре раза в такт (графический), а мотивная повторность в масштабе полутактов столь очевидна, что на слух метр воспринимается как 2/8, а не обозначенные в нотах 2/4. В примере 51 гармония поначалу весьма малоподвижна (одна тоника на протяжении графического такта). Тем не менее, ясные каденции во 2-м и 4-м тактах и достаточная мелодическая наполненность говорят в пользу размера 2/4.

Как видно из приведенных примеров, названные факторы (метрические функции тактов, распределение каденций, мотивная повторность, гармоническая пульсация) иногда действуют совместно в одном направлении, а иногда противоречат друг другу, и при определении метра важно почувствовать, какая тенденция преобладает.

§ 24. Уменьшенный и увеличенный периоды. Как уже говорилось, нормативная исходная величина периода — 8 или 16 тактов. Однако встречаются, хотя и достаточно редко, отступления от этой меры как в сторону уменьшения, так и в сторону увеличения. «Уменьшенный период» (назовем его условно так) состоит из предложений по два такта и соответственно всего включает четыре такта; «увеличенный период» состоит из предложений по шестнадцать тактов и всего включает тридцать два такта. (Понятно, что речь идет об исходной величине, без учета нарушений, связанных с неквадратностью). Кратко укажем на их особенности.

Метрический четырехтакт воспринимается на слух как период, если его двутакты ясно расчленены гармоническими оборотами типа каденций (что подчеркивается обычно цезурой) и если начала двутактов обладают большой степенью сходства (что также помогает членению). Все это можно наблюдать в примере 52. Практика показывает, что большинство четырехтактных периодов написаны в трехдольном размере — 9/8 (Бетховен. Соната № 25 G-dur, II ч.) или 3/4 (Шопен. Мазурка As-dur op. 7 № 4)<sup>40</sup>.

Если главная проблема уменьшенного периода — преодолеть некоторую «недостаточность» двутактовых предложений, то в увеличенном периоде она в ином — как преодолеть его «избыточность», следствием которой является утрата цельности и рыхлость формы. Единство 16-тактного предложения увеличивается, если его восьмитакты хотя бы в своих началах несходны в мотивном или (и) структурном отношениях (поскольку различие, как известно, объединяет). Но единство 32-тактного периода возможно только при четком членении на предложения, и значит на уровне шестнадцатитактов необходимо, напротив, значительное сходство начал, помогающее ориентироваться в этой гипертрофированной форме. По указанной причине в увеличенном периоде уместны предложения со структурой 4 4 2 2 4 (Лист. Сонет Петрарки № 104 E-dur, первое предложение сжато до 14 тактов, второе нормативно) или с иным структурным несовпадением восьмитактовых половин. Если же структура неизменна, объединению помогает мотивное различие. Так, в примере 53 на протяжении всей формы сохраняется двутактовая периодичность; но мотивное обновление каждого четырехтакта помогает «слепить» более или менее единое предложение. Помимо этого буквальное воспроизведение начального восьмитакта первого предложения во втором позволяет осознать его (второе предложение) в качестве такового, а последующее обновление обеспечивает в нем «превышение», столь необходимое в этой разросшейся форме.

§ 25. Большое предложение. Форма большого предложения как самостоятельная структура вне периода встречается очень часто<sup>41</sup>. По степени распространенности она идет вслед за периодом (из двух предложений) и используется в аналогичных ситуациях: как форма самостоятельного произведения (детские пьесы или иные миниатюры: Скрябин. Прелюдия op. 33 № 2), в качестве первой части простых форм, как форма темы вариаций, тем рондо и сонатной формы.

<sup>40</sup> Возможно, это имеет следующее объяснение: в трехдольном размере нередко ощутимо потенциальное стремление к двум ударениям в такте (второе — на второй или третьей долях) и значит некоторый намек на два мотива, что придает необходимую метрическую и мотивную полноту уменьшенному периоду.

<sup>41</sup> В ряде учебников форму большого предложения называют: период, не делящийся на предложения; период единого строения; период неповторного строения.

Строение большого предложения вне периода предопределено более жестко, чем большого предложения в составе периода<sup>42</sup>. Это касается прежде всего структуры: нормой здесь является структура дробления с замыканием 2 2 1 1 2 (пример 54). Объясняется это особой развитостью и законченностью данной структуры: дробление способствует рельефности развития, а суммирование помогает завершению формы. Структурное неравенство четырехтактов, структурное несходство их начал повышает сплоченность формы. Дробление может быть прогрессирующим и распространяться на большие участки: 2 2 1 1 1/2 1/2 1. Так продолжено дробление в примере 41, в результате чего мотив 7-го метрического такта делится на два субмотива. Однако, столь малые элементы не существуют самостоятельно и поэтому, несмотря на дробление, заключительный двутакт воспринимается как единое построение.

Мотивный состав большого предложения может быть различным. Очень часто начальная мотивная группа повторяется — изредка точно (Шуман. «Порыв» ор. 12 № 2), чаще измененно (в другой гармонии или — секвентно — в другой тональности). Теми же двумя мотивами в разных комбинациях может ограничиться и вторая половина большого предложения, например  $a b a b a a a b$  (пример 54). Если разных мотивов больше, чем два, то мотивное обновление скорее происходит во второй половине большого предложения, например,  $a b a b c c c b$  (пример 55). Существуют, однако, и противоположные случаи, когда начальные двутакты строятся на разных мотивах, а вторая половина периода новых мотивов не вносит, например,  $a b c d d d c d$  (пример 56: мотив  $b$  явно производный от мотива  $a$ , но метрические отличия помогают объединению в двутакты).

Мотивная повторность может быть менее отчетливой, чем в приведенных примерах. Как известно из предыдущего изложения, мотивы в процессе развития подчас претерпевают очень сильные изменения. В примере 57 начальные двутакты построены на четырех разных мотивах:  $a b c d$ . При дроблении вычленяется мотив  $b$ : в 5-м такте это очевидно, а в 6-м подтверждается наличием тех же опорных точек в мелодии и тем же сопровождением, что и в предыдущем такте; однако, мелодическая фигурация в 6-м такте выполнена по образцу мотива  $c$ , что несколько маскирует дробление. Тем не менее в целом структура дробления с замыканием здесь вполне ощутима.

Гармония большого предложения развивается согласно общему требованию гармонического превышения. Очень часто в большом предложении бывают секвенции — либо в первой половине секвенцируется начальный двутакт, либо во второй половине секвентно строится участок дробления (примеры 54, 56, 58). Заключительная каденция в большом предложении бывает полной (на тонике) или половинной (на доминанте, пример 56). Как и период, большое предложение может содержать малую модуляцию (пример 55). Преобладающие направления модуляции совпадают с таковыми в периоде. Довольно часто большое предложение имеет более или менее отчетливую срединную каденцию (пример 58). В таких случаях гармоническое и структурное выполнение формы вступает в противоречие: каденция способствует разделению формы, а структурное несходство половин — их объединению. Расчлененность особенно ощутима в тех случаях, когда первая и вторая половины начинаются с одного и того же мотива. Признавая двойственность таких форм, будем все же считать, что восьмитакт со структурой дробления с замыканием — независимо от того, есть в нем срединная каденция или нет — представляет собой форму большого предложения.

**§ 26. Неквадратность в большом предложении.** В большом предложении широко применяются те же приемы нарушения метрической и масштабной нормы, что и в периоде: расширение, дополнение, вступление, сжатие, усечение.

Расширение, как и в периоде, часто бывает связано с прерванной каденцией, когда заключительную каденцию приходится делать заново (в примере 59: 1 2 3 4 5 6 7 8 7a 8a) или с несовершенной каденцией. В последнем случае часто повторяется вся вторая половина большого предложения, начиная с дробления, но, естественно, с заменой каденции на совершенную (Глинка. «Сомнение»). В примере 60 повторение второй половины большого предложения сильно изменено: оно дается на другой высоте и само расширено — пять тактов вместо четырех (1 2 3 4 5 6 7 8 5a 6a 6b 7a 8a). Большое предложение может быть расширено не в конце (как в приведенных примерах), а в середине или в начале. В примере 61 вдвое увеличен участок дробления: 2 2 1 1 1 1 1 2. В примере 62 до трехтакта растянут начальный двутакт: 3 2 1 1 2 (он «должен был» начинаться с затакта восьмьюми, наподобие второго двутакта).

<sup>42</sup> Вместе с тем многие большие предложения в составе периода не отличаются от таковых вне периода (см. пример 19).

Дополнение к большому предложению никак не отличается от дополнения к периоду. Как дополнение должно расцениваться и повторение второй половины большого предложения с той же каденцией (пример 57, ср. с описанным выше расширением путем повторения того же участка с другой каденцией).

Вступительная часть большого предложения тоже вполне аналогична таковой в периоде (пример 63).

Сжатие, как и в периоде, встречается редко и означает пропуск такта или «ускоренное» изложение тактов. В примере 64 семитакт в большом предложении образовался оттого, что последний в записи такт вобрал в себя функции двух — 7-го и 8-го: 2 2 1 1 1 (этот пример примечателен еще и тем, как образованы двутактовые мотивные группы: первый мотив в них чисто гармонический; во 2-м такте он точно повторяется, но уже в функции сопровождения — главная роль переходит к новому мелодическому мотиву, благодаря чему и происходит слияние в двутакт). В результате сжатия в большом предложении может отсутствовать второй двутакт: 2 1 1 2. В примере 65 А так строится тема в первоначальном изложении. Правильность объяснения этого шеститакта как сжатого большого предложения подтверждается вариантам той же темы в развивающей части: здесь тема имеет полную структуру 2 2 1 1 2 (пример 65 Б).

Усечение, как говорилось, означает обрыв предложения. Если он происходит в конце, то отсутствует заключительная каденция (например: 1 2 3 4 5 6 7 ...). Однако, такой «обрыв» бывает и с противоположной стороны, тогда предложение лишается первого (или первых) по своей метрической функции тактов. Возможно, что именно это произошло в примере 66. Метрический такт здесь вдвое меньше графического, значит в реальности это семитакт. Проследим его строение, начиная с конца: вторая половина являет собой отчетливую структуру 1 1 2, ей предшествует двутакт (2 1 1 2), и в начале остается одиночный такт (1 2 1 1 2). При ближайшем рассмотрении его мотив оказывается родственником второго мотива в последующем двутакте. Исходя из этого, можно думать, что в начале предполагался аналогичный двутакт, но 1-й такт (первый мотив) утрачен. Проверим нашу версию, «реконструировав» отсутствующий такт по образцу второго двутакта (см. нижнюю строчку в примере 66). Полученная структура подтверждает возможность такого объяснения, но не доказывает его, поскольку в авторском тексте нет предполагаемого полного варианта построения.

§ 27. Увеличенное и уменьшенное большое предложение. Итак, нормативным является большое предложение, в основе которого лежит структура дробления с замыканием: 2 2 1 1 2. Однако, бывает, что эта структура в большом предложении масштабно удваивается: 4 4 2 2 4, считая в истинных метрических тактах, и образуется увеличенное большое предложение.

Масштабное удвоение безразлично для формы. Ее слагаемые не просто укрупняются, но становятся в результате более самостоятельными. Сравним положение начальных двутактов в обычном большом предложении и начальных четырехтактов в увеличенном большом предложении — оно существенно различается. Двутакт представляет наименьшее метрически цельное построение, и при наличии двух разных мотивов он не склонен распадаться. Четырехтакт не обладает подобной цельностью, поскольку внутри него уже пролегает первая метрическая граница, пусть и слабейшая. По этой причине четырехтакт не сводим к первичному единству мотивов (как двутакт), но представляет более сложное образование со своей собственной структурой (в примере 67: 1 1 2). Таким образом, двутакты и четырехтакты в разномасштабных больших предложениях различаются, во-первых, своим внутренним устройством. Во-вторых, они различаются степенью завершенности. Это связано с неравенством метрических условий. Метрическая весомость 4-го и 8-го тактов «провоцируют» каденционные завершения начальных четырехтактов в увеличенном большом предложении; особая же весомость 8-го такта приводит к значительной отчужденности начального восьмитакта в целом от последующего (пример 67). Напротив, начальные двутакты в нормативном большом предложении никогда не разделяются каденцией (поскольку 2-й такт представляет относительно слабое метрическое окончание); впервые метрические условия для каденции возникают в 4-м такте — но и его тяжесть несравнима с 8-м тактом в увеличенном большом предложении, поэтому отчужденность первой половины в восьмитактовом большом предложении от последующего меньше, чем отчужденность первой половины в шестнадцатитактовом большом предложении.

Похожим образом отличаются друг от друга вторые половины обсуждаемых восьмитактов и шестнадцатитактов: в увеличенном большом предложении вторая половина более самостоятельна в целом и в своих частях (участки развития в момент дробления и завершения в момент суммирования склонны к обособлению). В результате увеличенное большое предложение подчас вплотную приближается к простой двухчастной форме. Последняя может иметь совершенно ту же структуру: 4 4; 2 2, 4, но начальные четырехтакты образуют период, а дробление с замыканием — отдельную часть со своими участками развития и завершения (см. §§ 30, 31, 32).



Иногда главным доказательством при квалификации шестнадцатитактового построения как увеличенного большого предложения оказывается его положение в форме целого и соответствующее поведение. Так, приведенный в примере 67 шестнадцатитакт выполняет роль первой части простой трехчастной формы; соответственно своему положению он беспрепятственно модулирует (в параллель), то есть ведет себя наравне с обычным периодом или большим предложением на этом месте, но не как простая двухчастная форма — она закончилась бы в основной тональности.

В иных случаях определить принадлежность формы можно лишь по косвенным признакам. В примере 68 само устройство формы практически не представляет каких-либо доводов в пользу той или иной трактовки. К тому, что это увеличенное большое предложение склоняют два факта, лежащие вне данной формы. Во-первых, за этим шестнадцатитактом идет построение, само напоминающее вторую часть простой двухчастной формы. Во-вторых, совершенно аналогично обсуждаемому шестнадцатитакту (а это побочная партия сонатной формы) построена тема главной партии. А поскольку нормой для главной партии в первых частях венско-классических циклов является форма периода или большого предложения (но не простая двухчастная форма), естественно и данную главную партию трактовать согласно принятой практике. В свою очередь ответ определения главной партии как большого предложения ложится и на побочную партию (интересующий нас шестнадцатитакт), склоняя расценивать ее форму так же, то есть как увеличенное большое предложение.

Таково своеобразное, подчас промежуточное положение увеличенного большого предложения со структурой 4 4 2 2 4.

Уменьшенное большое предложение возникнет, если структура дробления с замыканием реализуется на уровне четырехтакта: 1 1 1/2 1/2 1. Это возможно с появлением после однотоковых одиночных мотивов полутаковых субмотивов и заключительным возвращением цельного однотокового мотива. Теоретически возможное (см. пример 69), уменьшенное большое предложение в художественной практике почти не встречается (Гайдн. Симфония № 99 Es-dur, III ч., трио — уменьшенное большое предложение с расширением, в МТ 6/4: 1 1 1/2 1/2 1/2 1/2 1).

**§ 28. Большое предложение с ненормативной структурой.** Помимо большого предложения (вне периода) с нормативной структурой дробления с замыканием существуют восьмитактовые построения, которые уподобляются ему по своему качеству (в частности, неделимости на предложения), но имеют иную масштабнотематическую структуру. Назовем их условно «большими предложениями с ненормативной структурой», имея, однако, в виду, что принадлежность восьмитакта с ненормативной структурой большому предложению должна обязательно обосновываться.

Ближе всех к нормативному большому предложению подходит восьмитакт со структурой 2 2 1 1 1 1. Здесь отличия минимальные: есть двутактовая периодичность и дробление, но нет суммирования — на его месте все те же дробные однотоки (пример 70). Иной конец, однако, вряд ли успеет разрушить уже сложившееся впечатление от формы как большого предложения.

Совсем иначе, чем в типовом большом предложении, распределяются масштабнотематические величины в восьмитакте со структурой 1 1 2 2 2. Здесь есть только суммирование и периодичность, но нет дробления, столь важного для формы большого предложения. И тем не менее общее с большим предложением свойство — структурное несходство половин — приводит нередко к близкому результату: для восьмитакта со структурой 1 1 2 2 2 также достаточно характерна неделимость на предложения. Правда, степень слитности здесь особенно сильно зависит от конкретного мотивного, гармонического и ритмического выполнения. В примере 71 восьмитакт вполне слитный. Этому способствуют: мотивное несходство начал четырехтактов; секвентное соотношение двутактов (ср. тт. 3–4 и тт. 5–6) — секвенцирование, продолжая движение, вуалирует границу между четырехтактами; наконец, такая мотивная организация, при которой последний звук 4-го такта принадлежит сразу двум мотивам, скрепляя тем самым два четырехтакта. В примере 72 восьмитакт по структуре 1 1 2 2 2 менее слитный — из-за остановки на доминанте в 4-м такте и мотивного сходства начал четырехтактов. Но разная степень расчлененности (или слитности), напомним, характерна и для типового большого предложения. Поэтому можно условиться (как это было сделано применительно к структуре 2 2 1 1 2), что восьмитакт со структурой 1 1 2 2 2 квалифицируется как разновидность большого предложения вне зависимости от того, есть ли в середине каденция. Следует добавить, что этот вид большого предложения довольно употребителен. Упомянем еще два примера: Гайдн. Соната № 23 A-dur, II ч.; Моцарт. Хаффнер-серенада Es-dur KV 614, IV ч.

В качестве единичных образцов существуют восьмитакты с иной структурой, которые при определенных мотивных и гармонических условиях приближаются к форме большого предложения (например, в побочной теме /т. 35–42/ из IV ч. квартета ор. 76 № 4 Гайдна: 1 1 1 1 2 2).

Неделимость всех описанных форм базируется на структурном несходстве половин. Восьмитакты со структурно сходными половинами практически неизбежно делятся на предложения, то есть являются периодами.

§ 29. Малое предложение. Малое, то есть четырехтактовое в своей основе, предложение вне периода встречается редко и только в составе более крупных форм: как первая часть простых форм, иногда как главная партия в сонатной форме. Небольшая самостоятельность этой формы ограничивает сферу ее применения. В примере 106 благодаря полной каденции усилена завершенность (но не высказанность) первой части простой трехчастной формы в виде малого предложения. В романсе для ф-но Чайковского «недостаточность» малого предложения несколько компенсируется двутактовым дополнением. Иногда малое предложение бывает расширено до шести тактов (Шуман. «Карнавал», № 1 «Вступление»). В большинстве случаев малое предложение в первых частях простых форм повторяется, и тогда в целом первая часть воспринимается (в силу метрических причин) как период из двух одинаковых предложений (см. § 19).

§ 30. Повторение периода и предложения. Период или большое предложение после своего полного изложения могут быть повторены. Повторение всего периода или большого предложения, следующее непосредственно за первоначальным изложением, не образует нового раздела (части) формы<sup>43</sup>. Это правило не распространяется на малое предложение, которое при повторении, как уже говорилось, образует период из двух одинаковых предложений. Повторение периода или большого предложения бывает точным и измененным. Точное повторение обозначается знаками репризы или выписывается в нотах. Измененное повторение допускает: перемену регистра, тембровое и фактурное варьирование, мелодическую фигурацию, внесение новых гармонических деталей без нарушения основ тональногармонического плана. Двукратное изложение темы разными исполнителями широко применяется в ансамблевой музыке. Если оба изложения полные, то первое из них, обычно фортепьянное, нельзя расценивать как вступление (см. § 32), поскольку оба изложения равноправны; их следует определять как период (большое предложение) и его варьированное повторение.

§ 31. Сложный период. При повторении периода с другой каденцией образуется особая разновидность — сложный период (то есть сложенный из двух)<sup>44</sup>. Соотносясь на расстоянии, разные каденции объединяют два периода в один более крупный так же, как это происходит с двумя предложениями в периоде. В результате в сложном периоде оказывается в общей сложности четыре предложения.

Механизм образования сложного периода можно наблюдать в мазурке g-moll ор. 24 № 1 Шопена: в первой части формы дается период и его повторение (с той же каденцией: T–D, T–D); в репризе каденция при повторении меняется: T–D, T–T, и благодаря этому здесь образуется сложный период.

Всего каденций, как и предложений, в сложном периоде четыре. Для единства формы особое значение имеет соотношение второй и четвертой каденций (первая и третья обычно одинаковые). Они чаще соотносятся так: D – T (пример 73), T<sup>(3,5)</sup> – T<sup>(1)</sup> (пример 74), T главной тональности – T побочной тональности (пример 75), T побочной тональности – T главной тональности (пример 76).

Преобладают сложные периоды из малых предложений (то есть шестнадцатитактовые); сложные периоды из больших предложений (то есть тридцатидвухтактовые) очень велики и потому, вероятно, редки (Глазунов. Концертный вальс D-dur). Начала всех четырех предложений обычно весьма похожи. Сложные периоды чаще бывают квадратными. Возможно, однако, и нарушение квадратности любыми известными способами.

В связи со сложным периодом из малых предложений встает вопрос о том, как он отличается от периода из двух больших предложений (о нем речь шла раньше): оба они шестнадцатитактовые, а степень внутреннего единства больших предложений в периоде бывает разной. Наиболее цельны большие предложения со структурой 22112. Но если большое предложение в периоде образовано двумя однородными структурами (11111111 или 2222 или 112112 или 211211), то оно склонно распадаться на два четырехтакта, каждый из которых похож на малое предложение. В этом заключается потенциальная близость форм периода из двух больших предложений и сложного периода из малых предложений.

Принадлежность шестнадцатитактового периода к тому или иному типу зависит от степени сходства четырехтактов и от степени их завершенности. Четыре предложения воспринимаются как таковые, когда именуются

<sup>43</sup> Речь идет именно о полном повторном изложении; если повторяется только второе предложение периода или вторая половина большого предложения, то они имеют функцию дополнения.

<sup>44</sup> Сложный период называют также «двойным».

четыре явно сходных начала. Если же начала четырехтактов между собой несходны или сходны заметно меньше, чем начала восьмитактов, а каденции неясны, то восьмитактовое деление на предложение перевешивает. Посмотрим с этой точки зрения на примеры периодов из двух больших предложений. В примере 22 начало второго четырехтакта отличается от первого; к тому же границу между ними вуалирует секвенция (ср. тт. 3–4 и тт. 5–6). Восьмитактовое деление здесь не вызывает сомнений. В примере 77 сходство четырехтактов сильнее, чем в предыдущем случае, но все же меньше, чем сходство восьмитактов. К тому же завершенность первого (и третьего) четырехтактов понижена вследствие того, что этот четырехтакт сложен из двух одинаковых фраз, и значит 4-й такт (потенциально каденционный) выделен лишь метрически. Ввиду этого основное деление здесь восьмитактовое. Показательно, однако, что восьмитактовые предложения кажутся неделимыми только в контексте шестнадцатитакта. Взятый же отдельно восьмитакт (например, второй, с полной каденцией) тут же распадается на два предложения и воспринимается как период. Тем самым подтверждается, что сходство четырехтактов меркнет лишь на фоне буквального совпадения начал восьмитактов, а граница в 4-м и 12-м тактах кажется неприметной в сравнении с глубокой гранью в 8-м такте. Наконец, в примере 20 сходство четырехтактов настолько велико, что восьмитакты практически не воспринимаются как единые построения. Доводом (впрочем, не принципиальным) в пользу периода из двух больших предложений может служить лишь то, что первая и третья каденции несколько менее определены, чем вторая, поскольку их скрадывает тонический органный пункт. В таких случаях допустимы обе трактовки формы: как периода из двух больших предложений и как сложного периода из малых предложений.

Теперь немного об иных «родственных связях» сложного периода. В особых случаях он сближается с простой двухчастной формой (подобно тому, как это происходит с шестнадцатитактовым большим предложением). Это возможно в тех немногих периодах из четырех предложений, которые построены по принципу структуры «пары периодичностей»:  $a_1 b b_1$  (пример 78). Такой период сложен из двух тематически разных и даже контрастных периодов. Отличить его от простой двухчастной формы (см. тему 2) можно только по положению в более крупной форме и по соответствующему поведению. В приведенном примере период представляет первую часть в простой трехчастной форме и сообразно этому модулирует в тональность доминанты. В иных условиях и без модуляции в конце подобная форма, несомненно, выглядела бы как простая двухчастная (см. Шуман. «Карнавал», № 9 «Бабочки»).

Сфера применения сложного периода достаточно широка, но прежде всего это метроритмически четкая музыка, связанная с движением — скерцозная, маршевая, танцевальная (например, в вальсе D-dur op. 42 № 3 Глазунова три из четырех тем имеют форму сложного периода; среди мазурок Шопена в восемнадцати есть — в той или иной части формы — сложный период: op. 6 № 1, op. 7 № 3, op. 17 № 1, 3, 4, op. 24 № 1, op. 33 № 3, 4, op. 41 № 1, 2, 3, op. 50 № 2, op. 56 № 3, op. 59 № 1, 2, A Emile Gaillard, a-moll, op. 67 № 1, op. 68 № 1).

**§ 32. Вступление и заключение к периоду и предложению.** Вступление и заключение — это дополнительные разделы формы. Выраженная в основной части формы (в периоде или предложении) главная музыкальная мысль понятна и без этих разделов; однако, вступление и заключение обогащают форму (и содержание), придавая ей особую законченность.

Различаются два основных вида вступления: 1) вступление, ограниченное одним звуком или аккордом, несколькими аккордами (в том числе фигурированными), иногда краткой мелодической фразой; 2) вступление, представляющее довольно развернутое, тематически значимое построение, на материале самостоятельном или заимствованном из основной части формы. Вступления первого вида лишь «призывают к вниманию», настраивают на тональность, задают темп; здесь используются главные гармонические функции, «опробуется» фактура сопровождения (Танеев. «В дымке-невидимке»); Глинка. «Ах, когда б я прежде знала», «В крови горит огонь желанья»; Бородин. «Отравой полны мои песни»). Такие вступления широко применяются и в вокальной, и в инструментальной музыке. Вступления второго вида особенно характерны для вокальной музыки и обычно бывают инструментальными. Они настраивают не просто на тональность, но и на предстоящее содержание музыки — в тех случаях, когда строятся на заимствованном материале (Бетховен. «Майская песня» op. 52 № 4) или оттеняют основную часть, даже контрастируют ей (Шуберт. «Блаженство»). Такие вступления могут быть вполне устойчивыми, в основной тональности, в форме предложения и даже периода (или близких к ним). А могут быть и менее устойчивыми, складываться из дробных фраз и постепенно подводить к основной тональности.

Заключения равно характерны для инструментальной и вокальной музыки. В последней заключение чаще бывает инструментальным, хотя не исключено и участие голоса. Заключения также бывают двух видов: 1) крат-

кое заключение в виде дополнения или серии дополнений; 2) развернутое тематически значимое заключение на материале основной части формы, на материале вступления или — редко — самостоятельном. Заключение первого вида ничем не отличается от обычных дополнений (Глинка. «В крови горит огонь желанья»). Заключения второго вида могут сильно различаться по своим размерам, по тематизму, но в них, как правило, хорошо опутим заклочительный тип изложения, направленный на закрепление основной тональности и тоники (Бетховен. «Майская песня» ор. 52 № 4). Иногда заключение не просто закрепляет тонику, но вводит ее — если период закончился половинной каденцией (Танеев. «В дымке-невидимке»), и даже устанавливает основную тональность — если период модулировал (Рахманинов. «Речная лилея»: вступление — G, период — G-e, заключение — G). Заключения, в которых воспроизводятся начальные фразы периода, могут обладать чертами репризности; они особенно заметны после широко развитого второго предложения с половинной заклочительной каденцией (Танеев. «В дымке-невидимке»). Заключение, точно воспроизводящее вступление, создает совместно с ним своеобразное обрамление формы (Рахманинов. «Речная лилея»).

Развернутое заключение ко всей форме называется *к о д о й*. Однако применительно к периоду и предложению (как самостоятельным формам) эти термины практически равнозначны.

### Задания по анализу

**Задание 1** (§ 13). Найти границы мотивов в начальных малых предложениях (римская цифра обозначает часть сонаты): а) Бетховен. Сонаты № 2, II, III, трио, № 3, II, № 15, III, трио; б) Бетховен. Сонаты № 1, III, № 10, II, № 11, I, № 14, II, трио, № 15, II, ср. часть; в) Бетховен. Сонаты № 1, II, № 13, III, IV, № 5, II, № 20, I, № 21, II, № 26, II.

**Задание 2** (§ 14). Анализировать изменения мотива в процессе развития в начальных восьмитактовых периодах: Бетховен. Сонаты № 4, IV, № 5, III, № 6, II, № 11, III, № 18, II, III; III, трио, № 18, III, трио, № 19, II, № 20, II, № 22, I, № 30, I, № 30, II, № 31, I, № 32, II.

**Задание 3** (§§ 15–16). а) Определить мотивный состав и масштабнo-тематические структуры в первом и втором предложениях начальных восьмитактовых периодов: Бетховен. Сонаты № 1 II, № 2, III, № 6, II, № 14, II, № 27, II, № 30, II. б) Определить то же в первом и втором предложениях начальных шестнадцатитактовых периодов: Моцарт. Сонаты D-dur KV 284, II, D-dur KV 311, III, C-dur KV 330, III, C-dur KV 545, II, F-dur KV 547 a, II, D-dur KV 576, III.

**Задание 4** (§ 18). Найти каденции и проанализировать их гармонический состав в начальных восьмитактовых периодах: Бетховен. Сонаты № 3, IV, № 13, III, IV, № 15, III, трио, № 18, III, № 23, II, № 27, II.

**Задание 5** (§ 19). Охарактеризовать соотношение предложений (мотивное, структурное, гармоническое, фактурное) в начальных восьмитактовых периодах: Бетховен. Сонаты № 2, II, IV, № 5, III, № 9, IV, № 13, II, № 15, II, IV, № 16, III, № 23, II, № 26, II.

**Задание 6** (§ 20). Ориентируясь на каденции, найти начальный период; определить, квадратный он или нет: Бетховен. Сонаты № 3, II, № 10, II, III, № 11, III, № 12, IV, № 17, I, № 17, II, № 21, II, № 29, II.

**Задание 7** (§ 21). Анализировать, как выполнено: а) расширение — Бетховен. Сонаты № 1, III, трио (ср. с репризой), № 3, II, № 7, II; б) дополнение — № 11, II; в) вступление — № 18, IV; г) сжатие — № 29, II, д) сжатие и расширение — № 7, IV; е) вступление и расширение — № 29, I.

Анализировать нарушения квадратности в начальных периодах из песен цикла «Зимний путь» Шуберта: № 2 «Флюгер», № 3 «Застывшие слезы», № 6 «Водный поток», № 7 «У ручья», № 9 «Блуждающий огонек», № 10 «Отдых», № 11 «Весенний сон», № 14 «Сединь», № 16 «Последняя надежда», № 17 «В деревне», № 20 «Путевой столб», № 22 «Бодрость», № 23 «Ложные солнца».

**Задание 8** (§ 22). Найти границу периода и охарактеризовать гармоническое, мотивное, структурное соотношение предложений: Глинка. «Память сердца». «К Молли». «К ней». «Зацветет черемуха».

**Задание 9** (§ 23). Определить метрический такт: Шопен. Прелюдии; Шуман. «Карнавал».

**Задание 10** (§ 25). Анализировать мотивный состав и структуру большого предложения: Моцарт. Сонаты для скрипки и ф-но A-dur KV 305, I, A-dur KV 305, II, D-dur KV 306, I, C-dur KV 296, I (44-й т.), F-dur KV 377, I, B-dur KV 570, III (23-й т.), D-dur KV 526, II.

**Задание 11** (§ 26). Анализировать, как выполнены расширения и дополнения в большом предложении: Моцарт. Сонаты: Fdur KV 280, I, Es-dur KV 282, II, G-dur KV 283, I, D-dur KV 284, I, a-moll KV 310, I, C-dur KV 330, I.

**Задание 12** (§ 30). Найти границу периода, определить его тип; охарактеризовать повторение в случаях, где оно есть: Шопен. Ноктюрны оп. 9 № 1, 2, 3, оп. 15 № 3, оп. 55 № 1, оп. 62 № 2.

**Задание 13** (§ 31). Найти границу периода и охарактеризовать гармоническое, мотивное, структурное соотношение предложений: Чайковский. Танцы из оп. «Евгений Онегин»: Полонез из III д. (1-я часть и средняя часть e-moll); Экосез 1-й из III д. (тема Es-dur); Вальс из II д.; Мазурка из II д.

**Задание 14** (§ 31). Определить тип периода (из двух больших предложений или из четырех малых) и обосновать определения: Шопен. Этюды оп. 10 № 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, оп. 25 № 1, 2, 7, 11

**Задание 15** (итоговое). Найти начальный период или предложение (вне периода) и подробно анализировать по следующему плану. Период: 1) Общие сведения (музыкально-историческая справка, жанровое определение, стилистическая характеристика и т.п.). 2) Граница периода. 3) Тип периода. 4) Границы предложений, число тактов в них, выводы о квадратности. 5) Мотивное строение предложения (начальная мотивная группа и последующее развитие) и масштабно-тематическая структура. 6) Гармоническое строение предложения (гармония начальной мотивной группы, последующее развитие, каденция). 7) Характеристика второго предложения (третьего, четвертого) в сравнении с первым. 8) Установление причин неквадратности (если она есть). 9) Характеристика (тематическая, гармоническая, структурная) вступления и заключения (если они есть). 10) Выводы об особенностях формы, о ее типичности (или нетипичности) для стиля композитора и музыкально-исторической эпохи. При анализе формы предложения вне периода действовать по тому же плану, исключая пункты 4 и 7.

Шуман. «Любовь поэта» оп. 48: № 1 «В сиянье теплых майских дней», № 5 «В цветах белоснежных лилий», № 12 «Я утром в саду встречаю», № 13 «Во сне я горько плакал», № 14 «Мне снится ночами образ твой». Скрябин. Прелюдии оп. 33 № 1, № 2, № 3; оп. 48 № 2, № 3.

#### Дополнительные примеры

**Несовпадение метрического и графического тактов.** МТ втрое больше графического: Чайковский. «Чаровница». МТ вчетверо больше графического: Лист. «Мефисто-вальс», тема Des-dur. МТ вдвое меньше графического: Гайдн. Квартеты оп. 33 № 2, I ч.; оп. 76 № 2, II ч.; Шуман. «Детские сцены», № 3 «Игра в жмурки»; «Альбом для юношества», № 18 «Песенка жнеца», № 43 «Новогодняя песня»; оп. 124 № 13 *Larghetto*.

**Неквадратность в периоде.** Соотношение предложений 3+3: Моцарт. Квартет F-dur KV 590, I ч.; Шуберт. «К месяцу»; Брамс. Фортепьянное трио c-moll оп. 101, III ч.; Скрябин. Прелюдия оп. 35 № 3. Соотношение предложений 5+5: Гайдн. Квартеты оп. 54 № 1, III ч.; оп. 64 № 4, II ч., трио; Симфония № 101 D-dur, I ч., Presto; Моцарт. Квартет F-dur KV 590, III ч., трио; «Обманутый мир», «К Хлое»; Шуберт. Соната B-dur, I ч., тт. 49–58; Сонатина D-dur оп. 137 № 1 для скрипки и ф-но, II ч.; Брамс. Интермеццо оп. 117 № 3, тт. 46–55; Баллада оп. 118 № 3; Лист. «В любви все чудных чар полно». Соотношение предложений 6+6: Гайдн. Симфонии № 55 Es-dur, IV ч., тт. 95–106; № 92 G-dur, III ч.; Соната Es-dur /1776/, IV ч.; Моцарт. Квартет G-dur KV 387, I ч., тт. 25–36; Дивертисмент D-dur KV 334, III ч., трио; Бетховен. «Любовь ближнего» оп. 48 № 2; Глинка. «Сон Рахили»; Чайковский. Фортепьянное трио, II ч.; «Как над горячею золой». Соотношение предложений 7+7: Бетховен. Соната № 7 c-moll для скрипки и ф-но, IV ч.

**Расширение в первом предложении:** Шуберт. «Первая утрата» (5+4); Скрябин. Прелюдия оп. 31 № 1 (6+4). Сжатие: Шуберт. «Жалоба луне» (4+3); Скерцо B-dur, тт. 53–66 (8+6, ср. с тт. 1–16); Григ. «Поэтическая картинка» оп. 3 № 3 (8+7); Бородин. «Морская царевна» (4+3); Чайковский. Вальс из бал. «Лебединое озеро», 2-я тема fis-moll (4+3); «Горними тихо летела душа небесами» (МТ 12/8: 4+3,5); «Колыбельная песня» оп. 16 № 1 (МТ 4/4: 4+3). Усечение: Шопен. Мазурка оп. 41 № 4, последние 6 тактов (4+2; ср. с ранее имевшимся полным изложением); Чайковский. «Вальс цветов» из бал. «Щелкунчик», тема G-dur (при повторении темы 4+3, ср. с предыдущим полным изложением). Дополнение к предложениям: Гайдн. Квартет оп. 33 № 2, II ч. (4,2+4); Шуберт. «Серенада» (4,2+4,2); «Ее портрет» (4,2+4,2); Брамс. «Смуглый парень» оп. 103 № 5 (4,2+4,2). Вступительная часть периода (предложения): Моцарт. Квартет G-dur KV 387, II ч. (2,8+2,8); Бетховен. Симфония № 8, III ч. (2,4+4); Соната № 17, I ч. (2,4+2,13); Шопен. Мазурка оп. 41 № 3 (4,4+4,8+4,4+4,7; ср. с репризой, где тот же период без вступлений); Рахманинов. «Я жду тебя» (2,5+2,5); Скрябин. Прелюдия оп. 16 № 3 (4,4+2,4).

**Разновидности периода и большого предложения.** Период из трех предложений: Моцарт. «Волшебник»; Шуберт. «К пуншу» (с дополнением к каждому предложению); Балакирев. «Взошел на небо месяц ясный», «Баркарола»; Римский-Корсаков. Песня Левки «Спи, моя красавица» из III д. оп. «Майская ночь»; Скрябин. Этюд оп. 42 № 4. Увеличенный период: Мендельсон. Рондо-каприччиозо, побочная тема (с расширением: 16+19); Шопен. Полонез-фантазия оп. 61 (с расширением в обоих предложениях); Брамс. Соната № 2 A-dur для

скрипки и ф-но, I ч., побочная тема (тт. 51–88: с расширением во втором предложении); Скрябин. Симфония № 2, IV ч., главная тема. Уменьшенный период: Шуман. «Крейслериана», № 2; тема d-moll (Langsamer); Танцы давидсбюндлеров, № 16, трио; Шопен. Мазурка As-dur op. 7 № 4, начальная тема и тема Des-dur; Брамс. Вариации на тему Шумана, № 7; Римский-Корсаков. Свадебный обряд из I д. оп. «Снегурочка» (обе темы). Увеличенное большое предложение: Моцарт. Квартет A-dur KV 464, I ч. (главная партия), IV ч. (главная партия); Мендельсон. Рондо-каприччиозо, главная тема с расширением: 4 4 2 3 5); Шопен. Соната h-moll, I ч., побочная тема (D-dur); Григ. Листок из альбома op. 47 (с расширением: 4 4 2 3 4).

**Неквadraticность в большом предложении.** Расширение: Шуман. Альбом для юношества, № 13 «Май, милый май»; «Лесные сцены». № 4 «Заколдованное место» (MT 2/4); Брамс. Каприччио op. 76 № 2. Вступительная часть: Гайдн. Симфония № 103 D-dur, III ч., трио; Бетховен. Симфония № 7, III ч., MT 6/4: 1, 8, также есть дополнение). Сжатие: Брамс. Квintет для кларнета и струнных op. 115, III ч. (2 2 1 2 и затем повторение без сжатия). Начальное усечение (с расширением): Моцарт. Квартет B-dur KV 458, II ч. (2 3 4 5 6 7 8=7 8).

## *Практические упражнения*

**Упражнение 1 (§ 14).** В данный четырехтакт (пример 79) внести недостающие мотивы так, чтобы они были преобразованием предшествующего мотива посредством: а) перемещения на другую высоту в той же гармонии, б) смены гармонии, в) интервального сужения, г) интервального расширения, д) обращения, е) изменения мелодического рисунка, ж) фигурирования. Повторяя четырехтакт с другой каденцией (2-я вольта), играть полученные периоды на фортепиано.

**Упражнение 2 (§ 14).** Играть период из двух предложений по данной приблизительной гармонической схеме, развивая данный мотив (пример 80) любыми способами.

**Упражнение 3 (§ 16).** Играть на основе данного мотива (пример 81 Б) и (или) мотивной группы (пример 81 А): 1) четырехтактовое предложение (повторяя его затем с другой каденцией) со структурой а) однотактовой периодичности, б) суммирования, в) двутактовой периодичности, г) дробления; 2) восьмитактовое предложение (повторяя его затем с другой каденцией) со структурой дробления с замыканием.

**Упражнение 4 (§ 16).** Играть то же на основе собственного мотива и мотивной группы.

**Упражнение 5 (§ 19).** Импровизировать на фортепиано второе предложение со следующими отличиями от данного первого предложения (пример 82): а) с другой каденцией, б) с вертикальной перестановкой голосов, в) с варьированным сопровождением (гармоническая фигурация), г) с варьированной мелодией (мелодическая фигурация), д) с переносом начальных мотивов на другую высоту.

**Упражнение 6 (§ 19).** Сочинить (письменно) на заданные мотивы (пример 83 А, Б) два периода — один с окончанием на тонике главной тональности, другой — на тонике побочной тональности; с любой, но разной масштабно-тематической структурой (например, в одном периоде — периодичность, в другом — дробление); структура предложений внутри одного периода должна быть одинаковой.

**Упражнение 7 (§ 21).** Играть данный период (пример 84) с расширением во втором предложении, выполненным с помощью: а) прерванной каденции, б) несовершенной каденции, г) секвенции. Тот же период играть с дополнением.

**Упражнение 8 (§ 21).** Делать расширения и дополнения в ранее сочиненных периодах (упр. 6).

**Упражнение 9 (§ 22).** Играть период из трех предложений, присочинив третье предложение к периоду, данному в примере 84: во втором предложении изменить каденцию на менее устойчивую (несовершенную, прерванную, половинную) и повторить его с полной совершенной каденцией.

**Упражнение 10 (§ 22).** Сочинить (письменно) период из трех предложений.

**Упражнение 11 (§ 25).** На основе данных мотивных групп (пример 85 А, Б, В) играть большое предложение; в момент дробления вычлнять либо первый, либо второй мотив или вводить новый мотив.

**Упражнение 12 (§ 25).** Сочинить (письменно) большое предложение.

**Упражнение 13 (§ 26).** Играть сочиненное большое предложение (упр. 12) с расширением и дополнением.

**Упражнение 14 (§ 31).** Играть сложный период следующим путем: повторить данный период (пример 86), сделав заключительную каденцию в основной тональности.

**Упражнение 15 (§ 31).** Сочинить (письменно) сложный период.

**Упражнение 16.** Играть периоды и большие предложения, воспроизводя в них основные тонально-гармонические и структурные черты, характер изложения начальных периодов и больших предложений из следующих произведений: Бетховен. Сонаты № 2, III, № 3, III, № 8, III, № 10, II, № 14, II, № 15, II.

**Упражнение 17** (итоговое). Играть большое предложение и периоды всех типов с разнообразной структурой, тонально-гармоническим планом и с любыми конструктивными усложнениями.

## Тема 2. Простая двухчастная форма

**§ 33. Общая характеристика. Классификация.** Простая двухчастная форма возникает тогда, когда свойства любой классической формы изложения, развитие и завершение получают качественно иную реализацию в сравнении с предложением и периодом. В простой двухчастной форме эти логические этапы в становлении мысли осуществляются не только на мотивном уровне в рамках предложения и периода (мотивная группа — ее преобразование — каденция), но и в более крупном масштабе с повышенной интенсивностью: изложением с точки зрения формы целого оказывается весь начальный период или предложение, а развитие и завершение выделяются в самостоятельную развивающе-завершающую часть формы. Таким образом происходит обособление главных функций — изложения и развития (пока еще вместе с завершением) — в разных законченных частях формы. Функциональный контраст обуславливает не только разграничение формы, но и ее объединение: функционально различные части взаимно поддерживают, дополняют друг друга и потому образуют единую форму.

Конкретно развитие как продуцирование иного во второй части выражается в усложнении (или по крайней мере изменении) тонально-гармонического изложения, в структурных трансформациях, в обновлении тематического материала путем его изменения (мотивное развитие) или привнесения новых элементов (см. §§ 35, 37). Завершение формы достигается более или менее развернутой каденцией в основной тональности. Из сказанного вытекает определение простой двухчастной формы.

Простой двухчастной называется форма из двух частей, где в первой части тема излагается (в форме периода или предложения), а во второй — развивается или оттеняется обновленным тематическим материалом (оформленным различно) и завершается в исходной тональности.

В зависимости от строения второй части различаются виды простой двухчастной формы: 1) простая двухчастная безрепризная, 2) простая двухчастная репризная.

Простая двухчастная широко распространена в вокальной и инструментальной музыке как форма самостоятельного произведения и в составе более крупных форм.

**§ 34. Первая часть.** Первая часть простой двухчастной формы призвана показать тему, естественно, что в ней преобладает экспозиционный тип изложения (см. § 8). Здесь главенствует основная тональность — даже если период или предложение модулирует. Как правило, первая часть гармонически устойчива, и в большинстве случаев она устойчивее, чем вторая часть (см. примеры 87, 89, 90 и др.)<sup>45</sup>.

По форме первая часть представляет в большинстве случаев обычный период (примеры 87, 89) или большое предложение (примеры 88); гораздо реже здесь встречается сложный период (Чайковский. «Растворил я окно»), совсем редко — период из трех предложений (Шуберт. «Зулейка» /1/; начальный период см. в примере 39) и в единичных случаях — малое предложение (Скрябин. Мазурка op. 25 № 6, главная тема: 5,2; 4+4). Период или предложение в первой части могут закончиться в побочной тональности (примеры 92, 94); в них возможны отступления от квадратности (пример 87), хотя большие расширения и дополнения не в характере простой двухчастной формы.

**§ 35. Вторая часть безрепризной формы в соотношении с первой частью.** Величина второй части в общем задается первой частью, которая предстает как своего рода масштабная мера. Очень часто вторая часть равна первой: при 8-тактовом начальном периоде — 8-тактовая, при 16-тактовом — 16-тактовая и т.д. Нормально, однако, и неравенство частей при большей протяженности второй части. Перепад величин может быть весьма значительным — вторая часть, вдвое превышающая первую, вполне обычна (Бетховен. Соната № 14, II ч., трио: 4+4; 8+8).

<sup>45</sup> Встречаются, однако, отступления от нормы. Так, в Багательи op. 33 № 2 Бетховена предложения периода представляют на равных две тональности: F-dur (первое предложение) и D-dur (второе предложение); главенство F-dur подтверждается лишь во второй части, тонально однозначной.

Вторая часть меньше первой возможна, но встречается редко и тем реже, чем сильнее масштабное превосходство первой части. Перевес первой части обычно объясняется двумя причинами. Во-первых, это разного рода нарушения квадратности в первой части, увеличивающие ее размеры при масштабной ориентации второй части на нормативный период (в романсе Рахманинова «Я жду тебя» оба предложения начального периода имеют вступления и расширения: 2,5+2,5, тогда как вторая часть даже слегка сжата: 1,7; отсюда почти двукратное превышение первой части). Во-вторых, при 16-тактовом начальном периоде — сложном или из двух больших предложений — вторая часть иногда равняется на 8-тактовый период, в результате чего оказывается вдвое короче (Чайковский. «Средь мрачных дней»: 8+8; 9; «Я вам не нравлюсь»: 4+4+1,4+4,1; 2,3+5). Интенсивность развития в таких случаях обычно компенсирует малые размеры второй части.

Гармоническое содержание второй части бывает различно: от полной устойчивости и даже гиперустойчивости до крайней неустойчивости — в таких широких пределах колеблется ее гармонический тонус.

Устойчивость второй части обусловлена пребыванием в основной тональности при сохранении определяющей роли тонической гармонии. Редко, но бывает, что гармонический план второй части никак не отличается от первой (Чайковский. «Итальянская песенка» из «Детского альбома»). Более распространено гармоническое обновление второй части, возможное и без отказа от устойчивого изложения. В примере 87 значимость тоники во второй части не уменьшается, но ее местоположение по сравнению с первой частью иное — в тяжелых тактах, тогда как в легких на первой доле оказывается субдоминанта (метрический такт здесь вдвое больше графического). В целом гармонические смены во второй части несколько активизируются, но изложение остается не менее устойчивым, чем в первой части. Возможная повышенная устойчивость второй части бывает связана с применением в ней тонического органного пункта (пример 88).

Неустойчивость второй части определяется преобладанием неустойчивых гармоний и отклонениями в побочные тональности. Неустойчивым может быть только начальный участок второй части или она вся вплоть до заключительной каденции. Выдержанная доминанта или доминантовый органнй пункт — обычное средство создания неустойчивости в начале второй части (пример 89). Выдержанная субдоминанта на этом участке формы также встречается, но гораздо реже (Бетховен. «Прощальная песня»). Введение побочной тональности (прежде всего, параллельной, а также и других) следует понимать как ту же неустойчивую гармонию, лишь усиленную своими побочными функциями — доминантой, субдоминантой (пример 90). Побочная тональность, представленная своей доминантой, означает еще более высокую степень гармонической неустойчивости (Балакирев. «Обойми, поцалуй»). Серия отклонений, в частности, секвентных, также усиливает подвижность, то есть неустойчивость второй части (пример 91). Общее впечатление зависит и от того, насколько далеко простирается неустойчивая зона во второй части, насколько обширен или, напротив, краток участок заключительной устойчивости.

Тематический материал второй части очень редко бывает действительно новым и контрастным первой части (соотношение такого рода — прерогатива составных форм, см. главу III). Более обычно тематическое обновление во второй части без серьезного контраста (пример 88).

Но самой распространенной следует признать очевидную тематическую связь частей: в большинстве случаев вторая часть строится на материале первой части, что, впрочем, не означает буквального воспроизведения ее фраз и даже мотивов (см. примеры 89, 91, 92); как уже говорилось, во второй части почти всегда иные гармонические условия, и уже в силу этого мотивы не могут остаться неизменными. Здесь используются все способы мотивного развития, о которых шла речь в связи с периодом и предложением (см. § 14). В примере 92 в основе второй части лежит двутактовая мотивная группа, на которой строилась вся первая часть — родство подтверждается почти одинаковым ритмическим рисунком. Однако, согласно новой гармонии и собственно мелодическим потребностям второй части линия мелодии здесь изменена. В примере 87 мотивы первой части (гармонически и мелодически варьированные) предстают во второй части в иной комбинации: 1-я ч.: a b a b, 2-я ч.: a b b a. Наконец, в примере 90 происхождение тематизма второй части от первой едва ощутимо: начальный мотив второй части может быть понят как ритмическая фигурация начального мотива первой части, тогда как второй мотив воспроизводит с метрическим смещением ритм четвертого мотива первой части.

Таким образом, диапазон тематических отличий второй части от первой весьма широк и простирается от очевидной тематической зависимости до фактической самостоятельности второй части (хотя последнее, повторим, редкость).



Структура второй части (группировка тактов на основе мотивного сходства или несходства, см. § 16) может быть одинаковой с первой частью или отличаться от нее. В примере 87 на протяжении всей формы выдержана двутактовая периодичность (в МТ 4/4: 2 2 2 2; 2 2 2 2). В примере 92 двутактовая периодичность первой части сменяется дроблением с замыканием во второй (2 2 2 2; 2 2 1 1 2). Возможны и другие соотношения, при которых вторая часть оказывается более дробной, чем первая или менее дробной.

Подводя итог масштабному, гармоническому, тематическому и структурному сравнению частей простой двухчастной формы, подчеркнем, что вторая часть так или иначе, но сильно отличается от первой части. Не образует второй части формы варьированное повторение того же периода, поскольку свою специфическую развивающе-оттеняющую функцию вторая часть осуществляет только привнося нечто существенно иное в гармонию, структуру темы, в само тематическое содержание; одни фактурные или тембровые изменения не приводят — по меркам классических форм — к функциональному переосмыслению материала, присущему второй части.

§ 36. Форма второй части. Форма второй части определяется гармоническими, тематическими, структурными и масштабными реалиями; именно разнообразные данные гармонии, тематизма, структуры (описанные выше) вызывают многообразие форм второй части. Степень гармонической устойчивости обуславливает характер формы прежде всего. По этому признаку существующие формы второй части выстраиваются между гармоническими противоположностями — суперустойчивой формой и предельно (для данного класса) неустойчивой. Следуя в том же направлении, опишем основные формы второй части (имея, однако, в виду, что крайние случаи, при таком рядоположении особо приметные, не принадлежат к самым типичным и распространенным).

а) Вторая часть типа дополнения или заключения образуется при повышенной роли тоникки (например, вследствие органного пункта, при откровенно «кадансирующий» гармонии; подчиненному значению второй части способствуют также небольшие размеры и структурная дробность. В примере 88 вторая часть по своим размерам и вполне развернутой форме не уступает первой (правда, первая часть повторена, а вторая нет), но тонический органнй пункт, выдержанный на всем ее протяжении, придает ей оттенок заключения. Вторая часть такого рода, определено завершающая по смыслу, не вполне отвечает обычной функции второй части, предполагающей развитие и завершение.

б) Вторая часть в форме периода или большого предложения образуется, если гармония ориентирована на обычные экспозиционные пропорции в соотношении устоя и неустоя. Как и всегда, преобладает период из двух предложений (пример 87) и большое предложение (пример 93); изредка встречается сложный период (Чайковский. Вальс из «Детского альбома»: нечастый случай перемены метрического такта внутри простой двухчастной формы — в 1-й части МТ 6/4, в 2-й — МТ 3/4).

В связи с подобными формами встает вопрос о том, как согласуется их экспозиционный характер с необходимой развивающей функцией второй части. Ответ может быть таким. Если развитие — это привнесение нового при частичном сохранении старого, то здесь оно выражается в обновлении мотивов (которые почти всегда сохраняют очевидную или глубинную связь с первой частью), в продвижении к иной гармонии. Случаи, подобные «Итальянской песенке» Чайковского, где гармония второй части никак не отличается от первой, большая редкость; тем не менее, сочетание нового и старого в мелодии второй части (основанной на мотивной группе, родственной исходной) позволяет говорить о развитии. В примере 93 гармония большого предложения во второй части заметно богаче первой, ограниченной только тоникой и доминантой; в этом (а также в мотивном развитии) — новое качество данного участка формы.

Таким образом, вторая часть в форме периода или предложения, не давая развития серединного типа (см. далее пункт г), вносит нечто, оттеняющее исходную музыкальную мысль и тем самым продолжает ее (в отличие от составных форм, где очередная часть несет действительно новую музыкальную мысль).

в) Вторая часть, структурно подобная периоду или большому предложению, но гармонически относительно неустойчивая, возникает, если «первое предложение» периода или начало «большого предложения» излагаются с опорой на нетонические гармонии или в побочной тональности. В таком «периоде» или «большом предложении» начальный участок оказывается наименее устойчивым, что нехарактерно для нормативного периода. Напротив, это вполне уместно во второй части, поскольку оттеняет экспозиционную устойчивость первой части и заключительную устойчивость завершения. В примере 90 два тематически сходных «предложения» второй части очень отличаются гармонически: первое покоится в параллельном мажоре, а второе возвращает и укрепляет основную тональность. Так же соотносится гармония в первой и второй половинах «большого предложения» из примера 92.

г) Вторая часть, состоящая из неустойчивого развивающего и устойчивого завершающего участков, углубляет тенденции, намеченные в периодобразных частях. Развивающий участок здесь откровенно неустойчив и уже не выдерживает даже сравнения с предложением. В примере 89 он целиком выдержан на доминанте основной тональности, а в примере 91 представляет два звена секвенции. На завершающем участке готовится и осуществляется каденция, замыкающая всю форму.

д) Вторая часть, представляющая неустойчивое развивающее построение, замкнутое каденцией, отличается иными пропорциями в соотношении неустойчивости и устойчивости; последняя восстанавливается лишь в самом конце, в каденции, не составляя потому отдельного раздела формы. Такова вторая часть в примере 94, где линейное движение диссонантной гармонии в рамках  $\underline{D} \rightarrow Dp$  (к которой пришел уже начальный период) и затем  $^{\circ}Sp$  лишь в последний момент уступают место кадансу в основной тональности, снимающему тональную неопределенность второй части.

В метрическом отношении вторая часть в большинстве случаев сохраняет зависимость от метрического восьмитакта (или двух восьмитактов) с его метрическими функциями (см. § 17). Вполне возможные нарушения метрических нормативов аналогичны таковым в периоде (см. § 22), независимо от того, какова реальная форма второй части. В примере 89 тт. 7–8 второй части представляют несовершенную каденцию, которая затем повторяется в более устойчивом варианте, образуя расширение. В песне Балакирева «Обойми, поцалуй» после аналогичной несовершенной каденции повторяется (варьированно) весь заключительный четырехтакт, образуя соответственно большее расширение. Применимы во второй части и другие известные виды нарушения квадратности.

Описанные формы второй части суть основные из возможных потому, что отражают — каждая — новый уровень гармонического неравновесия во второй части. Помимо них, фиксирующих главные точки на шкале устойчивости — неустойчивости, существует множество тех, что, плавно заполняя очерченное пространство, так или иначе приближается к одному из описанных построений. Наиболее распространены периодобразные формы (в) и формы, включающие развивающий и завершающий участки (г), хорошо приспособленные к двойственной функции второй части; менее употребительны формы совершенно устойчивые (а, б) и крайне неустойчивые (д).

§ 37. Вторая часть репризной формы. В простой двухчастной репризной форме развивающе-завершающая функция второй части выражена еще рельефнее. Вторая часть репризной формы состоит из двух разделов: середины и репризы. Середина — это развивающий (или оттеняющий) участок, сравнимый с таковым во второй части безрепризной формы (см. § 36, тип г); реприза — это завершающий участок, специфика которого в воспроизведении (точном или измененном) одной из половин первой части<sup>46</sup>.

Пр о п о р ц и и имеют первостепенное значение для существования простой двухчастной репризной формы: по количеству тактов середина равна половине первой части и реприза также равна половине первой части, а в сумме они (середина и реприза, то есть вся вторая часть) соответствуют первой части в целом. Таким образом, при 8-тактовой первой части на долю середины и репризы приходится по 4 такта, а вся вторая часть насчитывает 8 тактов; при 16-тактовой первой части середина и реприза включают по 8 тактов, тогда как вся вторая часть состоит из 16 тактов. Если первая часть — сложный период, то середина и реприза могут ориентироваться на одно простое предложение, а вместе — равняться половине первой части (Чайковский. «Растворил я окно»: 4+3, 1+4+4; 4+4). При неквадратной первой части, например 3+3 или 5+5, те же размеры могут быть во второй части (пример 98). Возможны и иные отступления от указанных норм, но весьма незначительные, в пределах одного-двух тактов (например, 4+4; 5+4 или 4+4; 4+6). Соблюдение пропорций, повторим, жизненно важно для простой двухчастной репризной формы: именно небольшие — в сравнении с первой частью — размеры середины и репризы обуславливают их объединение, несмотря на существенное функциональное различие, в одну часть, поскольку лишь вместе середина и реприза в состоянии уравновесить первую часть. При увеличении середины и (или) репризы разделы приобретают большую самостоятельность и форма оказывается скорее простой трехчастной (см. § 41)<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Реприза в современном учении о форме предполагает возвращение музыкального материала (раздела формы) после иного, отличного от первоначального; таким образом, между первоначальным изложением и репризой обязательно должен быть срединный участок. Репризу формы не следует отождествлять с повторением раздела, указанным знаком репризы, поскольку в этом случае повторение идет непосредственно за изложением. Знак репризы и реприза формы (при всем терминологическом сходстве) — не совпадающие явления.

<sup>47</sup> К сказанному нужно добавить, что для восприятия формы как двухчастной важны не только пропорции, но и абсолютная протяженность частей. Так, форма из 16-тактового периода, 8-тактовой середины и 8-тактовой репризы при «крупном» размере (например, четырехдольном)

Строение середины обнаруживает те же закономерности, что и развивающий участок безрепризной формы (§ 36, г). Гармония середины чаще менее устойчивая, чем в первой части репризы: доминанта и доминантовый органический пункт, побочная тональность (пример 95), доминанта побочной тональности, секвенции (пример 97) составляют обычные гармонические средства середины. Однако бывает, что середина выделяется, напротив, своей повышенной устойчивостью, в частности, благодаря тоническому органическому пункту (Шуберт. Лендлер Des-dur op. 18 № 11).

Тематический материал середины неограничен: используются мотивы первой части (примеры 95, 97), которые могут комбинироваться с новыми мотивами (пример 96); изредка вводятся контрастные мотивы (Моцарт. Симфония № 40 g-moll, IV ч.).

Структура середины (группировка тактов) допускает любые варианты (в примере 95: 1 1 2 ), хотя особенно распространены середины из двух двутактов — одинаковых, варьированных или секвентных (примеры 96, 97). Иногда она являет точную транспозицию одного из предложений первой части — ее срединный статус в таком случае обусловлен именно высотным сдвигом (Бородин. Песня Галицкого из I д. оп. «Князь Игорь»).

Реприза простой двухчастной формы может обладать разной степенью точности. Бывает, что она воспроизводит первое или второе предложение начального периода (или одну из половин большого предложения) практически без отступлений (пример 98).

Не менее характерны, однако, и разного рода изменения в репризе — мелодические, ритмические, гармонические, фактурные, регистровые. В примере 96 реприза гармонически ориентирована на первое предложение, но в ней (в оригинальном изложении): а) верхний голос в начале дублирован в октаву, б) изменены средние голоса (в частности, введена имитация верхнего голоса), в) изменено мелодическое и ритмическое оформление каденции. В примере 97 в репризе по-новому комбинируются мотивы первой части: начальная мотивная группа репризы заимствована из тт. 3–4, каденционная — из тт. 7–8 (с переносом в основную тональность); между ними имеется двутактовая вставка, из-за которой реприза расширена. Появление незначительных фрагментов первой части на завершающем участке формы можно оценивать как элементы репризы при отсутствии репризы в собственном смысле слова.

Не редкость, когда измененная реприза содержит кульминацию всей формы.

В заключение еще раз отметим, что наличие четко разграниченных середины и репризы с их противоположными функциями — развития в середине и завершения в репризе — принципиально сближает простую двухчастную репризную форму с простой трехчастной (которая отличается, как уже говорилось, лишь иными пропорциями). Более того, согласно воззрениям некоторых видных музыкантов (Риман, Шенберг, Холопов) форма, где есть середина и реприза — вне зависимости от их масштабного соотношения — трактуется как трехчастная, в противовес собственно двухчастной, где функции изложения и развития не обособлены друг от друга в самостоятельных разделах.

**§ 38. Повторение частей.** Части простой двухчастной формы могут быть повторены точно (в том числе посредством знаков репризы) или варьированно: с изменением фактуры, тембра, но без серьезных отступлений в гармонии, без нарушения числа тактов. Обычно повторяются и первая, и вторая части. Повторение только второй части также довольно распространено (Шопен. Ноктюрн c-moll op. 48 № 1, побочная тема). Повторение одной только первой части встречается редко (пример 104).

**§ 39. Двухчастный период.** Двухчастный период представляет собой форму, в которой сочетаются свойства периода и простой двухчастной. Родство с периодом состоит в том, что первая часть формы — предложение, а вторая часть начинается подобно второму предложению — сходно с первым в тематическом и гармоническом отношениях. Родство с двухчастной формой в том, что «второе предложение» лишь начинается как таковое, а затем обнаруживает интенсивность развития, свойственную не периоду, а простым формам.

Из сказанного следует, что развивающая функция второй части проявляет себя в двухчастном периоде нетрадиционно: в отличие от обычного средоточия неустойчивости в начале второй части (и последующего ее свертывания) здесь, напротив, вполне устойчивое начало имеет все более неустойчивое продолжение, ограниченное лишь заключительной каденцией. Отражением активного развития во второй части бывает ее масштабный перевес, и подчас значительный, над первой. Так, в примере 99 первая часть представляет собой пятитак-

---

и медленном темпе воспринимается скорее как трехчастная: из-за пространности частей пропорции целого схватываются с трудом и середина с репризой не кажутся сплоченными масштабнo-метрическим противостоянием первой части (Рахманинов. Прелюдия D-dur op. 23 № 4: метрический такт 6/4, темп Andante, начальный период 8+9, середина 8, реприза 11 /расширение в результате прерванной каденции/, форма — простая трехчастная).

товое предложение, а вторая превышает ее более, чем вдвое. Начинаясь действительно как мелодически и гармонически идентичное второе предложение, она постепенно активизируется в гармоническом отношении настолько, что вполне обоснованно претендует на роль развивающей части. В прелюдии E-dur op. 11 № 9 Скрябина (пример указан автору Ю. Н. Холоповым) после четырехтактового (в МТ 6/4) первого предложения следует второе более продолжительное второе, в котором дробные однотакты секвентной природы создают мощный эффект развития, достойный второй части простой формы.

При всей очевидности названных примеров, теоретически, однако, нелегко отделить двухчастный период как разновидность двухчастной формы от периода с сильно расширенным вторым предложением (для которого также характерна активизация развития); точно определить «индекс развития», присущий той или иной форме, вне контекста вряд ли возможно, что, впрочем, не снимает реального различия между этими формами, вполне ощутимого на практике.

**§ 40. Вступление и заключение в простой двухчастной форме.** Вступление и заключение (кода) в простой двухчастной форме встречается часто, особенно в вокальной музыке. Применительно к их назначению и строению действительно все сказанное о вступлении заключении к периоду (§ 32).

### *Задания по анализу*

**Задание 16 (§§ 33–36).** Найти границу простой двухчастной безрепризной формы и анализировать ее по следующему плану: 1) Границы частей. 2) Характеристика первой части согласно плану анализа периода или большого предложения. 3) Определение отличий при повторении первой части (если оно есть). 4) Характеристика второй части (в сравнении с первой частью) в отношении: а) тонально-гармонического строения, б) тематического материала, в) структуры, г) метрической организации. 5) Форма второй части. 6) Определение отличий при повторении второй части (если оно есть). 7) Выводы об особенностях всей формы. Моцарт. Сонаты для скрипки и ф-но: D-dur KV 306, III; B-dur KV 570, I; F-dur KV 376, III, с т. 85; C-dur KV 296, I; A-dur KV 305, II; F-dur KV 376, III; F-dur KV 377, II. Шопен. Прелюдии op. 28: № 8 f-moll, № 21 B-dur, № 22 g-moll, № 24 d-moll.

**Задание 17 (§ 37).** Найти границу простой двухчастной репризной формы и анализировать ее по следующему плану: 1) Границы частей. 2) Характеристика первой части согласно плану анализа периода или большого предложения. 3) Определение отличий при повторении первой части (если оно есть). 4) Разграничение разделов во второй части. 5) Характеристика середины в отношении: а) тонально-гармонического строения, б) тематического материала, в) структуры. 6) Характеристика репризы в сравнении с соответствующим участком первой части (установление сходства и различия). 7) Характеристика метрической организации во второй части в целом. 8) Определение отличий при повторении второй части (если оно есть). 9) Выводы об особенностях всей формы. Бетховен. Сонаты: № 1, II; № 2, IV; № 4, IV; № 11, III (minore); № 12, I; № 15, III (трио). Глинка. Классические танцы из III д. оп. «Руслан и Людмила»: а) Adagio, 10-й т. после ц. 23; б) Grazioso, 9-й т. после ц. 26; в) 9-й т. после ц. 27. Шопен. Прелюдия op. 28 № 10 cis-moll. Скрябин. Прелюдии op. 11 № 2 a-moll; op. 37 № 3 H-dur; op. 39 № 3 G-dur.

**Задание 18 (итоговое).** Анализировать разные виды простой двухчастной формы: Рахманинов. Прелюдия op. 23 № 6 Es-dur. Романсы: «Увял цветок», «Сирень», «Островок», «Я жду тебя», «О, не грусти», «Здесь хорошо», «Не верь мне, друг», «Ночью в саду у меня».

### *Практические упражнения*

**Упражнение 18 (§§ 35–36).** К периоду, ранее сочиненному на мотив из примера 83 А, написать два варианта второй части без репризы: а) в периодообразной форме или в форме периода (образец выполнения: пример 100), б) в форме, состоящей из развивающего и завершающего построений (образец: пример 101).

**Упражнение 19 (§§ 35–36).** Написать вторую часть без репризы к заданной первой (пример 102).

**Упражнение 20 (§§ 35–36).** К данному в примере 86 периоду импровизировать разные варианты второй части без репризы.

**Упражнение 21 (§ 37).** К периоду, ранее сочиненному на мотив из примера 83 Б, написать два варианта второй части с репризой: а) с серединой на доминантовом органном пункте основной или побочной тональности (образец выполнения: пример 103, первую часть формы см. в примере 100); б) с секвенциями в середине (образец выполнения: пример 104).

**Упражнение 22** (§ 37). Написать вторую часть с репризой к заданной первой (пример 105).

**Упражнение 23** (§ 37). К данному в примере 84 периоду импровизировать разные варианты второй части с репризой.

**Упражнение 24** (итоговое). Играть разные виды простой двухчастной формы.

### Тема 3. Простая трехчастная форма

**§ 41. Общая характеристика. Классификация.** Простая трехчастная форма возникает тогда, когда уже известные по простой двухчастной форме функции изложения, развития, завершения реализуются — каждая — в отдельной, только ей назначенной части. Таким образом, в первой, экспозиционной части излагается основная мысль (тема), во второй, развивающей, она продолжается, а в третьей — завершается. Развитие и завершение (по природе своей те же, что в простой двухчастной форме) получают автономно в простой трехчастной форме благодаря большей протяженности представляющих их разделов, а отсюда и большей рельефности, интенсивности в выражении названных функций. Единство формы поддерживается взаимной зависимостью частей, их обоюдной потребностью друг в друге: первая часть без прочих ощущается как недостаточно высказанная, а вторая без третьей не имеет завершения. Косвенно это отражено в названии частей: только первая часть не имеет дополнительного определения; вторая часть именуется серединой, из чего следует — есть нечто до нее и после; третья часть называется репризой, что указывает не только на повторение уже бывшего, но и на то, что между репризой и ее объектом есть нечто иное. Отсюда предлагаемое определение формы.

Простой трехчастной называется форма из трех принципиально равнозначительных, но не равных функционально частей: экспозиционной первой (период или предложение), развивающей или тематически оттеняющей второй (форма различна) и завершающей — путем возвращения основной тональности и почти всегда основной темы — третьей.

Помимо основного типа простой трехчастной формы (к которому и относится основное название) существуют родственные формы, чья специфика — в особом строении частей, в распространении типичных для простой трехчастной формы функций на большее число частей. Эти формы суть: двойная (простая) трехчастная форма, трехчастный период.

Простая трехчастная форма (и ее разновидности) широко применяется в вокальной и инструментальной музыке как форма самостоятельного произведения и в составе более крупных форм.

**§ 42. Первая часть.** Первая часть простой трехчастной формы экспозиционная — в ней излагается тема, устанавливается основная тональность; она в принципе устойчивая<sup>48</sup>. Номенклатура форм, применимых в первой части простой трехчастной, та же, что и в простой двухчастной: чаще всего встречается обычный период и большое предложение; возможен также период сложный (Чайковский. «Сентиментальный вальс») и из трех предложений (Чайковский. «Апрель» из цикла «Времена года»); изредка бывает малое предложение (пример 106)<sup>49</sup>. Однако здесь, в отличие от простой двухчастной формы, допустимы любые усложнения, в том числе большие расширения (примеры 142 1-е и 2-е трио) и дополнения (Бетховен. Соната № 4, II ч.). Это объясняется, вероятно, тем, что развитая середина и масштабная реприза в простой трехчастной форме в состоянии уравновесить первую часть любой степени сложности и величины. Не опасна для единства всей формы и подчеркнутая завершенность первой части (которая бывает при наличии дополнений), поскольку развивающий и завершающий потенциал середины и репризы в простой трехчастной форме очень велик, можно сказать, несравним с простой двухчастной формой.

**§ 43. Вторая часть — середина — в ее соотношении с первой частью.** Величина середины в определенной мере диктуется первой частью: некоторым ориентиром можно считать предполагаемое равенство частей. Однако, эта мера — скорее теоретического порядка; чуть ли не в большинстве случаев середина отличается по величине от первой части. Преимущественно она масштабно превышает первую часть, в том числе

<sup>48</sup> Разумеется, существуют особые случаи: в пьесе «Верхом на палочке» № 9 из «Детских сцен» Шумана вся первая часть изложена на доминантовом органном пункте. Доминантовому уклону первой части противостоит середина, которая «держится» за субдоминантовые гармонии, усиленные отклонениями; реприза же проходит на тоническом органном пункте. При всем своеобразии этой формы фундаментальный классический принцип сохранен: середина вводит новый уровень гармонического неравновесия, который снимается в репризе, здесь — максимально устойчивой.

<sup>49</sup> В смешанной гомофонно-полифонической форме (где гомофонный принцип руководит формой целого, а полифонический определяет характер изложения) первая часть может представлять собой канон (Бетховен. Соната № 7 c-moll для скрипки и ф-но, III ч., трио) или фугато (Чайковский. Тема с вариациями F-dur, вариация VI).

очень сильно: двух-, трехкратный и даже больший перепад величин между первой частью и серединой — вполне рядовое явление. Гораздо реже середина бывает меньше первой части: в полтора раза, вдвое (Шуман. «Воспоминание» № 28 из «Альбома для юношества»). Отметим сразу, что при маленькой середине обязательна «полнометражная» реприза (иначе форма окажется простой двухчастной репризой).

Метрическое строение середины неоднозначно. С одной стороны, она еще подвластна закону метрической симметрии с его следствием — квадратным строением; поэтому в ней не редкость «метрические периоды» — восьмитакты с нормативным соотношением легких и тяжелых тактов<sup>50</sup>. С другой стороны, середина как более «рыхлый» участок формы метрически менее «обязательна», чем первая часть: в ней возможны несводимые к восьмитакту построения, которые, не отступают от предполагаемой квадратной нормы, а скорее игнорируют ее, изначально не признают к выполнению.

Структурная организация середины очень различна. Не редкость периодичные структуры — двутактовые, четырехтактные (основание для форм более или менее близких периоду (см. § 46); вполне обычна структура дробления с замыканием (тяготеющая к форме большого предложения). Однако существуют и более специфичные дробные структуры, «разрыхляющие» середину: многократное дробление, последование однотоков; применимо также комбинирование структурно более «спокойных», равномерных участков и разномерных, «равных». В примере 107 середина состоит из 16 метрических тактов (метрический такт вдвое крупнее графического). Хотя число тактов в середине наводит на мысль о возможном квадратном строении, в действительности метрические периоды практически неощутимы: прогрессирующее дробление постоянно нарушает возникающую было регулярность в последовании структур (группировка тактов: 3 2 2 1 1 1 1 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1), и середина оставляет впечатление метрически нестабильного, структурно рыхлого построения.

§ 44. Гармоническое строение середины. Гармонически середина простой трехчастной формы противопоставит крайним частям подобно диссонансу высшего порядка. После устойчивой первой части она вносит то неравновесие, которое требует и находит разрешение в третьей части.

Реальная степень гармонической неустойчивости бывает различной, но потенциально она глубже, чем в простой двухчастной форме — масштабы середины позволяют формировать гармоническую оппозицию более сильную и дифференцированную. Оппозиционный статус середины обуславливает отход от тоники основной тональности, и это, пожалуй, единственная обязательная норма серединой гармонии. Не следуя каким-либо предустановленным правилам, выбор гармонии в середине более всего зависит от гармонического состава первой части, которую середина должна превышать по уровню гармонического напряжения.

В самом общем плане гармоническое конструирование середины исходит из двух принципов: гармонического движения и гармонического пребывания.

Гармоническое движение может иметь разную направленность: ОТ основной тональности («уход») и К основной тональности («возвращение»); возможно и «круговое движение» — обход ряда тональностей с возвращением к основной (напомним, что как и в в любых песенных формах речь здесь идет о «малой», то есть внуритермной модуляции). Очень часто движение бывает секвентным, но возможно и иное строение — лишь бы преобладал эффект движения.

Тональный план движения непредсказуем; он индивидуально сочиняется для каждой середины, во многом определяя ее облик. Встречается движение с кварто-квинтовым соотношением тональностей, секундовым (Скрябин. Этюд ор. 8 № 12), терцовым (Лист. «Утешение» № 5), со смешанным шагом; возможно постепенное движение по родственным тональностям или внезапный поворот в далекую тональность. Движение уводящее и возвратное никогда не следуют одним и тем же путем, но обязательно разными, причем возвратное движение часто бывает более стремительным и, следовательно, более кратким (в середине первой темы из II ч. симфонии № 3 Брамса уводящее из C-dur движение плавно, путем диатонических секвенций подводит к далекой для основной тональности c-moll гармонии доминанты к a-moll, после остановки на которой совершается быстрое возвращение через энгармонизм уменьшенного септаккорда двойной доминанты).

Образец гармонического движения можно наблюдать в примере 107. Начинается оно сразу издалека, в тональности <sup>o</sup>Tr, далее, после захода в <sup>o</sup>S следует целенаправленное кварто-квинтовое движение в сторону основной тональности; конечный пункт движения — Dp и доминантсептаккорд как последний шаг к тонике. В целом тональный план формы таков:

<sup>50</sup> Термин «метрический период» подразумевает лишь регулярный метрический характер построения, но не гармоническое, мотивное и прочее соответствие периоду как форме изложения.

Поскольку движение происходит от максимально далекой (здесь) тональности к основной, оно имеет возвратную направленность.

**П р е б ы в а н и е** — это более или менее длительная остановка на одной гармонии или в одной тональности, участок, который выглядит «ровной площадкой» в сравнении со «ступенчатыми» движением.

Конкретное «место пребывания» бывает различным, если говорить в самом общем плане, то близким и далеким к главной тонике. Самый частый адрес близкого пребывания — доминанта, будет ли это единственная доминантовая гармония (Бетховен. Соната № 18, III ч., трио), разные гармонии на доминантовом органном пункте (пример 130, 2-е трио) или доминантовая тональность. Вполне обычно также пребывание в какой-либо родственной тональности (в том числе представленной доминантой), прежде всего параллельной. Отдаленные области пребывания могут достигаться либо «скачком», путем сопоставления, либо посредством плавного движения (как тональность °Sp в примере 108).

Сила побочных тональностей в середине простой трехчастной формы бывает разной, но в любом случае срединные тональности не в состоянии соперничать с главной<sup>51</sup>; последняя в широком смысле остается единственной тональностью всей формы, в которой местные центры существуют на правах ее гармонических функций, усиленных своими (побочными для главной тональности) доминантами и субдоминантами.

**§ 45. Тематический состав середины и методы тематической работы.** Тематический материал середины зависит от первой части постольку, поскольку середина являет продолжение исходной музыкальной мысли. Зависимость эта выражается по-разному: откровенное заимствование мотивов или более крупных элементов начальной темы, оттенение старых мотивов новыми, наконец, попытка изложения новой (в определенной мере) темы — все это возможно в качестве продолжения начальной мысли.

**С т а р ы й т е м а т и ч е с к и й м а т е р и а л** в середине может быть представлен с сохранением цельности темы и без таковой. Сохранение цельности темы при ее заимствовании хотя и осуществимо без труда, но наименее типично для середины простой трехчастной формы (встречается в музыке непосредственно жанровой и прежде всего танцевальной): тема полностью воспроизводится в какой-либо побочной тональности, и этим введением «тонального диссонанса» ограничивается ее срединное качество (Шуман. «Дикий наездник» № 8 из Альбома для юношества: a - F - a).

Нарушение цельности темы гораздо более характерно для середины простой трехчастной формы. Из темы вычлениаются отдельные мотивы, фразы, даже целые предложения и ставятся в новые гармонические условия, по-новому соединяются друг с другом (в последовательности и в одновременности), разрабатываются с помощью новых технических приемов (в том числе полифонических — имитации, канона, канонической секвенции и др.), с использованием всех известных способов мотивного преобразования (см. § 14). В примере 130 тематический состав середины таков. В тт. 9–10 используются одновременно: в нижних голосах — мотивная группа из тт. 3–4., в верхнем — мотивная группа (с измененной интерваликой) из среднего голоса тт. 7–8, которые секвенцируются в тт. 11–12. На основе ритма ровных восьмых в тт. 13–14 в верхнем голосе развивается новая мелодическая линия; одновременно с ней в среднем голосе звучит материал всего первого предложения (ритмически данного почти точно, а мелодически измененного к концу). В тт. 17–20 данный четырехтакт повторяется с фактурными и гармоническими изменениями. В тт. 20–24 происходит возвращение к тематическому материалу из начала середины: те же мотивы здесь даны с вертикальной перестановкой в тройном контрапункте (мотив верхнего голоса оказался в басу, а мотив нижних голосов, попав в средние, излагается секстами, а не терциями, как раньше, из чего следует, что и в этой паре голоса поменялись местами). Не появляясь в середине целиком, тема делегирует отдельные свои элементы.

**О б н о в л е н н ы й т е м а т и ч е с к и й м а т е р и а л** в середине может быть представлен мотивами и фразами, не достигшими приличной теме цельности или, напротив, быть достаточно развернутым и закругленным.

Обновленный тематизм «зачаточного» характера обычно предваряется старым материалом и предстает как результат далеко зашедшего обновления, радикального преобразования. В примере 108 внезапная синкопа в т. 21, прервав движение основного мотива, вызвала поток восьмых, тематически главенствующих; ритм четвертей, только и оставшийся от прежнего материала, вытеснен в сопровождение. Посулив новую тему, две четы-

<sup>51</sup> Если же такое встречается, то форма скорее принадлежит к роду составных (см. главу III).

рехтактовые фразы, однако, тут же распались на отдельные мотивы, подтверждая развивающий характер изложения.

Обновленный материал, поданный как тема, закругленно, а не разработочно, также исходит обычно из какого-либо старого мотива (возможно, сильно измененного), комбинируемого с новыми. Совершенно новая тема в середине, к тому же изложенная устойчиво (тем более в основной тональности), нехарактерна для простой трехчастной формы и свидетельствует о принадлежности формы к роду составных.

**§ 46. Форма середины.** Форма середины как части в принципе неустойчивой не регламентирована и создается заново в каждом случае. Однако можно наметить основные направления срединного формотворчества. В самом общем плане выделяются две большие группы: 1) формы, созданные по образцу экспозиционных структур (периода или предложения); 2) формы чисто срединные, не имеющие аналогов в экспозиционных построениях. Конечно, такое деление в определенной мере условно, но все же помогает для начала сориентироваться в безграничном множестве срединных форм.

Первая группа форм (образец для которых — формы экспозиционного типа) менее типична для середины, но с нее легче начать обзор, поскольку она охватывает уже известные структуры.

**П е р и о д** (того или иного вида) в побочной тональности достаточно обычен для средин в музыке песенных и танцевальных жанров. В Мазурке из Детского альбома Чайковского это сложный период в параллели доминанты; в «Баркароле» Балакирева — период из трех предложений в параллели субдоминанты (при минорной основной). Довольно часто срединные периоды кадансируют на доминанте основной тональности (см. упомянутую мазурку Чайковского).

**П е р и о д о о б р а з н ы е** ф о р м ы возникают, когда типичная для периода структура (два сходных четырехтакта или восьмитакта, подобных предложениям) применяется в не свойственных экспозиционному периоду гармонических условиях неустойчивости. Наиболее часто изложение на доминантовом органном пункте или с явной опорой на доминанту (Бетховен. Квартет ор. 18 № 5, II ч., трио) и соотношение «предложений» как двух больших звеньев секвенции («ходообразный период», по Танееву, пример 111).

**Б о л ь ш о е** п р е д л о ж е н и е в побочной тональности связано в середине с теми же жанровыми условиями, что и период (Чайковский. «Похороны кукль» из Детского альбома).

**Х о д о о б р а з н о е** б о л ь ш о е п р е д л о ж е н и е образуется, когда типичная для большого предложения структура (2 2 1 1 2 или 4 4 2 2 4) сочетается с гармоническим движением, сообщаемым ей неустойчивость, как, например, в этюде *dis-moll* ор. 8 № 12 Скрябина:

4 4 2 2 4  
fis e D cis H -  $\square$   $\rightarrow$  dis

Формы второй группы (собственно срединные) образуются от всевозможных комбинаций гармонически подвижных, ходообразных построений<sup>52</sup> и гармонически неподвижных, пребывающих. Такие середины включают разное число разделов — от одного до четырех-пяти. Функция разделов различна и определяется прежде всего их гармоническим содержанием: уводящее или возвращающее ходообразное построение, контрастирующее (своей отдаленностью) или подготавливающее пребывание. Последнее, обычно на доминанте основной тональности, имеет особое наименование: п р е д ы к т. Предыктом называют не любое пребывание на доминанте, но то, которое наступает после ходообразного построения или пребывания в иной тональности, назначение предыкта — вызвать ожидание тоники после ее более или менее длительного отсутствия (феномен предыкта известен и другим, более крупным формам).

Гармоническое, тематическое, структурное выполнение разделов бывает самое разное, поэтому не существует двух одинаковых средин даже при похожей планировке формы. Участок пребывания часто (но не обязательно) бывает отмечен структурной периодичностью, изложением новых мотивов; это зона пусть неустойчивого, но равновесия. Ходообразный участок, напротив, благоприятен для тематического дробления, посредством которого разрабатываются заимствованные элементы. Приведем наиболее употребительные схемы срединных форм.

**Х о д о о б р а з н о е** п о с т р о е н и е. Форма из одного ходообразного раздела встречается очень часто. Она может быть краткой и протяженной, строиться на основе простой или канонической секвенции (или вовсе

<sup>52</sup> Понятия ходообразного построения и собственно хода (как принадлежности форм рондо и сонатной, см. главы IV, V) соотносятся наподобие малой и большой модуляций: ходообразное построение — это внутримежное явление, а ход — межмежное; ходообразное построение обнаруживает свойства хода (то есть широко понятую неустойчивость, нестабильность) более всего в гармонии, а собственно ход — во всех сторонах, в том числе в метрической и структурной.



не секвентно), включать дробление или быть периодичной. В примере 107 форма середины представляет довольно длинное ходообразное построение: ведущее из отдаленной тональности к доминанте основной, оно включает прогрессирующее дробление исходной фразы первой части, продленной здесь поначалу до 6 тактов (тональный план этого хода и его структура рассматривались в §§ 43, 44).

**Пребывающее построение.** Форма из одного пребывающего раздела также вполне обычна. Наиболее употребительно пребывание на доминанте, которое при отсутствии других гармоний воспринимается как контрастирующее. Выдержанной гармонии часто сопутствует тематическая неизменность, повторение одного элемента. В таком случае эффект развития может вносить структурное преобразование — дробление. В примере 130 (2-е трио) вся середина стоит на доминантовом органном пункте. Начинается она с двух четырехтактных построений, которые почти точно воспроизводят ритм первого предложения основной темы; далее от них остаются двутакты, потом одноктакты (отбрасывается вторая половина построений): 4 4 2 2 1 1 1 1, причем по мере дробления доминантовая гармония все больше превращается в доминантовую тональность. В последующем семитакте логика обратная: от одноктактов (на основе мотива из среднего голоса тт. 11–12) к исходному ритмическому четырехтакту, от тоники доминантовой тональности — к доминанте основной. Так, посредством структурных изменений и градации веса доминанты создается в некотором роде симметричный рельеф данной формы.

**Ходообразное и пребывающее построения.** Из форм, в которых участки движения и неподвижности так или иначе комбинируются, быть может самая распространенная та, где после ходообразного построения следует пребывание на доминанте, то есть преддыкт. В примере 130 (1-е трио) ходообразное построение (5 тактов) складывается из трех двутактовых звеньев секвенции (последнее неполное): начинаясь от конечной гармонии первой части (которая модулировала из a-moll в C-dur) в качестве доминанты к F-dur, движение по секундам (F, G, a) следует к цели — доминанте основной тональности. Тематический материал взят из тт. 1–2. Структура 2 2 1. Пребывание на доминанте (4 такта с наложением на последний такт хода) усилено гармонией двойной доминанты (дважды данной синкопированно на доминантовом органном пункте). Тематический материал почерпнут из тт. 7–10. В структурном отношении здесь происходит дробление на одноктакты с последующим суммированием в двутакт. Если сложить ходообразный и преддыктовый участки, то их структура совпадет с известной структурой дробления с замыканием (2 2 1 1 2), свойственной форме большого предложения. Однако гармонически в середине ясно выделены два функционально различных участка, поэтому ее форма не идентична, скажем, ходообразному большому предложению, хотя и близка ей в структурном отношении<sup>53</sup>.

**Пребывающее и ходообразное построения.** Форма допускает разные точки начального пребывания; чем она отдаленнее, тем дольше последующее движение к основной тональности и наоборот. В примере 109 после восьмитактового пребывания на доминанте параллели следует недолгое секвентное движение по секундам (E, d, C), в котором третье звено оказывается уже началом репризы (в тематическом и структурном отношениях середина однородна: развивается начальный двутакт периода).

**Пребывающее, ходообразное и пребывающее построения.** В такой форме соотношение точек пребывания бывает различно: контрастное пребывание с возвратным движением и преддыкт, симметричное пребывание на доминанте с круговым движением в середине (Гайдн. Симфония № 93 D-dur, IV ч.)

**Ходообразное, пребывающее и ходообразное построения.** Форма такого рода обычно связана с достижением далекой тональности и последующим возвращением. В примере 110 движением по квинтовому кругу (две восьмитактовые «ступеньки» — в субдоминантовом Es-dur, куда модулировала первая часть, и в As-dur) достигается °Tr (Des-dur); мотивы ходообразного построения взяты из тт. 7–8, 3–4, 5–6. Участок пребывания оформлен в виде периода (с вступительными тактами перед каждой фразой: 2,4+2,4+2,4+2,4), сложенного из переставленных мотивов начального четырехтакта. Последующее ходообразное построение (1,4+1,4+2; из тех же мотивов) продолжает движение и через уменьшенное трезвучие (энгармонически переосмысленное) возвращает основную тональность<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Разумеется, непроходимой границы между такого рода формой и ходообразным большим предложением нет: один тип формы плавно переходит в другой через многие промежуточные случаи (последнее касается всех форм, а нерегламентированных срединных особенно).

<sup>54</sup> Подобная форма подчас вплотную приближается к форме малого рондо (см. тему 10), которую отличает лишь наличие второй — побочной — темы, занимающей место пребывания. Некоторые музыканты (Шенберг, Хлопов) рассматривают ее как особую форму с «субтемой» (участок пребывания), специфичную для жанра скерцо и даже именуют ее «формой скерцо».

Ходообразное, пребывающее, ходообразное, пребывающее построение и я. Формы из многих разделов, подобные приведенной, сохраняют цельность благодаря функциональному контрасту составляющих: уводящее и возвратное движения, контрастирующее и подготавливающее пребывания. В примере 108 начальное движение (2, 2) ведет от тональности доминанты к  $^{\circ}Sp$ ; здесь, на тоническом органном пункте покоятся две мотивно обновленные четырехтактовые фразы; возвратное движение (1 1 1 1) приводит к доминантовому преддыкту (6 тактов). По причине своей краткости ходообразные построения в данном примере почти неотделимы от участков пребывания, к которым они ведут. Но слитность разделов не отменяет их функциональных различий, логического контраста.

Помимо приведенных, существуют и другие планировки срединных форм, например, два ходообразных построения подряд (Гайдн. Симфония № 55 «Школьный учитель» Es-dur, IV ч.: восьмитактовое секвентное движение от параллельной тональности к доминанте основной и шеститактовый секвентное движение от параллели субдоминанты также к доминанте основной) или два пребывающих раздела (Шуберт. Соната A-dur /1828/, III ч.: в параллели одноименной тональности и затем в параллели доминанты, достигнутой простым полутонным сдвигом по оси общей терции).

Возможно и комбинирование структур из двух вышеназванных групп форм — экспозиционных по происхождению и собственно срединных, например, пребывание в виде периода и преддыкт, или пребывающее в одной тональности большое предложение и ходообразное построение.

В заключение подчеркнем еще раз, что статус середины предполагает свободу в изобретении формы, поэтому приведенные схемы лишь фиксируют общий подход к построению середины, но не обязательную и единственно возможную норму. Изучением тонального плана, тематического наполнения и структурного выполнения, функционального соотношения разделов только и открывается единственная и неповторимая архитектура каждой середины.

§ 47. Третья часть — реприза. Третья часть формы — реприза — с разной степенью точности повторяет первую часть. Функция репризы — утвердить основную музыкальную мысль и тем самым завершить форму. Наряду с этим реприза может частично вбирать в себя функцию других разделов: развивающую функцию середины или заключительную функцию коды. В первом случае она обладает меньшей в сравнении с первой частью устойчивостью, во втором, напротив, большей (о гармонических и структурных предпосылках того и другого будет сказано ниже).

Точная реприза буквально воспроизводит первую часть (пример 130). Однако во множестве случаев в репризе есть отступления от первой части — менее или более значительные.

Фактурное варьирование внешне может сильно менять облик темы, но при этом не затрагивает ее основ. Смена рисунка в гармонической фигурации, внесение фигурации мелодической, подключение новых голосов, регистровые изменения, тембровые — все это широко применяется в репризе простой трехчастной формы.

Гармонические изменения возможны в очень широком диапазоне — от минимальных до самых серьезных; необходимо лишь установление (да и то, возможно, не сразу) основной тональности. Замена побочной тоники в конце первой части на главную в репризе почти обязательно (хотя известны случаи, где это правило не соблюдается: Чайковский. «Зимнее утро» из Детского альбома). Перегармонизация репризы, в частности, благодаря замене лада на одноименный, возможна при точном воспроизведении мелодии или при частичном ее изменении (Шуберт. «Постоялый двор» из «Зимнего пути»).

Неустойчивое начало репризы (а иногда и большей ее части) обуславливается обычно применением доминантового органного пункта. После срединного ухода в побочные тональности установление главной (даже без предъявления тоники в основном виде) обеспечивает необходимый репризе гармонический эффект возврата к тому, что уже было (Рахманинов. «Покинем, милая»). В тех редких случаях, когда «доминантовая реприза» наступает после середины, не отмеченной новыми тональностями (Григ. «Колыбельная Сольвейг» из музыки к драме «Пер Гюнт»), ее репризное качество обязано более всего полному изложению темы.

Начало репризы не в основной тональности с последующим ее установлением сравнительно редко и бывает обозначено ясным изложением темы. Преобладает субдоминантовая реприза, при которой тема, начинаясь в тональности субдоминанты, рано или поздно возвращается в основную, где и заканчивается (Бетховен. Симфония № 8, III ч.). Иногда субдоминантовая реприза возникает как результат транспозиции (на квинту вниз или кварту вверх) модулирующего в доминанту начального периода, что автоматически обеспечивает в

репризе его окончание в основной тональности (Шуман. «Пестрые листки», № 3: 1-я ч. — E-H ; реприза — A-E).

Ложная реприза образуется в том случае, когда есть два начала репризы — первое, как бы ошибочное, не в основной тональности и потому довольно быстро прерываемое; второе, истинное, в основной тональности, с продолжением и окончанием (Бетховен. Квартет op. 131 cis-moll, V ч.: ложная реприза в gis-moll, истинная — в основной тональности E-dur).

Реприза-кода в гармоническом отношении характеризуется повышенной ролью тоники, тоническим органичным пунктом, «кадансирующими» гармоническими оборотами (Бизе. Антракт III д. из оп. «Кармен»)

Структурные изменения в репризе также многообразны. Расширенная реприза встречается очень часто. Расширение может быть огромным, но при этом не менять тип формы (Бетховен. Соната № 4, III ч.: период с расширением и дополнением в первой части — 8+13,3, в репризе — 8+36,9; см. также пример 130, 2-е трио) или менять ее (см. ниже). Сокращенная реприза встречается несколько реже. Сокращение также может быть без изменения типа формы (Бетховен. Соната № 1, III ч., трио: период в первой части — 4+6, в репризе — 4+4) или с изменениями (см. ниже). Полифонизация репризы, весьма разнообразная, достигается введением новых контрапунктов, имитаций, канона (пример 130, 1-е трио); в некоторых случаях она ведет к глубокому преобразованию формы.

Изменения формы в репризе большей частью связаны с заменой одной экспозиционной структуры на другую: например, вместо периода может быть только одно его предложение (Рахманинов. «Маргаритки»), или большое предложение (Гайдн. Симфония № 85 «Королева» B-dur, II ч., тема), или период из трех предложений (Скрябин. Прелюдия op. 27 № 1), или сложный период (Моцарт. Дивертисмент D-dur KV 334, VI ч., центральный эпизод).

Однако, возможно изменение и самого характера формы, причем в прямо противоположных направлениях. Во-первых, бывает разработочная модификация формы в репризе с вытекающим отсюда дробным ходообразным строением (Бетховен. Соната № 1, III ч., 1-я ч.). Во-вторых, форма может обнаруживать структурные черты, типичные для заключительных построений, для коды (Бизе. Антракт III д. из оп. «Кармен»: повторение двутактовых фраз и отдельных мотивов с гармонией заключительного типа).

Тематическое обновление репризы также допустимо, хотя встречается относительно редко. Глубина обновления различна. Бывает, что материал репризы формируется из старых мотивов, сильно измененных или (и) данных в ином порядке (пример 111: в первой части /период/ две разные двутактовые мотивные группы чередовались; в репризе вторая мотивная группа становится основанием начального четырехтакта, а первая — последующего, равно как его повторения с другой каденцией; в результате реприза /в форме большого предложения с расширением: 22112 112/ не воспринимается как повторение темы первой части, хотя родство материала несомненно). Показатель репризного качества части в подобных случаях — «антисерединная» гармония.

Иногда тематическое обновление в репризе еще сильнее; она может исходить даже из новых мотивов, хотя и не контрастных. Такие случаи квалифицируются как **тональная реприза**, что подразумевает нормативное гармоническое выполнение при тематической самостоятельности (пример 112).

§ 48. **Повторение частей.** Части простой трехчастной формы могут быть повторены. Если повторение точное, оно обычно обозначается знаками репризы (хотя бывает и выписано), если повторение варьированное, оно, естественно, выписывается. Точное или фактурно варьированное повторение (без нарушения размеров, структуры и серьезных тональногармонических изменений) не образует новой формы.

Наиболее распространено повторение первой части, а затем середины и репризы вместе: ||:a||:ba||. Широко применяется также повторение только середины и репризы: a ||:ba|| (пример 106)<sup>55</sup>, которое может быть двукратным (a b a b a b a: Григ. Листок из альбома op. 12 № 7) или даже трехкратным (a b a b a b a b a: Григ. Меланхолический вальс op. 68 № 6). Иногда повторяется каждая часть отдельно: ||:a||:b|| ||:c|| (Шуман. «Важное событие» № 6 из «Детских сцен»). Относительно редко встречается повторение только первой части: ||:a|| ba (Шопен. Этюд op. 25 № 2 f-moll). Возможны и другие, ненормативные повторения частей в простой трехчастной форме (Шуман. Танцы давидсбюндлеров, № 2: ||:a|| b|| a; Шуберт. Экспромт op. 90 № 2 Es-dur 1-я ч.: a a a

<sup>55</sup> Простая трехчастная с повторенными серединой и репризой в ряде учебников называется простой трех-пятичастной формой.

b a a<sub>2</sub> /повторение в репризе сильно расширено/; Аренский. Прелюдия op. 36: a a<sub>1</sub> ||: b b<sub>1</sub> a a<sub>1</sub>: || ; Лист. Этюд «Кампанелла»: a a<sub>1</sub> b a<sub>2</sub> a<sub>3</sub> b<sub>1</sub> a<sub>4</sub> a<sub>5</sub> b<sub>2</sub> a<sub>6</sub><sup>56</sup>.

§ 49. Двойная (простая) трехчастная форма. Принцип двойной формы заключается в продлении простой трехчастной формы путем мультипликации типичных для нее функций в большем числе частей без введения нового, более высокого по рангу фактора формообразования. Двойная трехчастная форма образуется, если «функциональный сценарий» простой трехчастной формы осуществляется дважды:

|           |          |                       |          |             |
|-----------|----------|-----------------------|----------|-------------|
| 1-я часть | середина | реприза=1-я часть     | середина | реприза     |
| изложение | развитие | утверждение-изложение | развитие | утверждение |

Прообразом двойной трехчастной формы следует признать трехчастную форму с повторением частей, прежде всего середины и репризы. Но в отличие от точного (или фактурно варьированного) повторения, не меняющего тип формы, в двойной форме середина и реприза повторяются с серьезными — гармоническими, структурными, тематическими — изменениями. (Отсюда ее выделение в особую разновидность.

В Интермеццо из «Венского карнавала» Шумана изменения касаются только тонального плана: первая реприза заканчивается в тональности доминанты (вместо основной, как было в первой части), в результате чего повторение середины оказывается квартой выше. Бывает, что помимо тонального плана во второй середине меняются протяженность и структура (Лист. «Грезы любви»).

Степень обновления может быть столь велика, что уже невозможно говорить о повторении середины, пусть и сильно измененном; на месте бывшего повторения возникает фактически новая середина. Мнимое совпадение схемы такой формы с рондо (a b a c a) не должно вводить в заблуждение: хотя и разные, середины остаются серединами; они не функционируют как эпизоды рондо (см. главу IV) по причине своих — именно срединных — гармонических, тематических и структурных качеств.

В примере 113 обе середины достойно выполняют развивающую функцию, но по-разному. Первая середина невелика (8 тактов), строится на начальной мотивной группе подобно большому предложению с сжатием (2 1 1 2) и компенсирующим его дополнением (2) в тональности доминанты. Вторая середина гораздо больше (20 тактов), развивает все первое предложение и состоит из двух разделов. Начальный представляет построение типа периода из трех предложений (4+4+5) в доминантовой тональности, а последующий — ходообразное построение, через параллель субдоминанты ведущее вновь к доминанте. Знаки повторений косвенно подтверждают родство данной формы с простой трехчастной, а не с рондо.

Подобным путем форма может продлеваться и дальше, включая в результате три середины и три репризы. Единичные образцы такого рода можно назвать по аналогии тройной простой трехчастной формой, пример - в пьесе Листа «На берегу ручья»:

a b a b<sub>1</sub> a b a  
As-h H,B As-E E,Es As-h H,B As-As

Поскольку двойные и тройные формы суть «продленные» повторением простые трехчастные, то их природе не противоречит и повторение первой части (Шуман. «Арабески», Minore I: a a b a c a).

§ 50. Трехчастный период. Трехчастный период — это форма, в которой синтезируются конструктивные признаки периода из трех предложений и простой трехчастной формы при функциональном преобладании последней. Трехчастный период состоит из трех построений со сходными началами, из которых первое представляет собой нормативное предложение (четырёх- или восьмитактовое), второе, начинаясь как следующее предложение, постепенно обнаруживает развивающие свойства середины, после чего третье, не превышающее предложения, предстает в качестве репризы<sup>57</sup>. От периода здесь три сходных начала и ориентация на предложение как структурную меру. От простой трехчастной формы — реальное функционирование построений в качестве экспозиционного, развивающего и утверждающего<sup>58</sup>.

Срединные свойства «второго предложения» связаны обычно с активным гармоническим развитием (учащение гармонических смен, отклонения в менее или более далекие тональности, в том числе секвентные), структурной неуравновешенностью (дробление), увеличением размеров (в сравнении с начальным предложением), иногда фактурным обновлением. Репризные черты «третьего предложения» определяются возвращением к

<sup>56</sup> При многократном варьированном повторении частей простая трехчастная форма соприкасается с вариационной (см. главу II).

<sup>57</sup> Подобную форму называют также «период с серединой».

<sup>58</sup> Трехчастный период не следует отождествлять с простой трехчастной формой, где первая часть — предложение (пример 115). Эти формы отличаются строением середины, которая в обычной трехчастной форме не имеет устойчивого начала (как второе предложение), а сразу обнаруживает свою срединную природу.

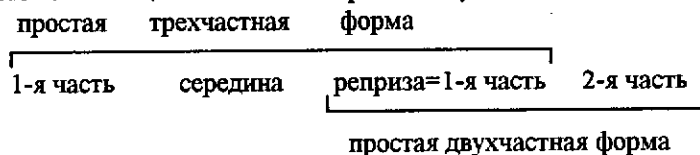
характеру первого предложения, прежде всего восстановлением гармонической устойчивости. В примере 114 первая часть — это 8-тактовое в своей основе предложение (метрический такт вдвое больше графического) с полутактовым сжатием в 6-м такте и нормативной каденцией на доминанте. В середине, после точного воспроизведения начальной мотивной группы в основной тональности *c-moll* следуют все более далекие отклонения — в *As*, *B*, *fis* (*ges*), *D* (*Eses*) и затем движение назад, к тонике — через *Es*, *F*, (который, в качестве субдоминанты, готовит наступление репризы). Параллельно с отклонениями происходит дробление (в метрических тактах: 2+2, 2, 2, 1, 1) и, видимо, вследствие тех же отклонений — расширение (всего в середине 10 метрических тактов). Реприза слегка завуалирована изменением начального мотива и сокращена (в ней 4 метрических такта). Сильное «возвышение» среднего построения над крайними не позволяет их функционально уравнивать и вынуждает квалифицировать форму как трехчастный период.

Хотя свойства простой трехчастной формы могут быть выражены с разной степенью рельефности, трехчастный период правильнее считать разновидностью простой трехчастной формы.

**§ 51. Вступление и кода.** Вступление в простой трехчастной форме, особенно частое в вокальной музыке, в принципе обладает теми же характеристиками, что и в периоде (см. § 32), в простой двухчастной форме. Заключение и кода также широко применимы. Иногда кода (завершающая форму самостоятельного произведения, а не части более крупного целого) весьма велика по размерам и состоит из двух, трех разделов, последний из которых наиболее устойчив (Глинка. «Финский залив»: 11 тактов — секвентный первый раздел, 7 тактов /с наложением/ — заключительный раздел на тоническом органном пункте).

**§ 52. Формы, производные от простых двух- и трехчастных.** Построения, функционально аналогичные частям простых двух- и трехчастных форм, иногда монтируются по схемам, отличающимся от типовых. В результате возникают формы того же ранга (по средствам формообразования), что и простые двухчастная, трехчастная, то есть формы песенные, но по-новому комбинирующие свойственные им экспозиционный, развивающий и завершающий разделы.

Относительно стабильный вариант нетиповой комбинации представляет соединение простой трехчастной и простой двухчастной форм «с наложением», в результате которого реприза простой трехчастной формы одновременно оказывается экспозиционной частью простой двухчастной:



Образуется форма из четырех частей, где дважды пройден функциональный круг песенной формы (изложение — развитие — завершение), притом по-разному: сначала с выделением развивающей функции в самостоятельную часть, как в простой трехчастной форме, а потом как в простой двухчастной форме, где развивающая и завершающая функции представлены в одной части. Так, в примере 115 после начального периода с расширением (10+8) следует небольшая, но вполне нормативная середина в параллельной тональности (4+4) и полная реприза (10+8). Кажется, что на этом обычная песенная форма (простая трехчастная) заканчивается. Однако далее следует еще одна часть, в которой нельзя не признать нормативную вторую часть простой двухчастной безрепризной формы (8+12)<sup>59</sup>. Заключение, идущее вслед за ней, не является репризой, так как предыдущая часть абсолютно закончена, замкнута в основной тональности, которую заключение только укрепляет. Вся форма тематически однородна. Как первое развитие, так и второе не вносят тематического контраста, который необходим для образования формы более сложной — сложной из разных тем. Поэтому целое остается в функциональных пределах песенных форм, хотя и не совпадает с основными типами по планировке. Аналогичная форма представлена в Романсе для ф-но Чайковского, единственная особенность которой — в маленькой первой (и репризной) части, равной четырехтактовому предложению с дополнением.

Та же идея продления песенной формы путем «нанизывания» дополнительных развивающих и завершающих частей может дать еще более протяженное целое. В *Allegro* из «Венского карнавала» Шумана последний эпизод (*Es-dur*, тт. 341–440) соединяет две трехчастные и одну двухчастную формы (или трехчастную, двухчастную репризную и двухчастную безрепризную), объединенные все тем же наложением:

<sup>59</sup> В этом легко убедиться, соединив ее с начальным периодом: получается вполне жизнеспособная простая двухчастная форма.

|     |     |     |   |    |       |
|-----|-----|-----|---|----|-------|
| 8+8 | 8+8 | 8+8 | 8 | 12 | 16+16 |
|     |     |     |   |    |       |

Es-B    B    Es-B → Es → Es

В результате форма стала значительно длиннее, но не стала сложнее обычных песенных по сути.

В описанных схемах последование экспозиционного, развивающего и завершающего разделов умножается, но не нарушается. Однако встречаются и такие формы, где рядом оказываются два завершающих раздела. В ноктюрне ор. 27 № 1 *cis-moll* Шопена после начального периода с усеченным последним тактом (мелодия «повисает» на вводном тоне, а вместо ожидаемого разрешения выдерживается пауза на весь 8-й такт) идет типичная оттеняющая устойчивая вторая часть (период в основной тональности), как это бывает нередко в простой двухчастной безрепризной форме (см. § 36). Она совершенно закончена и не требует продолжения, однако после следует «реприза», как в простой трехчастной форме. Форма сначала завершается по образцу двухчастной, а потом еще раз по образцу трехчастной.

Все описанные формы (а также другие, в принципе им подобные) суть модификации песенных форм.

### Задания по анализу.

**Задание 19** (§§ 43–46). Найти границы частей и рассмотреть сложение середины из ходообразных и пребывающих разделов, исходя из анализа тональногармонического плана; определить число разделов в середине и их функцию. Бетховен. Сонаты № 6, II; № 7, III; № 15, II, III; № 3, III; № 12, II; № 4, II; № 1, III; № 2, III; № 9, II; № 11, II; № 13, III; № 2, III (трио); № 4, III (трио). /Если нет специального указания, анализируется первая часть сложной формы, до трио./

**Задание 20** (§§ 43–46). Определить границы частей и после разбора первой части (по плану анализа периода или предложения) анализировать строение середины по следующему плану: 1) Тональногармонический план. 2) Тематический состав и методы мотивной работы. 3) Структура (группировка тактов). 4) Форма середины. Гайдн. Симфония № 103 *Es-dur*, менуэт и трио. Моцарт. Квартет *d-moll KV 421*, менуэт и трио. Бетховен. Симфония № 1, менуэт и трио. Брамс. Интермеццо ор. 119 № 1.

**Задание 21** (§ 47). Определить границы частей и после рассмотрения двух первых (середины — в общих чертах) подробно анализировать репризу, сравнивая ее с первой частью; отметить имеющиеся в репризе отличия: Лист. Концертный этюд *Des-dur*. Чайковский. Ариозо Ленского из I д. оп. «Евгений Онегин». Балакирев. «Баркарола» для голоса и ф-но. Чайковский. «Забыть так скоро». Римский-Корсаков. «Редет облаков летучая гряда». Чайковский. Ария Онегина из I д. оп. «Евгений Онегин».

**Задание 22** (§§ 49–50). Анализировать разновидности простой трехчастной формы: Мендельсон. Песня без слов ор. 38 *c-moll*. Шопен. Прелюдия ор. 28 № 17 *As-dur*. Шуман. «Он милее всех на свете» из цикла «Любовь и жизнь женщины». Шопен. Этюд *gis-moll* ор. 25 № 6. Чайковский. «Пойми хоть раз».

**Задание 23** (§ 52). Анализировать формы, производные от простой двухчастной и трехчастной: Чайковский. «Мой садик». Шопен. Ноктюрн *Des-dur* ор. 27 № 2. Даргомыжский. «Мне грустно». Скрябин. Этюд ор. 42 № 3.

**Задание 24** (итоговое). Анализировать разные виды простой трехчастной формы, делая в заключение выводы об особенностях данной формы: Шопен. Ноктюрн *Es-dur* ор. 9 № 2. Шопен. Прелюдии ор. 28 № 14 *es-moll*, № 23 *F-dur*. Мендельсон. Песня без слов *g-moll* ор. 19 № 6. Бизе. Хор работниц фабрики *E-dur* ц. 57–65 из I д. оп. «Кармен». Чайковский. «Благословляю вас, леса». Рахманинов. Прелюдии ор. 23 № 3 *d-moll*, № 10 *Ges-dur*.

### Практические упражнения

**Упражнение 25** (§§ 43–46). К данной первой части (пример 116) сочинить середину на тематическом материале первой части, состоящую из: а) секвентного хода (структура 2 2 1 1 2); б) хода (2 2) и предькта (4); в) разделов по собственному выбору. Репризу сделать точной или измененной. Образец выполнения см. в примере 117 А, Б.

**Упражнение 26** (§§ 43–46). К данной первой части (пример 118) импровизировать середину: а) на доминантовом органном пункте (желательна, структура дробления), б) в виде хода. Реприза точная.

**Упражнение 27** (итоговое). Сочинять и импровизировать простые трехчастные формы, воспользовавшись ранее сочиненными периодами и большими предложениями (упр. 6, 10, 13, 15).

## Глава II. Вариационная форма

§ 53. **Общая характеристика. Классификация.** Вариационная форма (тема с вариациями, вариации, вариационный цикл) — это форма, включающая изложение темы и не менее двух ее измененных (варьированных) повторений, называемых вариациями. Вариационную форму можно в каком-то смысле считать производной от песенной формы, поскольку она есть результат повторения темы, по форме являющей собой ту или иную песню. Вместе с тем вариационная форма не тождественна песенной, так как вводит в действие новый фактор формообразования — измененное повторение. Не чуждый песенной форме (вспомним разнообразные повторения, в том числе варьированные, в песенных формах), принцип измененного повторения, однако, не был там определяющим. В вариациях же он выходит на первый план и оказывается той силой, которая вызывает и направляет рост формы.

Из сказанного следует, что вариационный метод развития и вариационная форма суть не одно и то же, хотя последнее есть результат применения первого. Вариационный метод — явление более широкое; это феномен с неограниченным радиусом действия, применимый на любом масштабном уровне и в любых формах: варьированию может подвергаться мотив, фраза, предложение в периоде, период в песенной форме, песенная форма в сложной или в рондо, экспозиция в сонатной. Но однократное повторение в указанных случаях не позволяет данному принципу выдвинуться на положение ведущего, как в вариационной форме. Последняя возникает при систематическом применении метода варьирования, чем и обуславливается требование не менее двух вариаций.

Классификация вариационных форм основана на разных признаках: а) по тому, затрагивает ли процесс варьирования тему или только сопровождающие голоса, различается варьирование прямое и косвенное; б) по тому, насколько глубоки изменения в теме, различаются вариации строгие (неизменны тональность, гармонический план, форма темы) и свободные (изменения неограниченны); в) по тому, какой метод варьирования преобладает, различаются вариации полифонические, гармонические, фактурные, тембровые, фигурационные, жанрово-характерные; г) по тому, сколько тем в вариациях, различаются вариации однотемные и двухтемные (двойные), трехтемные (тройные). Таким образом, определение типа вариаций многомерно и складывается из названных четырех параметров. Кроме того, определение вариаций подвижно, поскольку возможны разные комбинации названных признаков. Например, бывают вариации косвенные жанрово-характерные строгие однотемные или прямые фигурационные свободные двухтемные и т. д.

Тем не менее в процессе исторического развития закрепились преобладающие типы вариаций с более или менее стабильными комбинациями названных признаков (в их названиях отражены не все четыре характеристики, но лишь главенствующая; прочие подразумеваются или уточняются в процессе анализа). В качестве основных типов вариаций утвердились: 1) вариации на выдержанную мелодию, 2) вариации на basso ostinato<sup>60</sup>, 3) фигурационные вариации, 4) жанрово-характерные вариации.

Различаясь характером темы, методом варьирования, названные виды вариаций имеют сходные принципы организации формы целого, которые по этой причине рассматриваются совместно, применительно ко всем видам вариаций (см. § 69).

### Тема 4. Вариации на выдержанную мелодию

§ 54. **Определение. Применение.** Вариациями на выдержанную мелодию называется вариационная форма, где тема-мелодия повторяется не меняясь, а варьирование достигается обновлением сопровождающих голосов.

Вариации на выдержанную мелодию безусловно преобладают в вокальной музыке. Неизменность мелодии при повторении сближает ее с куплетной формой, важнейшей среди вокальных (см. § 58). Особенно много вариаций на выдержанную мелодию в музыке русских композиторов, прежде всего в хорах и песнях народного характера из опер<sup>61</sup>. В русской инструментальной музыке вариации на выдержанную мелодию часто имеют характер плясового наигрыша. В музыке западноевропейских композиторов вариации на выдержанную мелодию в качестве самостоятельной формы встречаются редко (Гайдн. Квартет ор. 76 № 3, II ч.). Однако они вполне обычны в качестве начальных вариаций (иногда промежуточных) в преимущественно фигурационных циклах венских классиков (Гайдн. Симфония № 94 G-dur, II ч., 1-я вариация).

<sup>60</sup> Вариации на basso ostinato, чей расцвет пришелся на эпоху Барокко, рассматриваются в II части книги (тема 26).

<sup>61</sup> Родоначальником этой традиции был Глинка, поэтому вариации на выдержанную мелодию в русской музыке иногда называют «глинкинскими вариациями».

§ 55. **Тема вариаций.** Тема вариаций на выдержанную мелодию может быть оригинальной (то есть авторской) или заимствованной, обычно из народной музыки. В строгом смысле слова тема здесь — мелодия, но она необязательно дается вначале одногласно, но довольно часто сразу с сопровождением.

По своему облику тема бывает двух родов: а) достаточно протяженная, обычно та или иная «песня»; б) краткая, сводимая к одной или двум фразам. Протяженность тем-песен первого рода, правда, относительна: среди них преобладают формы типа периода (пример 119) или большого предложения (Римский-Корсаков. Песня Левки из I д. оп. «Майская ночь»); в случаях народного происхождения тем или искусной стилизации встречаются и более оригинальные формы, как в хоре раскольников «Посрамихом» из III д. оп. «Хованщина» Мусоргского:

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

Более развернутые темы бывают в простой двухчастной безрепризной (Бородин. Хор девушек «Мы к тебе, княгиня» из I д. оп. «Князь Игорь»), простой двухчастной репризной (Глинка. Персидский хор из III д. оп. «Руслан и Людмила», с повторенной второй частью) или в простой трехчастной форме (Григ. «В пещере горного короля» из музыки к драме «Пер Гюнт»), но они относительно редки. Вокальные вариации с развернутыми темами близки куплетной форме (§ 58).

Краткие темы из одной-двух фраз (в плясовой /пример 120/ или в колыбельной /Лядов. Восемь русских народных песен для орк., № 6/) не обладают той высказанностью, которая позволила бы им существовать автономно, вне повторений. Если относительно протяженные темы-песни можно представить и без вариаций, то темы-фразы имеют смысл только в цепи себе подобных. Естественно, что число повторений при краткой теме больше, и они имеют (благодаря той же краткости мелодии) характер остинато. К таким вариациям применимо название вариации на *soprano ostinato*.

§ 56. **Методы варьирования.** Вариации на выдержанную мелодию принадлежат к разряду косвенных, поскольку меняется в них не сама тема — одногласная мелодия, а ее окружение, прочие голоса (в самой мелодии допустимы минимальные отступления, не влияющие на ее суть и имеющие характер не регулярный, а скорее случайный). Возможно фактурно-тембровое, полифоническое, гармоническое и жанровое варьирование.

**Фактурно — тембровое варьирование** означает изменение изложения, введение новых фактурных рисунков (Римский-Корсаков. Третья песня Леля из III д. оп. «Снегурочка»), переоркестровку или передачу мелодии другим голосам хора (при этом возможна смена регистра, перемещение мелодии из одной октавы в другую: Григ. «В пещере горного короля»).

**Полифоническое варьирование** предполагает введение новых достаточно самостоятельных мелодических линий (контрапунктов: Римский-Корсаков. Первая песня венецкого гостя из IV к. оп. «Садко», 2-я вариация), полифоническое оформление самой мелодии, например, в виде канона (там же, 1-я вариация), иногда звучание мелодии на фоне имитационных форм, например, канона, фуги.

**Гармоническое варьирование** выражается в создании новой гармонизации мелодии, которая может быть относительно близка первоначальной и лишь детализировать ее (Мусоргский. Хор девушек «Плыви, плыви, лебедушка» из IV д.: ср. тему, 2-ю и 3-ю вариации) или не иметь с ней практически ничего общего (в 3-й вариации из «Персидского хора» Глинка исхитрился, не меняя высоты мелодии, гармонизовать ее в параллельном миноре). Бывает, что и сама мелодия переносится в другую тональность (Римский-Корсаков. Хор «Высота» из IV к. оп. «Садко»), и даже неоднократно.

**Жанровое варьирование** возникает в тех случаях, когда комплекс фактурных, ритмических и, возможно, темповых изменений приводит к жанровой переориентации целого, что, впрочем, в вариациях на выдержанную мелодию большая редкость.

Все вышеназванные способы варьирования можно встретить в коллективных (Бородин, Кюи, Лядов, Римский-Корсаков) шуточных вариациях на неизменяемую тему «Тати-Тати» (как называл ее Стасов). После изложения темы в элементарной до мажорной гармонизации (пример 121) она, не меняя высоты, оказывается в ля миноре, соль миноре, фа мажоре и других тональностях, получает гармоническую фигурацию в сопровождении и мелодические контрапункты. В серии пьес, написанных на ту же неизменяемую мелодию и изданных авторами вместе с вариациями (в сущности как их продолжение), она превращается в польку, похоронный марш, вальс, колыбельную, галоп, жигу, тарантеллу, менуэт, мазурку; кроме того Бородин сочинил на эту тему реквием, а Римский-Корсаков — фугу на тему ВАСН, но с мелодией «Тати-тати» как *cantus firmus*.



§ 57. Вариации на выдержанную мелодию строгие и свободные. Среди вариаций на выдержанную мелодию преобладают строгие. Однако применительно к этому типу понятие строгих вариаций нуждается в корректировке упомянутых общих норм (см. § 53). Поскольку тема здесь — одноголосная мелодия, то обычное для строгих вариаций требование неизменного гармонического плана и тональности неактуально. До тех пор, пока мелодия остается на той же высоте, любая ее перегармонизация, в том числе в другой тональности, позволяет расценивать вариацию как строгую. Даже транспонирование мелодии, если оно точное, пожалуй, не делает вариацию свободной.

К свободным вариациям на выдержанную мелодию в полном смысле слова принадлежат: а) вариации, где меняются отношения между составляющими внутри темы-мелодии (как в примере 122, где часть середины и начало репризы сдвинуты на пол-тона вниз) и б) вариации с не полным, но достаточно представительным проведением темы (2-я вариация в хоре «Лель таинственный» из интродукции оп. «Руслан и Людмила» Глинки).

Близко родственной вариациям на выдержанную мелодию следует признать куплетную форму.

§ 58. Куплетная форма. Куплетной называется форма вокальной музыки, основанная на повторении неизменной мелодии с меняющимся текстом; повторяемое построение называется куплетом, число куплетов не регламентировано<sup>62</sup>. Это одна из самых распространенных форм; благодаря своей простоте и универсальности она стала основной для песен — народных, массовых и др.

В куплетной форме, подобно вариациям на выдержанную мелодию, сосуществуют повторение и обновление с той разницей, что в вариациях обновление происходит в музыке (и тексте, если они вокальные), а в куплетной форме — только в тексте. На этом основании куплетную форму можно считать особым видом вокальных вариаций, где варьирование (обновление) достигается средствами текста.

С точки зрения текста куплет обычно включает одну, две, реже несколько стихотворных строф. В музыкальном отношении в куплете преобладают простые песенные формы: период (Глинка. «В крови горит огонь желанья»), простая двухчастная (примеры 89); несколько реже применяется простая трехчастная форма (Чайковский. «На берегу»). Более развернутые формы куплета малоупотребительны (Шуберт. «Весенний сон» из цикла «Зимний путь» — сложная двухчастная форма)<sup>63</sup>. Возможны вступление и заключение (кода), которые звучат либо при каждом куплете, либо только в начале и конце всей куплетной формы (Моцарт. «О, цитра ты моя» — общее вступление; «Жил-был на свете мальчик» — общая кода).

Понятие куплетной формы совместимо с «инструментальной песней», утратившей текст (или даже не имевшей его вовсе), в тех случаях, когда песенное происхождение или ясная жанровая принадлежность не оставляют сомнений в вокальной природе данной инструментальной пьесы (Лядов. Восемь русских народных песен для орк.; Григ. Авторские обработки для фортепиано романсов: «Горе матери», «Первая встреча», «Сердце поэта» и др.).

§ 59. Куплетно-вариационная и куплетно-вариантная формы. Обновление в куплетной форме может не ограничиваться только текстом. Довольно часто при неизменной мелодии в куплетах варьируется сопровождение (прежде всего фактурно). Такую форму называют куплетно-вариационной, и она вплотную соприкасается с вариациями на выдержанную мелодию. Разница между этими формами более количественная, чем качественная: при незначительных изменениях в куплетах форму скорее назовут куплетно-вариационной, при более глубоких и последовательных — вариациями на выдержанную мелодию. Так, в хоре поселян из IV д. оп. «Князь Игорь» Бородина различия между тремя куплетами не очень велики и заключаются в передаче сольного запева от сопрано (в 1-м куплете) к альту (в 2-м) и затем к тенору (в 3-м), а также в частичном изменении хоровых партий (в 2-м куплете, кроме того, добавлено скромное оркестровое сопровождение — в отличие от а capella крайних куплетов). Общий характер звучания при этом меняется мало, и форму правильнее назвать куплетно-вариационной.

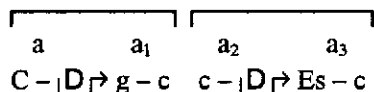
Наряду с этим в куплетной форме бывают гораздо более глубокие изменения, затрагивающие не только фактуру, но и гармонию, мелодию, даже структуру. Куплеты в такой форме представляют разные варианты изложения и развития идентичного музыкального материала, образованные уже не путем «поверхностного» варьи-

<sup>62</sup> Применительно к куплетной форме существует и другое название - строфическая форма, подразумевающее, что повторяемое мелодическое построение соответствует строфе стихотворного текста.

<sup>63</sup> Применяемые к куплету понятия запева и припева являются не столько категориями формы, сколько исполнительской и текстовой характеристиками. Запевом называют: а) в хоровой музыке начальную часть припева, исполняемую солистом (запевалой) или группой солистов; б) часть куплета с обновляющимся текстом (оба значения слова часто совпадают). Припевом называют: а) в хоровой музыке вторую половину куплета, исполняемую хором; б) часть куплета с неизменным текстом, нередко подчеркивающим главную мысль песни (оба значения слова также часто совпадают).

рования, но пересочинением<sup>64</sup>; поэтому форма называется куплетно-вариантной. Куплетно-вариантную форму можно расценивать как особый вокальный тип свободных вариаций, в которых музыкальная мысль, предстая в разных, но не контрастных вариантах, сохраняет свое исходное образное качество. Образцом куплетно-вариантной формы может служить Романс Полины из II к. оп. «Пиковая дама» Чайковского, где очередной куплет (всего их три, каждый в форме периода) отличается все более высокой мелодической вершиной, к которой ведет все более долгий подъем, дающий все большее расширение в периоде (соотношение тактов в куплетах: 1-й — 4+5, 2-й — 4+8, 3-й — 4+10). Нередко новый вариант в качестве итога возникает только в последнем куплете при неизменных начальных (Шуман. «О, если б цветы угадали» из цикла «Любовь поэта»: три куплета одинаковые, четвертый сильно изменен).

Бывает, что разные варианты куплетов вступают во «вторичные» функциональные отношения между собой (чаще всего по образцу трехчастной формы), уподобляясь в силу своих гармонических и мелодических особенностей экспозиционной части, середине, репризе, коде. В романсе Танеева «Сталактиты» всего четыре куплета, причем четные куплеты предстают по отношению к предыдущим нечетным в качестве развивающих частей; в результате в четырех куплетах «просвечивают» на втором плане две простые двухчастные формы:



Куплетно-вариантная форма возможна и в инструментальной музыке — при том же условии вокального прототипа, реального или подразумеваемого (Лист. Сонет Петrarки № 123).

## Тема 5. Фигурационные вариации

§ 60. **Определение. Применение.** Фигурационными вариациями называется вариационная форма, где преобладающий метод варьирования — это гармоническая или мелодическая фигурация.

Фигурационные вариации представляют форму прежде всего инструментальной музыки. Сам фигурационный метод варьирования (о нем ниже) развивался параллельно со становлением инструментария и утверждался в профессиональном искусстве вместе с музыкой для инструментов, постепенно теснившей вокальную с конца XVI в. В вокальной музыке форма встречается редко, в основном в инструктивных пьесах типа вокализа. Фигурационные вариации преобладают в музыке венских классиков (поэтому их еще называют «классическими»); позже их роль оставалась значительной, хотя чаще они соседствуют в цикле с иными видами вариаций. Фигурационные вариации существуют как форма самостоятельного произведения (см. многочисленные вариационные циклы Моцарта, Бетховена), в том числе в виде пьесы с иным жанровым обозначением: концерт-рондо (Моцарт), экспромт (Шуберт), этюд (Лист), колыбельная (Шопен), а также входят в сонатно-симфонический цикл в качестве медленной, финальной, а иногда и первой части; изредка фигурационные вариации включены в состав сложной трехчастной или сонатной форм.

§ 61. **Тема вариаций.** Тема фигурационных вариаций может быть оригинальной (авторской) или заимствованной. Очень часто это песня (Моцарт. Вариации «Ah! Vous dirai-je, Maman» KV 265), романс (Моцарт. Вариации «Romanze «Je suis Lindor» Es-dur KV 354), ария (Моцарт. Вариации «Come un' agnello» A-dur KV 460 — ария из оперы «Fra i due litiganti il terzo gode» Дж. Карти), то есть музыка вокального происхождения; нередко также темы танцевальные (Моцарт. Вариации «Menuet de Mr. Dupont» D-dur KV 573), маршевые (Моцарт. Вариации «Marche des Mariages Samnites» из оперы А. Е. М. Гретри F-dur KV 352), а бывает — и чисто инструментальные (знаменитый каприс a-moll Паганини, послуживший темой вариаций Листа, Брамса, Рахманинова, Лютославского).

Тема фигурационных вариаций — это многоголосное целое, ее важное слагаемое — гармония (в отличие от вариаций на выдержанную мелодию). Гофонный склад в темах фигурационных вариаций обычно бывает без малейшей примеси полифонии. Фактурное оформление, как правило, достаточно скромное: простое аккордовое изложение, мелодия с элементарной фигурацией в сопровождении, кое-где, возможно, дублировки. Тема экономит для будущих вариаций не только фактурные средства, но и регистровое пространство: она редко выходит за пределы умеренного, среднего диапазона. Гармония темы обычно не слишком подвижна и детализирована, хотя

<sup>64</sup> Как пишет Б. Асафьев, «в вариантах мы имеем дело не с неизменным костяком, на котором расцветает орнамент, а с преобразованиями (растяжениями и стягиваниями, сокращениями) мелодической линии». Музыкальная форма как процесс. М., 1971. С. 149.

и включает подчас приметные гармонические обороты, проясняющие рельеф формы. Мелодия нередко подчеркнута проста, но не исключается и фигуративная выработанность инструментального характера (пример 8).

Форма темы чаще всего простая двухчастная — безрепризная (пример 91) или репризная (пример 96), а также простая трехчастная (Моцарт. Вариации «Ah! Vous dirai-je, Maman», C-dur KV 265), значительно реже — период (Рахманинов. Вариации на тему Корелли), большое предложение (Бетховен. 32 вариации); в случаях старинной темы возможна форма бар (Брамс. Соната № 1 ор. 1, II ч., где тема — старонемецкая «Minnelied»). Вполне обычно повторение частей формы, иногда — уже в пределах темы — варьированное (Гайди. Симфония № 55 «Школьный учитель» Es-dur, II ч.). Краткие темы, подобные четырехтакту в Колыбельной Шопена, в фигуративных вариациях редкое исключение.

**§ 62. Метод фигуративного варьирования.** В фигуративных вариациях преобразуется сама тема (а не ее окружение, как в вариациях на выдержанную мелодию), то есть осуществляется прямое (а не косвенное) варьирование.

Само наименование метода варьирования — фигуративный — указывает на применение типовых фигур — арпеджированных, трелевидных, гаммообразных и др. Благодаря общеупотребительным рисункам в фигурации характер экспрессии в вариациях этого вида скорее обобщенный, чем индивидуально-неповторимый (как это обычно бывает в характерных вариациях, см. § 66). Фигуративное варьирование по своей природе инструментально (то есть ориентировано на технические возможности того или иного инструмента), и в случаях песенной (и шире — вокальной) темы она как бы погружается в стихию инструментализма, раскрывая благодаря тому неведомые прежде черты. Типичное при фигуративном варьировании сохранение избранной фигуры на протяжении всей вариации напоминает идею орнамента, в котором повторяется изначально заданный рисунок; поэтому вариации этого вида называют также **орнаментальными**.

Техника фигуративного варьирования в основном сводится к следующему.

От мелодии темы сохраняются главнейшие опорные точки (тогда как мелодические детали снимаются), и они обрабатываются посредством мелодического и гармонического фигурирования. Мелодическая фигурация возникает в результате приложения к опорным точкам разного рода неаккордовых звуков: вспомогательных, которые в случае обильного применения могут «размывать» опорный звук трелью; проходящих, гаммообразно заполняющих пространство между опорными точками; задержаний, вынуждающих запаздывать ожидаемые звуки темы. Гармоническая фигурация есть следствие движения по звукам аккорда, в частности, арпеджированного. Опорные точки мелодии при этом оказываются либо основанием арпеджио, либо появляются на его вершинах, либо скрываются внутрь фигуры. В результате фигурации сохранившиеся звуки темы могут менять свое метрическое положение, смещаясь на иные доли такта. Разумеется, это затрудняет их восприятие, особенно в случаях неравномерного смещения, когда утрачиваются первоначальные ритмические пропорции. Помимо того звуки темы могут менять свое регистровое положение, попадая в другую октаву или даже в разные октавы. В процессе фигурирования мелодия темы постепенно затуманивается и даже вовсе исчезает, закрытая новым орнаментом на старом гармоническом и формальном основании.

В вариациях из примера 123 использованы следующие виды фигурации (опорные звуки отмечены крестиками): 1-я вариация (Б) — мелодическая фигурация на основе задержаний вспомогательного типа; 3-я вариация (Г) — гармоническая фигурация с равномерным смещением опорных звуков (данных октавой выше) на слабую долю и их разработка вспомогательными; 4-я вариация (Д) — гармоническая фигурация с появлением опорных звуков на вершинах фигур (метрически слабейших); 5-я вариация (Е) — дублировка «ломаными октавами» с эпизодическими задержаниями проходящего типа (в 3-м т.); 7-я вариация (З) — мелодическая фигурация, образованная путем заполнения пространства между помещенными в разные октавы звуками мелодии многочисленными проходящими, которые образуют ровные гаммообразные линии; 8-я вариация (И) — эпизодическое включение звуков темы в фактически новую мелодию; 11-я вариация (М) — восстановление основных звуков на местах, близких первоначальным (пропущенные в данном перечне вариации не принадлежат к разряду фигуративных).

**§ 63. Фигуративные вариации строгие и свободные.** Фигуративное варьирование больше всего затрагивает «поверхностный» фактурный слой темы и, конечно, мелодию. На гармонию оно влияет гораздо меньше и если вносит какие-либо коррективы, то чаще всего в направлении большей гармонической детализации. Изменная в своей основе гармония помогает сохранить форму. Вот почему большинство фигуративных вариаций принадлежит к разряду строгих (в том числе все обсуждавшиеся выше вариации Моцарта, начала которых приведены в примере 123).

Однако существуют и свободные фигурационные вариации, то есть такие, в которых при фигурационном методе варьирования меняется гармонический план и форма. С искусственными образцами такого рода можно познакомиться в вариациях на тему Корелли Рахманинова. Хотя по определению форма во всех вариациях не отступает от темы (период), внутренние изменения в ней подчас велики. Совершенно непривычный для фигурационных вариаций подход обнаруживается в 5-й вариации: сохранив общее число мотивов, композитор варьирует их протяженность (3/4 2/4 3/4 2/4 3/4 2/4 2/4 3/4); в результате подхлестываемая непредсказуемыми акцентами форма наполняется неведомой ей прежде метрической динамикой. В 10-й вариации варьируется структура предложений: двутакты (из которых складывалась тема) здесь превращены в трехтакты, и симметрия темы благодаря этому оказывается нарушенной. В 8-й вариации первое предложение сжимается до семитакта, а в 9-й, напротив, к каждому предложению пристроено дополнение (существенны и гармонические новшества внутри предложений). Эта игра с формой (неизменной, повторим, лишь по названию) протекает на фоне традиционных в своей основе фигурационных преобразований, что позволяет квалифицировать данные вариации как свободные фигурационные.

## Тема 6. Жанрово-характерные вариации

**§ 64. Определение. Применение.** Жанрово-характерными называются вариации, в которых меняется в процессе варьирования жанр или каждая вариация, не обладая жанровой определенностью, отличается индивидуальным, только ей присущим характером экспрессии.

Как и фигурационные вариации, это главным образом инструментальная форма (среди редких вокальных образцов — маршевая вариация B-dur из финала симфонии № 9 Бетховена). Применяется она в составе сонатно-симфонического цикла (Шуман. Соната № 3 f-moll, II ч.) или как форма самостоятельного произведения (Лядов. Вариации на тему М. И. Глинки op. 35), в том числе, с иным жанровым наименованием (Лист. Этюд «Мазепа»); внутри более крупной формы используются редко. Жанрово-характерные вариации эпизодически встречаются уже в вариационных циклах венских классиков (по преимуществу фигурационных). Их распространенность резко увеличивается в послеклассическую эпоху: они есть почти в любом цикле, причем нередко количественно преобладают.

**§ 65. Тема вариаций.** К теме жанрово-характерных вариаций относится почти все, сказанное о теме фигурационных вариаций: их происхождение (тема авторская или заимствованная), протяженность, форма вполне аналогичны. Пожалуй, что менее актуальна для темы та «умеренность» средств, которая типична для темы фигурационных вариаций. В условиях, когда тема как целое в вариациях не сохраняется (см. § 66), важно, чтобы в ней был особо приметный мелодический или гармонический оборот, позволяющий почувствовать родство глубоко обновленных вариаций с темой.

**§ 66. Метод жанрово-характерного варьирования.** Жанрово-характерное варьирование — обобщенное наименование явлений близких, но не идентичных. Понятие характерности подразумевает, как было сказано, индивидуальную неповторимость экспрессии; соответственно характерные вариации с их «лица не общим выраженьем» противоположны (в принципе) вариациям фигурационным, в которых сложился определенный типовой набор средств и, как следствие, определенная общность экспрессии. Характерные вариации своей непохожестью на других могут быть очень уместны в ряду несколько «усредненных» фигурационных вариаций. Поэтому традиционные в классических циклах одноименные вариации (прежде всего минорные) часто противостоят своему окружению не только ладом, но и всем комплексом — индивидуальных — выразительных средств и самой — самобытной — экспрессией, являясь в таких случаях (но не во всех!) характерными (пример 123 И). Если в классическую эпоху характерное варьирование лишь оттеняло преобладающее фигурационное, то позже оно стало, можно сказать, нормой (например, у Брамса в Вариациях на тему Шумана характерными следует признать почти все вариации).

Понятие жанровости предполагает не просто индивидуальность вариации, но ее определенную жанровую принадлежность. При этом жанр может быть выражен достаточно обобщенно (скерцозность, песенность, танцевальность) или вполне конкретно (похоронный марш, колыбельная песня). Разумеется, в жанровом варьировании принимают участие все музыкально-выразительные средства, создающие данный жанровый тип — метроритмические, темповые, фактурные и т.д. К популярнейшим жанрам, обычным в вариационных циклах, принадлежат скерцо, марш, вальс, мазурка, романс, ноктюрн и др. Как особый жанр может быть понята нередкая среди вариаций fuga, поскольку она выдвигает не только определенные конструктивные условия, но и предо-

пределяет в какой-то мере содержание музыки. С индивидуализацией вариаций у композиторов возникает (впрочем, не часто) желание воссоздать черты не только конкретного жанра, но и конкретного композиторского стиля и даже конкретного произведения. Так, Бетховен в качестве образца 22-й вариации из цикла на тему вальса Диабелли оп. 120 указывает «Notte e giorno faticar» di Mozart (то есть арию Лепорелло), а Брамс в 9-й вариации из цикла на тему Шумана создает близкую к оригиналу копию одного из «Пестрых листков» (оп. 99 № 5) того же композитора.

В примере 124 даны начальные участки темы (первое предложение) и некоторых вариаций из фортепьянных вариаций оп. 19 Чайковского. Мягкая песенная мелодия темы начинается с плавного движения в пределах V–I ступеней; эта «фраза-волна» и будет главным представителем темы почти во всех вариациях. Скерцо (4-я вариация, Б), ноктюрн (5-я вариация, В), хорал (7-я вариация, Г), мазурка (9-я вариация, Д), романс (10-я вариация, Е), еще одно скерцо, по обозначению автора «alla Шуман» (11-я вариация, Ж) — к таким жанровым метаморфозам приводит здесь варьирование.

§ 67. **Жанрово-характерные вариации строгие и свободные.** И характерные, и жанровые вариации могут быть как строгими, так и свободными. В циклах венских классиков преобладают вариации строгие, и среди них (помимо фигурационных) есть строгие характерные (пример 123 З, 7-я вариация) и строгие жанровые (пример 123 Н, 12-я вариация). Однако принципиальная ориентация на неповторимость больше склоняет жанрово-характерные вариации к свободе строения. Даже у венских классиков жанрово-характерные вариации относительно часто бывают свободными (например, минорная 4-я вариация из III ч. квартета A-dur KV 464 Моцарта); разумеется, всегда принадлежат к разряду свободных вариации-фуги, где радикально меняется в сравнении с гомофонной темой весь ход композиторской мысли. Но особенно далеко в «освобождении» вариаций пошли композиторы-романтики. В их произведениях вариации, где меняются гармонический план, тональность, форма часто представляют собой в сущности самостоятельные пьесы, связанные с темой лишь особо примечательным мелодическим или гармоническим оборотом, а иногда и едва уловимой общностью интонаций (4-я вариация из II ч. Сонаты № 3 f-moll Шумана).

§ 68. **Вариации двойные и тройные.** Помимо одготемных бывают вариации на две темы, называемые двойными, и вариации на три темы, называемые тройными. Двойные вариации редки, тройные — исключительны (Балакирев. Увертюра на темы трех русских песен; Римский-Корсаков. Увертюра на русские темы).

Темы двойных вариаций могут быть относительно близки друг другу по характеру (Свадебный обряд из I д. оп. «Снегурочка» Римского-Корсакова) или весьма контрастны (Глинка. «Камаринская»). В расположении тем и вариаций преобладают два подхода: а) темы излагаются поочередно и затем поочередно же следуют друг за другом вариации на первую и на вторую темы (Гайдн. Симфония № 103 Es-dur, II ч.); б) за изложением первой темы дается группа вариаций на нее, то же за изложением второй темы, и далее чередуются группы вариаций на каждую тему (Глинка. «Камаринская»). Иногда вторая тема присоединяется к вариациям на первую тему в качестве контрапункта (Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини, тема Dies irae).

Двойные и тройные вариации могут быть любого известного вида — на выдержанную мелодию (Римский-Корсаков. Свадебный обряд), фигурационные (Гайдн. Симфония № 103, II ч.), жанрово-характерные (Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини).

§ 69. **Организация целого в вариационных циклах.** Проблема единства вариационного цикла чрезвычайно остра. Построение целого путем прибавления изначально равных между собой слагаемых — вариаций — и возможность в принципе бесконечного продления формы (отсутствие завершения в самой ее конструкции) ставят под сомнение важнейшие требования классической музыкальной эстетики — динамической направленности формы и ее цельности. Поэтому важная задача при создании вариационного цикла — преодолеть рядоположенность и исходную функциональную выравненность вариаций, создать динамический рельеф в форме, а значит и закономерное завершение (но не произвольную остановку на последней лишь по счету, а не по смыслу вариации). Иначе говоря, необходимо создание укрупненной формы второго плана, в которой группы вариаций (объединенные по тому или иному признаку) вступали бы в определенные функциональные отношения между собой, делая вариационный цикл действительно единой формой, а не россыпью некоторого количества отдельных вариаций<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> Формы второго плана может не быть в кратких циклах из двух-трех вариаций (Римский-Корсаков. Первая песня венецкого гостя из оп. «Садко»).

Объединение вариаций в группы достигается на основе ладового, тонального, фактурного, жанрового сходства, общей ритмической идеи.

1) Единый лад помогает объединению в группу в тех многочисленных циклах строгих вариаций, где имеется хотя бы одна вариация в противоположном ладу: благодаря этому ладовому контрасту вариации одноладовые выглядят родственными. Принадлежность одной тональности также способно объединить вариации в группу в циклах, где помимо вариаций в главной тональности есть инотональные.

2) Фактурное сходство как средство объединения особенно действенно в фигурационных вариациях, где фактурное развитие первостепенно. Здесь могут возникнуть «парные вариации» (или сходные на расстоянии), которые объединяет общая фактурная идея (в примере 123 вариации I-II / Б, В/, V-VI / Е, Ж/, IX-X /К, Л/ имеют близкий рисунок фигурации в каждой паре, но с вертикальной перестановкой голосов).

3) Ритмическое нарастание, или диминуция (от лат. *diminutio* — уменьшение) принадлежит к самым ходовым средствам сплочения в фигурационных вариациях: после относительно неторопливой темы в очередных вариациях вводятся все более мелкие длительности; возникает своеобразное «ритмическое крещендо», объединяющее общей идеей нарастания те вариации, на которые оно распространяется (например, в II ч. квартета op. 18 № 5 Бетховена: тема — восьмые, 1-я вариация — шестнадцатые, 2-я вариация — триоли шестнадцатых, 3-я вариация — тридцать вторые).

В циклах, состоящих из вариаций разных видов (на выдержанную мелодию, фигурационных, жанрово-характерных), сходство и соответственно объединение возникает благодаря их принадлежности к одному виду (например, в IV ч. «Forellenquintett» Шуберта сначала идут три строгие вариации на выдержанную мелодию, тем самым объединенные в одну группу, а затем — фигурационные свободные вариации). В жанрово-характерных вариациях какое-то время может сохраняться движение в одном жанровом направлении (например, постепенное усиление скерцозности), которое также способно объединять вариации.

Названные средства объединения могут действовать совместно, что, разумеется, усиливает их объединяющую способность.

Контраст между вариациями (или группами вариаций) создается теми же приемами ладового, тонального, темпового, жанрового и конструктивного противопоставления.

Введение вариации или группы вариаций в противоположном ладу (нередко поддержанное усилением характерности) оказывается эффективным средством контраста в строгих вариациях. Аналогично действует новая тональность, которая выделяет вариацию из ряда не покидающих пределов основной тональности.

Изменение темпа работает в том же направлении. В классических фигурационных вариациях нередко введение одной медленной вариации и ускорение темпа в финальной вариации; жанрово-характерные вариации вообще не знают темповых ограничений, поэтому здесь возможны любые темповые противопоставления.

Изменение жанра особенно заметно в ряду преобладающих фигурационных вариаций, где оно обычно приберегается для функционально ответственных участков формы; но и в циклах с преобладающим жанровым варьированием возможны «жанровые потрясения», когда рядом, например, оказываются такие разные жанры, как скерцо и похоронный марш.

Конструктивный контраст особенно силен при радикальной смене принципа организации, например, при обращении к полифоническим формам после череды гомофонных; однако в классических строгих вариациях и отход от заданной темой формы в пределах того же гомофонного склада может быть достаточно заметным и оставлять впечатление контраста.

Завершение цикла осуществляется по принципу сходства с началом или, напротив, максимального контраста. В первом случае «знаком конца» служит как бы возвращение к исходной точке цикла — повторение темы в ее первоначальном виде или близком первоначальному (Бетховен. Шесть вариаций D-dur op. 76). Во втором случае эффект завершения связан с невозможностью дальнейшего продвижения в том же направлении, с достижением максимального (по меркам данного стиля) отдаления от начала.

Логически крайним случаем «контрастного завершения» следует признать окончание цикла фугой, которая, как уже говорилось, отражает качественно иную систему музыкального мышления (Брамс. Вариации на тему Генделя). Однако финальное контрастирование может быть и не столь радикальным. Довольно часто в последней вариации меняется метр, а с ним и жанр, что особенно эффектно в циклах фигурационных вариаций (Моцарт. Соната F-dur для скрипки и ф-но KV 377, II ч.: при основном размере 2/4 последняя вариация, обозначенная автором как «siciliana», идет на 6/8). Обычным «сигналом к окончанию» служит ускорение темпа, безотказно действующее на слушателя по аналогии с сонатно-симфоническим циклом (Моцарт. Вариации на

Menuet de Mr. Fischer KV 179). Резкое увеличение протяженности последней вариации (которое встречается не только в циклах свободных вариаций, но и строгих) иным способом, но также достаточно ясно дает понять ее исключительность и потому — заключительность (Брамс. Вариации на венгерскую тему). Помимо этого в вариационных циклах не редкость кода — специальный, построенный иначе, чем тема, раздел, где обычными для коды гармоническими, тематическими, структурными средствами создается эффект завершения (Бетховен. Квартет op. 18 № 5, II ч.).

Форма второго плана в вариационном цикле возникает на основе дополнительных функциональных отношений (помимо основных, собственно вариационных), в которые вступают отдельные вариации или группы вариаций. Наиболее распространены трехчастная и рондообразная планировки вариационного цикла.

Трехчастность возникает как следствие введения контрастной вариации (или группы вариаций) с последующим поворотом к исходному — в широком смысле — состоянию, что создает более или менее ощутимый эффект репризности. При этом возвратиться на репризном участке может лишь лад (если контрастная вариация была иноладовой) или характер ритмического движения, иногда — уже знакомый фактурный рисунок; таким образом, репризность понимается очень широко и воспринимается как таковая лишь на фоне и благодаря предшествующему контрасту.

У Гайдна, чьи вариационные циклы обычно невелики, в первой части оказываются тема и две-три вариации (на выдержанную мелодию или фигурационные строгие); среднюю часть образует минорная вариация с чертами характерной, нередко свободной; «реприза» (одна-две вариации) возвращает мажор, а иногда и прямо напоминает изложение темы (так построены вариации в III ч. сонаты № 12 G-dur, в III ч. сонаты № 30 E-dur, в I ч. сонаты № 28 D-dur, в II ч. симфонии № 97 C-dur, в II ч. симфонии № 94 G-dur, в II ч. симфонии № 95 c-moll и др.). Сходное строение бывает в циклах Моцарта (квартет d-moll KV 421, IV ч., где центральная вариация — мажорная) и Бетховена (в II ч. сонаты № 9 a-moll для скрипки и ф-но мажорную тему и две вариации скрепляет диминуция; ее предел — движение тридцать вторыми, которое возвращается после контрастной минорной вариации на репризном участке).

В более поздней музыке средняя часть может выделяться не только ладово, но и тонально (в Персидском хоре Глинки третья из четырех вариаций на выдержанную мелодию гармонизована в параллельном миноре; в IV ч. «Forellenquintett» Шуберта после темы и трех строгих вариаций на выдержанную мелодию идут две свободные фигурационные вариации — одна в одноименном миноре, другая в °Sp), средняя часть может контрастировать и своим жанром (в этюде «Мазепа» Листа после героической темы и свободной вариации на выдержанную мелодию даны две лирические вариации в характере amoroso в Sp, тогда как две репризные вариации ближе началу, хотя и превращают былую маршевость в скерцозность).

Рондообразность целого возникает как следствие неоднократного контраста с последующим возвращением к главенствующему состоянию. Подобно трехчастной организации, сходство здесь бывает весьма приблизительным и предполагает не целостное воспроизведение «рефрена», но хоть какой-либо (впрочем, не второстепенной) его черты. Простейший способ выделения контрастных «эпизодов» — все то же изменение лада. В Двенадцати вариациях на тему русского танца из бал. «Лесная девушка» П. Враницкого (явный прототип которой — «Камаринская») Бетховен трижды вводит минорные вариации (через каждые три мажорные); контрастные окружающим вариациям и между собой, они функционально подобны эпизодам в рондо. В рондообразных вариационных циклах венских классиков нередко один «эпизод» выделяется ладом, а другой — темпом, как правило, медленным. В примере 123 это соответственно 8-я (И) и 11-я вариации (М); тема и первые семь вариаций выглядят «циклом внутри цикла» со своим торжественным завершением в 7-й вариации (З); «рефренные» 9-я и 10-я (К, Л) вариации перекликаются с 5-й и 6-й вариациями (Е, Ж) из этого «микроцикла», а заключительная, также рефренная 12-я вариация (несмотря на изменение жанра, Н) — с темой (А).

В вариациях op. 19 F-dur Чайковского жанром и тональностью особенно выделяются среди преобладающего скерцозного фа мажорного окружения претендующие на роль эпизодов 5-я вариация (ноктюрн Des-dur), 7-я вариация (хорал а фригийский), 9-я и 10-я вариации (мазурка B-dur, романс f-moll). Но помимо рондообразности в данном цикле (и подобных ему циклах жанрово-характерных свободных вариаций) ощутимо влияние сюитного принципа, поскольку некоторые вариации столь индивидуальны и самостоятельны, что выглядят почти как отдельные пьесы.

Рондообразность целого легко возникает в двойных вариациях.

Помимо формы второго плана скреплению вариационного цикла помогают возможные интродукция и кода (Шопен. Вариации «Sur un air national allemand»).

### Задания по анализу

В нижеследующих заданиях анализировать разные виды вариаций по данному плану 1) Вид вариаций (или куплетной формы). 2) Границы темы и вариаций. 3) Характеристика темы (мелодика, гармония, фактура, форма). 4) Характеристика каждой вариации с точки зрения: а) метода варьирования, б) ее соотношения с темой (что сохранилось от темы, строгая вариация или свободная). 5) Определение формы второго плана с выяснением: а) способов объединения вариаций в группы, б) средств контрастирования, в) методов завершения. 6) Выводы о стилистических особенностях формы.

**Задание 25** (§§ 60–63). Мусоргский. Песня Марфы «Исходила младешенька» из III д. оп. «Хованщина». Римский-Корсаков. Колыбельная Волховы из VII к. оп. «Садко».

**Задание 26** (§§ 58–59). Шуберт. Песни из цикла «Зимний путь»: «Водный поток», «Отдых», «Спокойно спи», «Липа», «Путевой столб».

**Задание 27** (§§ 60–63, 69). Моцарт. Соната G-dur для скрипки и ф-но KV 379, II ч. Бетховен. Соната № 10 G-dur для скрипки и ф-но, IV ч.

**Задание 28** (§§ 64–67, 69). Шуман. Симфонические этюды. Чайковский. Вариации на тему рококо для виолончели с орк.

**Задание 29** (§§ 68, 69). Гайдн. Andante с вариациями f-moll. Бетховен. Вариации op. 35.

**Задание 30** (итоговое). Равель. «Николетта» Чайковский. «Ночь» op. 73 № 2, «Я сначала тебя не любила». Мясковский. Простые вариации op. 43 № 3.

### Практические упражнения

**Упражнение 28** (§§ 54–57). Сочинить (письменно) вариацию на выдержанную мелодию на данную тему (пример 125). Рекомендуется дать гармоническую фигурацию в сопровождении и присочинить контрапункт к мелодии в верхнем или среднем голосе. Образец выполнения: пример 126 Г.

**Упражнение 29** (§§ 54–57). Играть вариации на выдержанную мелодию (пример 127), меняя гармониацию и присоединяя новые контрапункты.

**Упражнение 30** (§§ 60–63). Сочинить (письменно) фигурационную строгую вариацию на данную тему (пример 125); желательно ровное движение восьмыми в мелодии и более медленное (возможно, четвертями) движение в сопровождении. Образец выполнения: пример 126 Б.

**Упражнение 31** (§§ 60–63). Играть фигурационные строгие вариации на данную тему (пример 128).

**Упражнение 32** (§§ 64–67). Сочинить (письменно) свободную жанрово-характерную вариацию (в одном из типичных для вариаций жанре) на тему, данную в примере 125. Необходимо изменить тональность и форму темы (на простую двухчастную или трехчастную), развивая ее из наиболее узнаваемых мелодических оборотов темы. Образец выполнения: пример 126 В. Данную тему и сочиненные вариации объединить в цикл так, чтобы фигурационная вариация была первой, жанрово-характерная — контрастирующей центральной, а вариация на выдержанную мелодию — репризой последней. Образец выполнения: пример 126.

**Упражнение 33** (§§ 64–67). Играть жанрово-характерные вариации (марш, вальс, ноктюрн...), строгие и свободные на данную тему (пример 129).

## Глава III. Составные (сложные) песенные формы

§ 70. **Общая характеристика. Классификация.** Составными называются формы из двух, трех и более тем, изложенных в целом устойчиво в какой-либо типовой форме и соотношенных по принципу сопоставления, то есть путем элементарного сложения, без переходов. Составные формы вводят в оборот более сильные формообразующие средства, чем нижестоящие по рангу формы. Возможности прежде всего метрической лепки формы исчерпываются уже в периоде; формообразующий потенциал однотемности и — в широком смысле — однотональности отвечает масштабному уровню не более чем простых двух-, трехчастных форм (в вариациях он усилен средствами варьирования). Составные песенные формы, в массе своей более протяженные, чем простые,



поддерживают эту протяженность дополнительными силами, а именно силами новой темы (тем) и новой тональности (тональностей), хотя последнее и не обязательно.

Слагаемые составных форм настолько закончены в себе, что в принципе могли бы существовать и отдельно, вне составного целого. Это свидетельствует об их относительном функциональном равенстве или хотя бы подобии. Действительно, каждая отдельно взятая часть составной формы представляет более или менее развернутое экспонирование темы (включающее допустимое в пределах избранной формы развитие). Но подобные «функциональные дубли» не способствуют цельности формы, поскольку нуждаются друг в друге и потому «взаимно притягиваются» части функционально разные, дополняющие одна другую, а не одинаковые. Поэтому в большинстве составных форм высокохудожественной музыки функциональное тождество частей преодолевается таким образом, что их темы более или менее явно обнаруживают себя как главная и побочная (побочные), то есть дополняющая или оттеняющая первую. Побочная тема может быть не такой развернутой, как главная, более камерной по звучанию, наконец, излагаться не в основной тональности. В этом случае «вес» побочной тональности весьма велик и не сравним со «скользящими» отклонениями в песенных формах, лишь оттеняющими главную тональность (по сути не уводя за ее пределы). Новая тональность в составных формах репрезентирует тему и как таковая соперничает с главной тональностью, хотя и не побеждает ее.

Планировка составных форм весьма многообразна. Существуют формы из двух, трех и более частей, с репризой или без нее. Сообразно числу частей составные формы подразделяются на: сложную двухчастную, сложную трехчастную, составные многочастные<sup>66</sup>.

Поскольку из названных типов самая употребительная форма сложная трехчастная, рассмотрение составных форм целесообразно начинать с нее.

## Тема 7. Сложная трехчастная форма

**§ 71. Определение. Применение.** Сложной трехчастной называется форма из трех преимущественно песенных по структуре частей, соотношенных так, что средняя часть (трио), построенная на собственной теме, контрастирует тематически идентичным крайним частям (из которых третья есть реприза первой).

Сложная трехчастная принадлежит к самым распространенным формам. Связано это, по-видимому, с тем, что в ее конструкции сочетаются простота сложения целого с завершенностью: небольшое число частей и наличие репризы помогают преодолеть свойственную составным формам тенденцию к распаду на отдельные «песни». Сложная трехчастная широко применяется в прикладной музыке и прежде всего в той, что связана с движением: это почти обязательная форма многих танцев (вальсов, мазурок и др.) и маршей. В сонатно-симфоническом цикле в сложной трехчастной пишутся менуэты и скерцо, иногда медленные части. Форма также используется в инструментальных романтических жанрах — ноктюрнах, романсах, этюдах и т.п. В вокальной музыке сложная трехчастная встречается преимущественно в оперных ариях XIX в., изредка в романсах.

**§ 72. Первая часть.** Функция первой части в сложной трехчастной форме — показ главной темы, поэтому по форме она достаточно развернута. Чаще других здесь встречаются простые двухчастная и трехчастная формы (пример 130) во всех разновидностях (например, двойная трехчастная: Григ. «Минувшие дни» ор. 57; форма, производная от простой трехчастной и двухчастной: Чайковский. Симфония № 5, III ч.). Возможны, однако, отступления как в сторону более простых форм, так и более сложных. Известны сложные трехчастные формы, где первая часть период (Шуберт. Музыкальный момент ор. 94 № 3) или большое предложение (Брамс. Интермеццо ор. 76 № 7)<sup>67</sup>. Могут быть в первой части и формы более крупные. Иногда здесь случаются вариации

<sup>66</sup> Термин «сложная форма» не более чем синоним составной; он указывает не на сложность устройства, а на общий принцип сложения (составления) формы из единообразных блоков.

<sup>67</sup> Данное положение нуждается в пояснении, поскольку существует и другая точка зрения, изложенная в ряде учебников, а именно: сложными называются лишь те формы, где первая часть сложнее периода (то есть простая двухчастная, трехчастная и др.); в случаях же, когда первая часть период, а средняя — простая двухчастная или простая трехчастная, форма называется промежуточной между простой и сложной. В качестве аргументов в пользу того, что любые части составных форм, в том числе первая часть сложной трехчастной, могут быть в форме периода или большого предложения, приведем следующие соображения. а) Решающим при определении формы является тональное и тематическое соотношение частей, а оно и при частях-периодах возможно по типу составных форм, то есть с подлинным тематическим и тональным контрастом. б) Первая часть в форме периода не мешает самим композиторам предпосылать средней части ремарку *Trió*, традиционную для сложной трехчастной формы (Мусоргский. «Балет не вылупившихся птенцов» из цикла «Картинки с выставки»). в) Та же ремарка *Trió*, удостоверяющая авторское понимание формы как сложной, применима даже к формам, где не только первая часть, но и средняя ограничиваются периодом (Бородин. Мазурка из коллективных парафраз на неизменяемую мелодию «Тати-тати»). г) Часть в форме периода может масштабно и по степени развитости не уступать простой двухчастной форме и взаимодействовать с ней на равных (Бетховен. Багатель ор. 119 № 1: 1-я ч. — период 8+8, средняя часть — простая двухчастная 4+4, 4+4, усиленная, правда, повторением частей). Вывод: сложная трехчастная с первой

(Мяковский. Соната № 4, II ч.). Сравнительная редкость — первая часть сложной трехчастной формы, написанная в форме малого рондо (встречается в основном в менуэтах и скерцо сонатно-симфонических циклов: Шуберт. Соната D-dur op. 53, II ч.). Слабая совместимость сложной трехчастной и рондо как ее части легко объяснима: тематическое противопоставление внутри рондо может обесценить главный контраст в форме — между первой частью в целом и трио — и внести излишнюю тематическую пестроту. Малое рондо в первой части сложной трехчастной формы «прорастает» из того типа простой трехчастной формы, середина которого включает ходообразное, пребывающее и вновь ходообразное построения (§ 46). Полностью сформировавшаяся побочная тема на месте пребывания переводит такую форму в разряд рондо (хотя след ее происхождения от трехчастной песни запечатлен в повторении частей формы посредством знаков репризы, нетипичного для малого рондо). Допустима, хотя и редка, сонатная форма в первой части сложной трехчастной (Бетховен. Симфония № 9, II ч.; Шуберт. Симфония № 6 C-dur, III ч.). Бывает, что сонатная экспозиция образует первую часть сложной трехчастной формы, а сонатная реприза располагается после трио, в репризе сложной трехчастной формы (Форе. Соната для скрипки и ф-но op. 13, III ч.). В целом такая форма совпадает с сонатной с эпизодом (см. § 122), однако в случаях ее применения в скерцо — жанре, традиционном для сложной трехчастной, — допустима и предпочтительна ее трактовка как сложной трехчастной формы.

§ 73. Средняя часть — трио. Средняя часть сложной трехчастной формы называется трио. Функция трио — излагать побочную тему, которая контрастируется главной. Контраст между главной и побочной темами в сложной трехчастной форме (как и в любой составной) — это контраст сопоставления, поскольку побочная тема не выводится из главной путем ее переработки и не связывается с ней переходом (где эта переработка происходила бы), а привносится извне, по принципу дополнительности: побочная тема трио оттеняет главную чертами, которые в главной отсутствуют.

Первоначально наименование «трио» (итал. *trio* — три) указывало на три исполнительские партии в средней части в противоположность *tutti* в крайних частях. Традиция более прозрачного изложения в трио оказалась устойчивой и сохранилась не только в оркестровой музыке, но и в фортепьянной. Скромность фактуры и легкость звучания — одна из сторон, которой средняя часть противостоит обычно более массивной первой части (пример 130, 1-е трио).

Характер тематического материала в трио зависит от жанра, к которому прилагается форма. Например, в скерцо тема трио часто более певучая, чем в откровенно моторной первой части. Подобное соотношение нередкое и в этюдах, маршах. Тематическая самостоятельность — норма сложной трехчастной формы. Однако, существуют примеры тематической зависимости средней части от первой (Шопен. Мазурка op. 68 № 2). Контраст трио тогда обеспечивается прочими сторонами музыки, прежде всего ладовой и фактурной.

Тональное соотношение частей в сложной трехчастной форме весьма разнообразно: во множестве случаев (особенно в относительно ранней музыке) трио пишется в основной тональности, но может быть еще чаще — не в основной. Вполне обычна для трио тональность одноименная (в этом случае средняя часть может иметь ремарку *Maggiore* или *Minore*). Нормативны также любые тональности субдоминантовой сферы: S (Шопен. Полонез op. 40 № 1: A – D – A), Sp (Брамс. Соната f-moll op. 5, III ч.: c – As – c), Sn (Шуман. Танцы давидсбюндлеров, № 7: g – As – g). Реже, но встречаются трио в доминантовых тональностях: D (Моцарт. Сонатина № 4 B-dur, II часть: B – F – B), Dp (Шуман. Листки из альбома op. 124 № 16: Es – g – Es), в миноре Tr (Шопен. Соната b-moll, II ч.: es – Ges – es). Возможно медиантовое соотношение тональностей: M (Шуберт. Симфония № 6 C-dur, III ч.: C – E – C), <sup>+</sup>M (Брукнер. Симфония № 9, II ч.: d – Fis – d), Ш (Бетховен. Симфония № 7, III ч.: F – D – F), W (Чайковский. «Декабрь»: As – E – As).

Поскольку в трио происходит тематическое экспонирование, форма трио устойчива. Номенклатура применяемых здесь форм практически та же, что в первой части: преобладают простые формы — двух- и трехчастная (пример 130); несколько реже встречается период (Шопен. Мазурка № 56 B-dur.: 4+4; Бетховен. Соната № 7, III ч.: 8+8). Иногда здесь бывает малое рондо (Шуман. «Крейслериана», № 5). В смешанных гомофонно-полифонических формах есть трио в виде фугато (Гайдн. Квартет op. 64 № 5, IV ч.).

Структурный контраст между главной и побочной темами в сложной трехчастной форме может состоять в том, что побочная тема, имея ту же по наименованию форму, что и главная, бывает устроена подчеркнута про-

частью — периодом возможна, если средняя часть относится к ней как трио (о нем — далее), а не развивающая середина образца песенных форм.

ще главной (ср. простые трехчастные формы — замысловатую в менуэте и элементарную в трио из симфонии №1 Бетховена).

Трио иногда бывает незамкнутым: в одних случаях оно просто «повисает» на доминанте репризной тональности (Бетховен. Соната № 3, III ч.), а в других соединяется с репризой переходом, подчас весьма продолжительным (Чайковский. Симфония № 2, III ч.). В последнем случае форма перестает быть безусловно составной и соприкасается с формами рондо (см. главу IV).

§ 74. Реприза. Третья часть сложной трехчастной формы воспроизводит главную тему в основной тональности и потому называется репризой. Ее функция в масштабе целого — завершить форму, хотя взятая отдельно, она может быть так же самодостаточна, как и другие части сложной трехчастной формы.

Реприза очень часто бывает точной и даже не выписывается в нотах, а обозначается надписью *Da capo* (итал. — от головы), предписывающей повторить весь материал до трио, отказавшись от знаков репризы.

Возможные в репризе сложной трехчастной формы изменения затрагивают фактурную, гармоническую, структурную стороны. Фактурное варьирование выражается в привнесении мелодической или гармонической фигурации, в том числе, заимствованной из трио (Чайковский. Симфония № 3, II ч.), в присоединении нового контрапункта (Бизе. Антракт к II д. оп. «Кармен»), иногда представляющего собой тему трио (Прокофьев. Скерцо op. 12). Гармонические изменения обуславливаются возможным началом репризы не в основной тональности (чаще в субдоминантовой: Шуман. «Песенка жнецов» из Альбома для юношества) с последующим ее восстановлением. Структурные изменения в репризе обычно связаны с ее сокращением или расширением. Сокращенная реприза чаще ограничивается начальным периодом вместо какой-либо простой формы в первой части (Шопен. Мазурка a-moll op. 17 № 4); однако известны случаи, когда в репризе отсутствует именно начальный период, и она начинается с развивающего раздела (Шуман. «Крейслериана», № 5: середина и реприза простой трехчастной формы без начального периода в общей репризе). Расширение в репризе может осуществляться в рамках той же по наименованию формы, что и в первой части или менять ее (Шуман. Танцы давидсбюндлеров, № 3: изложенная в форме периода главная тема расширена в репризе до простой двухчастной репризной формы).

Реприза, заметно превышающая по уровню напряжения первую часть (в силу фактурных, гармонических и прочих изменений), называется *динамизированной*.

§ 75. Повторение частей. После изложения главной темы в первой части, побочной темы в трио и репризы главной темы возможно повторное воспроизведение трио и репризы — точное (Глинка. «Попутная песня», где меняется только словесный текст) или варьированное (Гайдн. Сонаты № 6 cis-moll, II ч., № 20 D-dur, II ч.), однократное (Бетховен. Квартет Es-dur op. 74, III ч.) или двукратное (Глинка. Марш Черномора из IV д. оп. «Руслан и Людмила») <sup>68</sup>. Изредка повторение бывает со сменой тональности (Глазунов. Мазурка op. 25 № 3 Des-dur: при повторении трио транспонируется в Dp); тогда форму можно называть (по аналогии с подобной простой) *двойной сложной трехчастной*.

§ 76. Сложная трехчастная форма с двумя трио. Сложной трехчастной с двумя трио называется форма, где второе трио на новой теме следует непосредственно за первым или отделено от него репризным проведением главной темы. Для формы характерен тот же принцип контрастного сопоставления, который не нарушается и второй побочной темой. Второе трио, соседствующее с первым, не сливается с ним благодаря собственной теме, как правило, новой тональности, самостоятельной форме (Шопен. Полонез fis-moll op. 44: I трио — «батальная сцена», II трио — мазурка). Второе трио, отделенное от первого репризой главной темы (пример 130), также лишь продлевает форму согласно принципу контрастного сопоставления, но не переводит ее в новое «рондовое» качество (несмотря на внешнее схематическое сходство с большим рондо, см. главу IV). Однако при наличии переходов от побочных тем к главной (Шуман. «Крейслериана», № 2) форма резко приближается к рондо.

Форма с двумя трио используется в обычных для сложной трехчастной формы жанрах.

§ 77. Вступление и кода. Наличие или отсутствие вступления в сложной трехчастной форме зависит от жанра, к которому прилагается форма. В скерцо и менуэтах из сонатно-симфонических циклов вступление практически не встречается (во всяком случае у венских классиков; редко оно и позже). Напротив, вступление вполне обычно в сложной трехчастной вне сонатно-симфонического цикла, особенно в сочинениях для инструмента или голоса с фортепьяно или с оркестром. Как и в простых формах, оно большей частью связано с глав-

<sup>68</sup> При однократном повторении всего получается пять частей, поэтому такую форму в ряде учебников называют сложной трех-пятичастной, а также сложной двойной трехчастной; при двукратном повторении частей семь, однако специального названия для такой формы не предусмотрено.

ной или побочной темами (Чайковский. Вальс цветов из бал. «Щелкунчик»). В гармоническом отношении вступление чаще неустойчиво.

Кода также не одинаково распространена в сложной трехчастной форме разной жанровой и исторической принадлежности. В менуэтах и скерцо венских классиков ее часто нет или она коротка и проста (см. сонаты №№ 3, 9, 18, симфонии №№ 3, 7, 9 Бетховена). В более поздних скерцо, а также в иных жанрах она может быть развернутой и сложно построенной: редко на самостоятельном материале (Шуман. Танцы давидсбюндлеров, № 13), чаще на теме главной (Чайковский. «Декабрь») или побочной (Чайковский. Скерцо ор. 40). Бывают коды из нескольких разделов (двух, трех); при этом начальный может быть неустойчивым, а заключительный устойчивым (Чайковский. Вальс цветов: в первом разделе отклонения в °Sp, °Tr; второй раздел в основной тональности).

## Тема 8. Сложная двухчастная форма

§ 78. **Определение, Применение.** Сложной двухчастной называется форма из двух тематически самостоятельных, преимущественно песенных по структуре частей<sup>69</sup>.

Лишенная объединяющей силы репризы (которая во многом обеспечивает цельность сложной трехчастной формы), сложная двухчастная нуждается для поддержания своего единства в каком-либо ином средстве. Таким средством обычно оказывается словесный текст, который оправдывает наличие двух разнохарактерных частей и сплачивает их в одно целое. Именно поэтому сложная двухчастная форма более всего распространена в вокальной музыке — в романсах, ариях. В инструментальной музыке примеры сложной двухчастной формы немногочисленны.

§ 79. **Строение частей.** Части сложной двухчастной формы, как говорилось, имеют песенное строение. Приведем примеры разных структур. Первая часть: период, в том числе с окончанием на побочной тонике (пример 131); простая двухчастная форма (Балакирев. «Исступление»); простая трехчастная форма (Моцарт. Ария Церлины № 12 из оп. «Дон Жуан»). Вторая часть: период (Рубинштейн. Баркарола g-moll ор. 50), большое предложение (Чайковский. «Мы сидели с тобой»), простая двухчастная форма (Шуберт. «Привет духа»), простая трехчастная форма (Шуман. Танцы давидсбюндлеров, № 17). В качестве исключения можно упомянуть сложную двухчастную, где первая часть написана в куплетной форме (три куплета, каждый из которых период), а вторая в сложной трехчастной (Глинка. «Стой, мой верный, бурный конь»). Однако, составная форма в качестве слагаемой сложной двухчастной не способствует единству целого, чем и объясняется, очевидно, ее редкость.

§ 80. **Соотношение частей.** Облик сложной двухчастной в целом определяется соотношением частей, которое бывает различным.

Пропорции в сложной двухчастной форме в общем ориентированы на три основных варианта: а) первая и вторая части по протяженности примерно равны между собой (Балакирев. «Пустыня»: 21 и 19 тактов); б) вторая часть меньше первой (Балакирев. «Исступление»: 23 и 9 тактов); в) вторая часть больше первой (Шуберт. «Любопытство» из цикла «Прекрасная мельничиха»: 22 и 33 такта), причем перепад величин может быть значительным.

Форма частей бывает типологически одинаковой (например, простая двухчастная в обеих частях: Балакирев. «Пустыня») или разной (например, простая двухчастная в первой части и период во второй: Балакирев. «Исступление», или период в первой и простая трехчастная во второй: Шуберт. «Любопытство»).

Тональное соотношение частей также допускает варианты. Преобладают формы, где обе части написаны в основной тональности (Моцарт. Ария Церлины № 12) или вторая дана в одноименной тональности (Бетховен. Багатель ор. 126 № 4: h - H; Шуман. Танцы давидсбюндлеров, № 17: H - h). Однако нормативными следует признать и те сложные двухчастные, в которых части помещены в разные тональности и форма в целом оказывается двутональной (пример 131; Глинка. «Стой, мой верный, бурный конь»: A - F; Чайковский. «Мы сидели с тобой»: E-cis).

<sup>69</sup> В сложной двухчастной обычно хотя бы одна из частей больше, чем период (о строении частей см. § 79), но это не обязательное условие. Возможны случаи, когда и первая, и вторая части не превышают — каждая — периода, но форма все же скорее сложная — составная, чем простая: так бывает при полной тематической самостоятельности частей, не характерной для простых форм (Лист. Пастораль из цикла «Годы странствий»; Моцарт. Ария Бастьены № 2 из оп. «Бастьен и Бастьена»).

В тематическом отношении части по определению контрастны, и этот контраст обычно поддерживается смелой фактуры (Рубинштейн. Баркарола ор. 50), а иногда и метра (Глинка. «Давно ли роскошно ты розой цвела»: первая часть - 4/4, вторая — 9/4 /при графическом такте 3/4/). Отличие в темпе допустимо, но незначительное (Шуберт. «Любопытство»: первая часть *Langsam*, вторая часть *Sehr langsam*; при существенной разнице в темпе форма скорее окажется в ряду контрастно-составных (см. § 131). Все это можно наблюдать в примере 131, где приведены начала тем из песни Шуберта «Привет духа».

Таким образом, в сложной двухчастной форме применимы почти все возможные в классической форме средства контраста. А посему проблема единства формы для сложной двухчастной, как уже говорилось, весьма актуальна. Единство целого обеспечивается прежде всего (как и в других формах) функциональным неравенством частей. Обычно одна из частей воспринимается как главная, другая — как подчиненная, вспомогательная. Если перевешивает вторая часть, то первая имеет отчасти характер вступления (Мусоргский. Серенада из «Песен и плясок смерти»). Если главенствует первая часть, то вторая обладает до некоторой степени чертами заключения (Моцарт. Ария Церлины № 12). Связности целого способствует возможная гармоническая разомкнутость первой части при наличии половинной каденции в конце (Глинка. «Давно ли роскошно ты розой цвела»), а также наложение при окончании первой части и начале второй (Лист. «Женевские колокола» из цикла «Годы странствий»). Общая для всей формы кода также помогает объединить контрастные части в одно целое (Шуман. Танца давидсбюндлеров, № 17; примечательно, что вторая часть этой формы сначала появляется в цикле как самостоятельная пьеса, см. № 2).

Иногда для большей определенности вся форма повторяется, как бы убеждая слушателя в закономерном последовании резко контрастных частей (Бетховен. Багатель ор. 126 № 4). Впрочем, бывает, что форме так и не удастся достичь необходимой степени единства, и она, внешне не противореча определению сложной двухчастной, по сути примыкает к контрастно-составным формам (Чайковский. Чардаш из бал. «Лебединое озеро»: контраст между частями доведен до уровня жанрового, по существу, сюитного типа).

## Тема 9. Составные многочастные формы

**§ 81. Определение. Применение.** Составными многочастными называются формы из трех и более частей с самостоятельными, устойчиво изложенными темами преимущественно песенной структуры, планировка которых не регламентирована. Применяются составные многочастные формы в тех же жанровых условиях, что и прочие составные формы. Особенно типичны они для танцевальной музыки. В вокальной литературе составные многочастные формы можно встретить прежде всего в сочинениях для хора.

**§ 82. Принципы строения.** Принцип строения составных многочастных форм един и прост: это присоединение  $n$ 'ного числа частей, тематически разных и устойчивых, обычно песенных по форме.

В своем элементарном виде многочастная составная форма представляет последование тем без каких-либо повторений, связанное общей тональностью и, возможно, кодой. Цельность таких форм минимальна, встречаются они обычно в танцах. Например, танцы из III д. оп. «Руслан и Людмила» Глинки имеют следующую планировку:

|              |     |     |   |       |       |   |   |   |   |   |   |   |   |      |
|--------------|-----|-----|---|-------|-------|---|---|---|---|---|---|---|---|------|
| темы:        | А   | В   | С | св. D | св. E | F | G | F | H | I | E | J | K | Coda |
| тональности: | E-G | G-D | G | C,G   | G     | D | G | D | C | G | G | e | H | E    |

Для большего единства многочастной составной формы обычно дается повторение той или иной темы (тем). Среди многих случаев составных форм (которые, как уже говорилось, могут иметь любую планировку) выделим некоторые, более или менее стабильные.

Репризная форма возникает, если за чередой разных тем повторяется первая. Такая форма несколько напоминает сложную трехчастную, но вместо монолитного, как правило однотемного, трио здесь имеется дробное последование нескольких тем (двух, трех, четырех...); излагаются они — каждая — в форме периода (Шопен. Мазурка ор. 7 № 3 *f-moll*: а в с d а) или в простых двухчастной, трехчастной формах (Шопен. Вальс ор. 18 *Es-dur*: А В С D А).

О сложной трехчастной с двумя трио, разделенными репризой, напоминает другая довольно распространенная форма, со схемой А В А С А В А: в ней названная разновидность как бы «достроена» повторением первого трио и репризы (Шопен. Полонез ор. 26 № 2 *es-moll*).

Возможное в составных формах многократное возвращение одной из тем напоминает о рондо. Например в сочинении Шумана «К цветку» ор. 19 схема такова:

|              |     |    |     |    |     |    |                |     |                |
|--------------|-----|----|-----|----|-----|----|----------------|-----|----------------|
| темы:        | A   | B  | C   | B  | D   | E  | B <sub>1</sub> | D   | B <sub>2</sub> |
| тональности: | Des | As | Des | As | Des | es | b-f            | Des | Des            |

Позже (см. главу IV) будет рассмотрено рондо составного типа, соотношение частей в котором практически неотличимо от составных форм.

Наконец, составные формы могут иметь концентрическое строение, при котором темы по достижении «центра» повторяются в обратном порядке, образуя строго симметричную композицию (например, A B C B A в мазурке ор. 25 № 2 Глазунова)<sup>70</sup>.

Помимо названных встречаются и другие многочастные составные формы с индивидуальным планом.

### Задания по анализу

В нижеследующих заданиях анализировать разные виды составных форм по следующему плану. 1) Вид составной формы. 2) Границы между частями. 3) Характеристика частей (по плану анализа соответствующей формы). 4) Соотношение частей между собой. 5) Выводы о стилистических особенностях всей формы.

**Задание 31** (§§ 71–75) Моцарт. Симфония № 40 g-moll, III ч. Брамс. Интермеццо ор. 116 № 2.

**Задание 32** (§ 76) Бетховен. Симфония № 6, III ч. Моцарт. Соната F-dur для скрипки и ф-но KV 377, III ч. Шуман. Соната № 1 fis-moll, III ч.

**Задание 33** (§§ 79–80) Моцарт. Дуэттино Дон Жуана и Церлины из I д. оп. «Дон Жуан». Лист. «Женевские колокола» из цикла «Годы странствий».

**Задание 34** (§§ 81–82) Шопен. Мазурка ор. 30 № 3. Шуман. Новеллетта № 1 F-dur. Брамс. Баллада ор. 10 № 2.

**Задание 35** (итоговое). Шуман. Концерт для ф-но с орк., II ч. Моцарт. Соната B-dur для скрипки и ф-но KV 570, III ч. Чайковский. Дуэт и квартет № 1 из оп. «Евгений Онегин» Шопен Мазурка ор. 41 № 2. Шуман. «Причудливые образы» из «Фантастических пьес». Шопен. Тарантелла.

### Практические упражнения

**Упражнение 34** (§§ 71–74). К данной первой части (пример 132) сочинить (письменно) трио в простой двухчастной или трехчастной форме. Желателен фактурный и тональный (ладовый) контраст. Реприза Da capo. Образец выполнения: пример 133.

**Упражнение 35** (§§ 71–74). К ранее сочиненным песенным формам (упражнения 19, 22) импровизировать различные трио (реприза Da capo).

## Глава IV. Формы рондо

**§ 83. Общая характеристика. Классификация.** Формы рондо занимают более высокую ступень в общей иерархии форм, поскольку им свойственно качество, неизвестное нижестоящим песенным, вариационным и составным формам. Суть отличий состоит в следующем. Если простые песенные формы, как и большинство вариационных, ограничиваются в принципе одной темой и одной широко понятой тональностью, если составные песенные формы строятся на двух или нескольких темах, которые элементарно прилегают одна к другой, возможно в двух или нескольких тональностях, которые так же элементарно сопоставляются, то формы рондо — в отличие от названных — обладают модуляционными переходами между темами, что качественно меняет характер связи в форме. Благодаря переходам элементарный принцип сложения (который управляет в составных формах) трансформируется в более сложный принцип преобразования — одной тональности в другую, а отчасти и одной темы в другую. Вследствие поддержки со стороны тематизма модуляция в формах рондо существенно отличается от таковой в песенных формах: она межтемная, «большая», то есть значительно более «сильная», чем модуляция внутритемная.

«Рондовый тип» включает много форм разной протяженности и планировки. По количеству тем выделяются две обширные группы форм: малые рондо и большие рондо. Понятием малого рондо обобщаются однотемные и двухтемные формы, понятием большого рондо — многотемные формы.

<sup>70</sup> Заметим, что концентрическая планировка может прилагаться не только к составным формам, но и к формам иного типа, например, к малому рондо (Шуберт. «Приют»), что не указывает на общую природу этих форм.

## Тема 10. Малое рондо

§ 84. Однотемное рондо. Однотемным рондо именуется форма, где есть изложение темы и ее повторение, связанные модулирующим ходом<sup>71</sup>:

тема – ход – тема  
Т → Т

Как и в других формах, части рондо могут повторяться, в том числе с транспозицией.

«Рондовое» качество формы определяется именно наличием хода, однако ограниченность одной темой придает такому рондо несколько «эмбриональный» характер. Видимо, этим объясняется небольшая распространенность данной формы в ее чистом виде; нередкое зарождение нового тематического материала, пусть и малооформленного, внутри хода приближает целое к двухтемному рондо (§ 85).

Таким образом, тематическое условие хода в данной форме — его тематическая невыраженность, а еще лучше — выведение из мотивов основной темы, отвечающее требованию однотемности. Гармонически ход в однотемном рондо представляет собой неустойчивое построение, совершающее тональный круг — от тоники начального изложения темы к тонике ее репризного повторения. Начало с тоники, часто серией гармонических оборотов в характере дополнения, отличает ход однотемного рондо от середины простой трехчастной формы (которая сразу вносит неустойчивость и практически никогда не начинается с тоники). Структурно ход может иметь черты периодичности, но более типично для него сложение из разновеликих мотивных групп и пронеская отсюда дробность. Метрическим отражением этой дробности является недействительность для ходовых структур тех функций (тяжелых и легких тактов), которые есть в «правильных» восьмитактах и которые помогают их сплочению; отсутствие метрической экстраполяции имеет следствием столь характерную для ходов «рыхлость» структуры.<sup>1</sup>

Собственно тема обычно бывает в простой двухчастной, реже простой трехчастной формах. Этим обуславливается самостоятельное значение хода (а не его срединная роль в пределах темы). В примере 134 тема в простой двухчастной безрепризной форме: 4+4 ||:4+4:|| (в метрических тактах на 2/8). Далее следует ход (4 2 2, 2 1 1 1 1 2 2 3), построенный на мотивах темы и уклоняющийся посредством побочных доминант в параллель, затем в субдоминанту, ее параллель, наконец, в доминанту. При всей скромности примененных средств этот ход вполне успевает нарушить экспозиционную метрическую и гармоническую стабильность. Восстановить ее должна тема. Сокращенная до начального периода, она зато дважды повторяется, варьируясь (вторая вариация сведена к предложению). Но этого оказывается недостаточно: завершает форму огромная для такой пьесы кода (46 метрических тактов!), где в самом конце еще раз звучит тема в своем сокращенном варианте. В главной теме финала фортепьянной сонаты c-moll Шуберта, изложенной в развернутой форме однотемного рондо, примечателен способ введения хода: тема рондо незамкнута, реприза ее простой двухчастной формы (8+8; 8+4...), перерастает в продолжительный ход (38 тактов) с весьма интенсивным модуляционным движением. Повторное проведение темы после него изменено по форме (период с дополнениями к предложениям: 8,4+8,6) и в ладовом отношении (одноименный мажор).

В принципе тема может представлять собой и период, но тогда ход должен обладать такой самостоятельностью (например, в силу своих огромных размеров), которая не позволит отождествить его с серединой простой трехчастной формы (что весьма заманчиво, если тема — период). В первой крупной части (до интермеццо) Новеллеты № 2 D-dur Шумана за 16-тактовым периодом следует тематически несамостоятельный ход с глубокими тональными сменами (D, E, fis, Fis; As, b,  $\underline{D} \rightarrow D$ -dur) из 74 (!) тактов, что не позволяет услышать его как «середину» темы, но лишь как нечто, лежащее за ее пределами.

Однотемное рондо — это простейшая форма, где принцип рондо уже дает о себе знать, но еще далеко не реализует свой весьма богатый формообразующий потенциал.

§ 85. Двухтемное рондо: определение, применение. Двухтемным рондо называется форма, где главная и побочная темы, чередуясь, связываются ходами.

Форма с окончанием на главной теме именуется нечетным рондо (поскольку данная разновидность преобладает, специальное указание на это при определении не обязательно). Его основная планировка<sup>72</sup>:

<sup>71</sup> В европейской музыкальной теории XIX - нач. XX вв. (А. Б. Маркс и его последователи, в том числе русские) подобная конструкция называлась первой формой рондо.

<sup>72</sup> В немецкой классической теории такая конструкция называлась второй формой рондо.

главная тема - ход - побочная тема - ход - главная тема.

Т → не-Т → Т

Форма с окончанием на побочной теме называется четным рондо. Его планировка:

главная тема - ход - побочная тема - ход - главная тема - ход - побочная тема

Т → не-Т → Т → Т

Двухтемное рондо встречается в основном в музыке двух родов: медленной лирической (соответствующие части сонатно-симфонических циклов, пьесы типа ноктюрна, романса и т.п.<sup>73</sup>) и оживленной моторной (финалы, изредка первые части сонатно-симфонического цикла, этюды, отдельные пьесы под названием «рондо» и т.п.). Не исключена форма рондо также в музыке танцевальной (многие мазурки ор. 25 Скрябина). И медленное, и быстрое, и танцевальное рондо применимо не только в инструментальной, но и в вокальной литературе.

§ 86. Главная тема в двухтемном рондо. Первая тема в двухтемном рондо — главная. Сообразно своему ведущему положению она устойчиво излагается в основной тональности и имеет песенную структуру. Преобладают формы простая двухчастная (Моцарт. Концерт A-dur для ф-но с орк. KV 488, II ч.) и простая трехчастная (пример 135). Возможно, однако, и ограничение темы периодом: малым (Шопен. Ноктюрн G-dur ор. 37 № 2), в том числе повторенным (Гайдн. Квартет ор. 33 № 3, IV ч.), большим (пример 136), сложным (Лист. «Капелла Вильгельма Телля»). Не исключены вариации в главной теме (Бетховен. Симфония № 7, II ч.). Главная тема всегда ясно замкнута каденцией, которая может укрепляться дополнениями (Моцарт. Соната D-dur KV 311, II ч.). Если тема - период, возможно его окончание не на тонике (Шопен. Мазурка H-dur ор. 63 № 1). В целом главная тема двухтемного рондо не слишком отличается от главной темы в сложной трехчастной форме.

§ 87. Побочная тема в двухтемном рондо. Побочная тема в двухтемном рондо противостоит главной и в той или иной мере контрастирует ей или хотя бы оттеняет ее. Во множестве случаев побочная тема самостоятельна и не выводится из главной. Но наличие ходов в принципе позволяет установить более «интимную» связь между темами (в том числе на мотивном уровне), и нередко эта возможность реализуется. В примере 135 связь между главной и побочной темами совсем невелика, но именно она, цитируя в одноименном миноре мотив из середины главной темы, «передает» его в качестве основного побочной (одновременно делая естественный гармонический шаг к преобладающей в побочной теме тональности °Sp). Иногда в зоне побочной бывает не одна тема, а две (Моцарт. Соната D-dur KV 311, II ч.: первая тема новая, вторая производная от главной). В исключительных случаях побочная тема почти тождественна главной и выделяется более всего своей побочной тональностью (Моцарт. Соната F-dur для скрипки и ф-но KV 376, II ч.). От однотемного рондо такую форму отличает то, что ход здесь не самоцель: он ведет к устойчивой зоне в побочной тональности, которая хотя и представлена тематически несамостоятельным материалом, но все же противостоит главной.

Гармоническое строение побочной темы весьма разнообразно и допускает любые градации между тремя основными случаями: тема устойчивая — тема относительно устойчивая — тема неустойчивая.

Устойчивая побочная тема (их большинство) тонально едина, хотя и не обязательно замкнута каденцией (о постепенном превращении темы в ход см. в § 88). Тональность побочной темы бывает различной. Пожалуй, чаще встречаются тональности доминантового направления: D при мажорной главной (пример 136); Tr при минорной главной (Скрябин. Этюд ор. 8 № 3: h - D); есть примеры иных соотношений — Dr в мажоре (Скрябин. Мазурка ор. 25 № 4 E - gis), °D в миноре (Бетховен. Квартет ор. 95, IV ч.: f - c). Субдоминантовые тональности в побочной теме также возможны и при мажорной главной, и при минорной: встречаются тональности S (Шопен. Соната h-moll, II ч.: H - E), Tr (Шуберт. Соната G-dur II ч.: D - h), Sp (Шуберт. Соната a-moll ор. 143, III ч.: a - F), Sn (Бетховен. Квартет ор. 95: f - Ges; Глинка. Ария Ратмира «Чудный сон...» из III д. оп. «Руслан и Людмила»: B - H). Не исключены здесь и медиантовые тональности — m (Бетховен. Соната № 3, II ч.: E - G; симфония № 9, III ч.: B - D), ш (соната № 24, II ч.: Fis - Dis), W (Бородин. Интермеццо из Маленькой сюиты: F - Des). Изредка побочная тема звучит в одноименной тональности (Бетховен. Квартет ор. 18 № 6, II ч.: Es - es; симфония № 7, II ч.: a - A). Помимо названных, есть примеры и иных, более далеких соотношений (Шуберт. Музыкальный момент ор. 94 № 2: As - fis; Рахманинов. Симфония № 2, II ч.: A - C лидийский).

Менее устойчивы те побочные темы, которые начинаются в одной тональности, а заканчиваются в другой. Но и здесь возможны градации. В сущности устойчива тема, построенная в виде периода с окончанием на побочной тонике: как правило, начальная тональность в таких темах преобладает, а заключительная тоника имеет сугубо второстепенное значение (не сильно отличаясь от половинной заключительной каденции: Шопен. Мазур-

<sup>73</sup> В связи с этим данная форма в некоторых руководствах так и называется: форма Adagio или Andante.



ка H-dur op. 63 № 1: A – cis). Гораздо менее устойчива тема в виде ходообразного периода (Скрябин. Соната № 1, II ч. C-moll: g – f, f – es) или «периода», чьи предложения соотносятся как звенья секвенции (Бизе. Марш и хор мальчиков из I д. оп. «Кармен» d-moll: F, g). Наконец, крайнюю неустойчивость демонстрируют темы, имеющие откровенно ходообразное строение (Лист. Концерт № 1 Es-dur, главная партия /до quasi Adagio /: c – A – fis – Des ...).

**Ф о р м а** побочной темы, сообразно ее гармоническому строению, может быть типовой устойчивой и неустойчивой, структурно рыхлой. Устойчивые формы преобладают. Здесь обычны формы простые двухчастная (Бетховен. Соната № 19, II ч.) и трехчастная (Шопен. Соната h-moll, II ч.), период (пример 136), большое предложение (Моцарт. Соната C-dur KV 309, II ч.), иногда — малое (Танеев. Трио op. 21, III ч.).

Ходообразные формы могут состоять из двух сходных построений и благодаря этому сохранять хоть какое-то внешнее подобие периоду (Бетховен. Соната № 22, I ч.) или быть структурно дробными и не иметь ничего периодичного (Шуберт. Сонатина op. 137 № 2 для скрипки и ф-но, II ч.: 3 3 3 2 2 2 4), что, впрочем, большая редкость<sup>74</sup>. Часто периодообразное начало имеет все более дробное и неустойчивое продолжение<sup>75</sup>. В примере 135 побочная тема начинается после однотактовой связки в отчетливом B-dur двумя четырехтактами со структурой 1 1 2 и с половинной каденцией в каждом — первая на доминанте к тонике, вторая на доминанте к параллели субдоминанты; хотя и гармонически разомкнутое, это восьмитактовое построение весьма близко к периоду. Следующие за этим c-moll'ная зона (весьма далекая для главной тональности D-dur) и энгармонический (!) поворот в fis-moll (как способ приближения к репризному D-dur) с почти что цитированием fis-moll'ного участка из середины главной темы отмечены большей дробностью — здесь преобладают однотакты и даже, вследствие упорного повторения субмотива, полутакты, окончательно уничтожающие следы метрической функциональности. В целом структура побочной темы такова: 4 4 2 1 1 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2, и в ее форме неразрывно слиты относительно «твердое» периодообразное «ядро» и все более рыхлое продолжение в характере (и с функцией) хода.

**§ 88. Строение ходов.** Наличие ходов, как уже говорилось, определяет общую специфику формы рондо. Но и облик конкретных форм немало зависит от конкретного строения ходов. Обладая разной протяженностью, гармоническим содержанием, тематическим материалом, структурой, ходы могут сильно влиять на пропорции целого, общий рельеф формы, характер связи.

**П р о т я ж е н н о с т ь** ходов разнится очень сильно. Невозможно установить какие-то средние масштабные нормы ходов: есть огромные сложно построенные ходы из десятков тактов (Шопен. Рондо op. 16) и небольшие ходы-связки из одного-двух тактов (Бетховен. Симфония № 9, III ч.). Ясно, что их роль в форме не может быть равнозначной: в первом случае темы располагаются на громадном расстоянии друг от друга, во втором — почти соприкасаются; в первом случае форма включает обширные «рыхлые» зоны, во втором — преобладают участки «твердые» (изложение тем).

**Г а р м о н и ч е с к о е** строение ходов подчиняется одному принципиальному условию: ходы неустойчивы, они модулируют, тонально связывая темы. Сообразно этому определяется общая гармоническая конструкция ходов: а) в ходе уводящем: начало в основной тональности — собственно модуляция — подготовка побочной тональности; б) в ходе возвратном: начало в побочной тональности — модуляция — подготовка главной тональности. Конкретное же гармоническое строение различается очень сильно. Начальное пребывание в прежней тональности может быть долгим (Моцарт. Соната D-dur для скрипки и ф-но KV 306, III ч.) или практически отсутствовать (Моцарт. Симфония № 39 Es-dur, II ч.); модуляционный этап может содержать «скольжение» по многим тональностям (Шуман. Симфонические этюды, финал, тт. 50–81) или представлять элементарный поворот в доминанту побочной тональности через ее двойную доминанту (Глинка. «К цитре», тт. 13–17); подготовка искомой тональности может вылиться в обширный предьют (иногда к тональности одноименной или параллельной для тональности подготавливаемой темы: Бетховен. Соната № 3, II ч., тт. 37–42) или ограничиться простым «касанием» доминанты (Глинка. Ария Ратмира «Чудный сон...», тт. 39–49)<sup>76</sup>. Все это зависит не только от степени отдаленности тональности ожидаемой темы, но и от общих намерений композитора: долгим может быть ход в ближайшую тональность (Шуман. Новеллетта № 4 D-dur, тт. 66–85: возвратный

<sup>74</sup> О соотношении тем, имеющих ходообразное строение, и собственно связующих ходов будет сказано далее (см. § 88).

<sup>75</sup> Форма, где главная тема структурно сложнее периода, а побочная имеет неустойчивое ходообразное строение, в ряде учебников именуется «сложной трехчастной с эпизодом».

<sup>76</sup> Полная каденция в тональности побочной темы в конце уводящего хода — редкое исключение (Шуберт. Адажио G-dur; Бетховен. Соната № 19, II ч.)

ход из доминантовой тональности) и кратким — в далекую (Шуберт. Музыкальный момент ор. 94 № 2, тт. 33–36 — возвратный ход из *fis* в *As* включает всего три аккорда).

Тематический материал ходов не регламентирован: он бывает связан с главной темой или с побочной, или относительно самостоятельный, или представляет собой «общие формы движения». Ход уводящий часто строится на материале главной темы (Рахманинов. Концерт № 4, II ч.) или на «общих формах движения» (в вокальной музыке им подобен речитатив: Римский-Корсаков. Ария Снегурочки из I д., тт. 33–40). Материал побочной темы в уводящем ходе встречается редко и скорее бывает результатом постепенного преобразования мотивов главной темы в мотивы побочной (Чайковский. Романс для ф-но, тт. 32–35, ср. с предшествующими мотивами дополнения к главной теме). Ход возвратный равно часто строится на материале побочной темы (Шуман. Новеллетта № 4 D-dur) и на материале главной (Шуман. «Сновидения» из «Фантастических пьес», тт. 95–122). Новый достаточно приметный тематический материал скорее можно встретить в ходе уводящем (пример 136), чем возвратном (Танеев. Квартет № 4, III ч., тт. 59–78).

Форма хода зависит в немалой степени от его протяженности. Поскольку ход — конструкция неустойчивая, его слагаемые в большинстве случаев — это разделы, обладающие разной функцией.

Развернутые ходы состоят из нескольких разделов. Три логических этапа модуляции могут воплотиться в трех самостоятельных разделах хода: первый представляет «остаточное» пребывание в прежней тональности (в том числе довольно длительное), второй — собственно модуляционный переход, третий — предыкт (Танеев. Квартет № 4, III ч., тт. 21–43: 5, 12, 6). Разделов бывает и меньше — если первый и второй этапы модуляции объединены в одном построении (Брамс. Симфония № 1, II ч., тт. 28–38) или если нет самостоятельного предыктового раздела (Танеев. Квартет № 1, II ч., тт. 20–31). Более простые ходы состоят всего из одного раздела, нередко со структурой дробления (Бизе. Сегедилья из I д. оп. «Кармен»). При всей наглядности гармонического движения разделы не всегда функционально противостоят друг другу. В примере 136 уводящий ход складывается из трех четырехтактов, плавно переступающих из основной тональности в доминантовую (A, *fis*, E) и двухтактового доминантового предыкта. Однако все это воспринимается скорее как функционально однородное целое. Причина, вероятно, в новом тематическом материале, который придает этому гармонически несомненно ходовому участку некоторые общие черты изложения. Иногда встречаются отчетливо периодобразные ходы — из двух сходных построений с каденциями (Бетховен. Соната № 19, II ч., тт. 20–31). Ходы-связки ограничиваются одной-двумя фразами (пример 136, возвратный ход).

Выше уже говорилось, что ход не обязательно четко отделен от изложения темы, он может начинаться как: а) реприза простой двух- или трехчастной формы (Скрябин. Мазурка ор. 25 № 4 — уводящий ход, № 5 — возвратный ход); б) второе предложение периода (Бетховен. Секстет для духовых ор. 71, II ч. — уводящий ход); в) дополнение (Скрябин. Этюд ор. 8 № 3 — уводящий ход, Бетховен. Секстет для духовых ор. 71, II ч. — возвратный ход). Ходообразные качества в таком случае обнаруживаются постепенно, что способствует особой плавности перехода от одной темы к другой.

Соотношение уводящего и возвратного ходов чрезвычайно разнообразно. По своей протяженности ходы бывают соразмерными (Моцарт. Ария Дон Жуана № 11: уводящий ход — 16 тактов, возвратный — 13 тактов) или несоизмеримыми (длинный уводящий ход, краткий возвратный: Шуберт. Соната a-moll ор. 143, III ч.: 19 и 3 такта, см. также пример 136; краткий уводящий ход, длинный возвратный: Шуберт. Симфония № 5 B-dur, II ч. — 3 и 26 тактов). В гармоническом отношении ходы всегда отличаются друг от друга — конкретным тональным планом, возможно, также интенсивностью тонального движения, типом модуляции (например, постепенная модуляция в уводящем ходе, энгармоническая в возвратном: Шопен. Соната h-moll, III ч.; Глинка. «Песнь Маргариты»). Тематически ходы могут быть сходными (оба на главной теме: Бетховен. Трио Es-dur ор. 3, IV ч.; оба на побочной теме: Бетховен. Соната № 3, II ч.; оба на обновленном материале: Бетховен. Соната № 19, II ч.) или различными (например, на главной теме уводящий ход, на побочной — возвратный: Танеев. «И дрогнули враги» ор. 26 № 8). Форма уводящего и возвратного ходов практически никогда не бывает одинаковой, поскольку ходы как построения неустойчивые очень индивидуальны по своей конструкции.

Пропуск одного из ходов возможен и нередок в двухтемном рондо. Чаще отсутствует ход уводящий. Это бывает в трех разных ситуациях. Во-первых, когда побочная тема звучит в одноименной тональности — технической необходимости перехода в таком случае просто нет (Бетховен. Соната № 7 c-moll для

скрипки и ф-но, II ч.)<sup>77</sup>. Во-вторых, когда сама побочная тема имеет ходообразное строение (Бизе. Марш и хор мальчиков из I д. оп. «Кармен») и особенно, когда такая ходообразная тема начинается в тональностях основной (Григ. Концерт для ф-но с орк., II ч.) или одноименной (Григ. Соната для виолончели и ф-но, II ч.). Понятно, что в этих случаях присутствие еще одного хода не обязательно, а если и возможно, то требует особых условий<sup>78</sup>. В-третьих, когда устойчивая и тонально самостоятельная побочная тема намеренно вводится путем сопоставления, что, разумеется, сглаживает «рондовую» специфику формы, но не уничтожает ее (например, финал квартета ор. 33 № 3 Гайдн, несмотря на отсутствие уводящего хода, назвал «рондо»).

Пропуск возвратного хода обычно бывает в тех же ситуациях, что и уводящего, но не совмещается с ним — отсутствие обоих ходов поставило бы под сомнение принадлежность формы к рондо<sup>79</sup>. При устойчивой побочной теме на месте возвратного хода обычно бывает хотя бы маленькая мелодическая связка (Гайдн. Квартет ср. 33 № 2, II ч.); прямое сопоставление побочной темы с главной редко (Глазунов. Каприс-экспромт ор. 49 № 2).

§ 89. Повторение тем в нечетном двухтемном рондо. Обязательными для нечетного рондо проведениями тем главной, побочной и снова главной форма ограничивается не всегда. За этим может последовать дополнительное проведение побочной и главной тем, иногда двукратное (Бетховен. Симфония № 5, II ч.). Повторение тем в рондо практически никогда не бывает точным. Темы при повторении: а) варьируются (Моцарт. Соната C-dur KV 309, II ч.); б) транспонируются в другие тональности — основную (Чайковский. Симфония № 1, II ч.) или не основную (Бетховен. Симфония № 9, III ч.); в) меняются структурно и гармонически (Шуберт. Музыкальный момент ор. 94 № 2 As-dur); г) сокращаются (Бетховен. Соната № 22, I ч. — побочная тема; Бетховен. Квартет ср. 95, III ч. — главная тема); д) утрачивают ходы (Скрябин. Этюд ор. 42 № 5). Последнее проведение главной темы может приобрести характер коды (см. § 91).

§ 90. Четное двухтемное рондо. Четное двухтемное рондо обладает теми же слагаемыми, что и нечетное. Главная и побочная темы по форме, тональностям, соотношению никак не отличаются от тем нечетного рондо. Ходы, связывающие темы, имеют такие же черты, как описанные ходы в нечетном рондо, и также в соответствующих ситуациях могут пропускаться. Отличие, как говорилось выше, касается общей планировки: в четном рондо форма завершается побочной темой (а не главной, как в нечетном)<sup>80</sup>. Этот формальный признак, однако, не единственный определяет качество формы, важен не только факт окончания на побочной теме, но и то, как группируются темы, какой исходной установке подчиняется целое.

Истинно четное рондо строится по принципу парной группировки, которая проявляется на двух уровнях: а) изложения тем: пара главная — побочная, б) крупных разделов: пара экспозиция — реприза. Если в нечетном рондо композиция целого в принципе подобна трехчастной форме, где есть центр в виде побочной темы и его обрамление проведениями главной темы, то в четном рондо она качественно иная — здесь нет ни центра, ни обрамления, поскольку парная организация исключает и то, и другое<sup>81</sup>.

В ситуации, когда слагаемые формы в принципе подобны, первостепенное значение имеют условия, способствующие парной группировке и препятствующие ей. Четному делению (на пары тем) помогают: а) наличие заключения после побочной темы; б) отсутствие (или сведение к минимуму) возвратного хода; в) полное проведение тем в репризе. Примеры: Моцарт. Соната F-dur KV 332, II ч.; Скрябин. Мазурка ор. 25 № 1.

Четное деление уявляют: а) отсутствие четкого завершения в побочной и благодаря этому плавный переход к главной теме; б) сокращенное изложение побочной темы в репризе и следующее из этого второстепенное ее положение на данном участке формы. Примеры: Глазунов. Симфония № 8, II ч.; Скрябин. Соната № 2, II ч.

По схеме четное рондо совпадает с формой сонатины (см. § 118). Отличие заключается в качестве тематизма — в сонате (даже облегченной) всегда внутренне более сложном, чем в рондо, которое в принципе ориентировано на песню и танец. Так, в примере 137 особая непритязательность тем определяется жанром — «серенада»

<sup>77</sup> Однако потребность в «рыжлом» построении между двумя «твердыми» может заставить композитора все же ввести ходы и при одноименной тональности побочной темы (Брамс. Квинтет для кларнета и струнных, II ч.).

<sup>78</sup> В медленной части сонаты № 16 Бетховена, например, уводящий ход (т. 36–41) и ходообразная побочная тема (т. 42–53) сильно разнятся в мотивном и фактурном отношениях. То же можно наблюдать в ноктюрнах Fis-dur ор. 15 № 2, E-dur ор. 62 № 2 Шопена.

<sup>79</sup> Тем не менее А. Б. Маркс указывает на возможность рондо без обоих ходов (в качестве такового он, например, рассценивает II ч. Сонаты № 15 Бетховена) при условии типичного для рондо тематического соотношения и общего характера музыкального движения.

<sup>80</sup> В работах В. А. Цуккермана и его последователей термин «четное рондо» трактуется несколько иначе: он предполагает не только четное число слагаемых, но и начало формы с эпизода, а не рефрена (согласно схеме: В А С А...).

<sup>81</sup> Это отличие делает применение термина «рондо» к четным формам достаточно условным. Однако родство четных форм с «настоящим» (нечетным) рондо в отношении характера тем и их связи позволяет — с известной оговоркой — объединить их под общим названием, тем более, что помимо «чистых» случаев четной и нечетной формы, существует масса промежуточных, плавно соединяющих эти крайности.

ноктюрю»; в многочисленных дополнениях к главной и побочной темам остроумно реализуется своеобразие исполнительского состава: эта ночная серенада предназначена для четырех оркестров, и каждый оркестр спешит допеть тему — как эхо, все короче и короче.

И, конечно, не случайно, что четное рондо встречается (наряду с инструментальной музыкой) в собственно вокальной песне, где у него обнаруживаются точки соприкосновения с куплетной формой (Римский-Корсаков. «Величальная» из VI к. оп. «Садко»; Бородин. Каватина Владимира из II д. оп. «Князь Игорь»: при песенной главной теме побочная в обоих случаях напоминает припев, а форма в целом — два куплета с транспозицией этого «припева» во втором из них в главную тональности).

В определенных условиях четное и нечетное рондо сближаются, о чем см. в следующем параграфе.

**§ 91. Вступление и кода.** Вступление в малом рондо относительно редко, но зато оно может быть тематически совершенно самостоятельным (Чайковский. Симфония № 1, II ч.) и настолько развернутым, что удостоиваться звания интродукции (Шопен. Рондо ор. 16).

Кода в малом рондо, напротив, встречается очень часто. Роль ее с точки зрения целого особенно велика в тех случаях, когда она вбирает в себя проведение одной из тем. Иногда характер коды приобретает уже репризное изложение главной темы в нечетном рондо, но так случается редко (Танеев. «И дрогнули враги»). Гораздо чаще в области коды оказывается последнее (третье) проведение главной темы нечетного рондо с повторением тем (Бетховен. Соната № 5, II ч.). Впрочем, определить в таких случаях исходную — четную или нечетную — модель формы не всегда легко, поскольку и четное рондо может получить кодовое завершение на материале главной темы (см. пример 137). Если парная группировка тем выявлена не очень ясно, четная и нечетная формы в такой ситуации по существу смыкаются. К похожему результату приводит проведение побочной темы в коде нечетного рондо (Бетховен. Симфония № 7, II ч.; Чайковский. Романс для ф-но). Все это подтверждает относительность противопоставления четной и нечетной разновидностей формы, их глубинное родство.

### *Задания по анализу*

В нижеследующих заданиях анализировать форму малого рондо по следующему плану. 1) Тип формы. 2) Границы между темами и ходами. 3) Характеристика каждой темы (по плану анализа песенных форм) и сравнение тем между собой. 4) Характеристика ходов (гармоническая, тематическая, структурная). 5) Характеристика коды и вступления (если они есть). 6) Выводы о стилистических особенностях всей формы.

**Задание 36 (§ 85).** Бетховен. Багатель ор. 33 № 6. Моцарт. Ария Лепорелло № 4 из оп. «Дон Жуан», 2-я ч. — Andante.

**Задание 37 (§§ 86–89).** Бетховен. Концерт № 1 для ф-но с орк., II ч. Моцарт. Концерт A-dur для ф-но с орк. KV 488, II ч. Бетховен. Соната № 3 Es-dur для скрипки и ф-но, II ч.; Соната № 4, II ч.

**Задание 38 (§ 90).** Чайковский. Симфония № 1, II ч. Шуберт. Сонатина № 2 для скрипки и ф-но ор. 137, IV ч.

**Задание 39 (§ 91).** Моцарт. Ария Эльвиры № 3, Ария Оттавио № 21 из оп. «Дон Жуан». Квартет B-dur KV 589, II ч. Квintет C-dur KV 515, II ч. Скрябин. Поэма ор. 32 № 1

**Задание 40 (итоговое).** Моцарт. Ария Дон Жуана № 17 из оп. «Дон Жуан». Квартет D-dur KV 575, II ч. Бетховен. Соната № 19, II ч. Шуберт. Сонатина № 2 для скрипки и ф-но ор. 137, II ч. Мендельсон. Andante cantabile e Presto agitato для ф-но. Чайковский. Сюита № 1 для орк., III ч. «Интермеццо». Шопен. Ноктюрю f-moll ор. 5 № 1. Скрябин. Мазурка ор. 25 № 9.

### *Практические упражнения*

**Упражнение 36 (§§ 85–88).** На данную главную тему (пример 138) сочинить нечетное малое рондо с обоими ходами или без хода уводящего. Образец выполнения: пример 139.

**Упражнение 37 (§§ 85–88).** На фортепьяно продолжить начало заданной темы (пример 140) и далее играть малое рондо той или иной формы.

## **Тема 11. Большое рондо**

**§ 92. Определение. Классификация. Применение.** Большим рондо называется многотемная форма, где связанные ходами главная и побочная темы (две, три и более) чередуются регулярно или нерегулярно, с повтор-

ным проведением побочных тем или без него. Разделы большого рондо именуются: излагающий главную тему — рефреном, излагающие побочные темы — эпизодами (первый, второй и т.д.).

Большое рондо подразделяется: а) по количеству тем — на трехтемное, четырехтемное и т.д.; б) по правильности возвращения главной темы после побочных — на регулярное и нерегулярное; в) по объекту повторения — на формы, где возвращается только главная тема, и формы, где возвращается также побочная тема (или темы). В результате полное определение формы большого рондо многосложно, например, трехтемное регулярное рондо, или четырехтемное нерегулярное рондо, или трехтемное регулярное рондо с повторением первой побочной темы и т.д.

Слагаемые большого рондо в принципе те же, что и малого — это темы и ходы, и они обладают аналогичными характеристиками — темы более устойчивы, хотя и различны по весу (отсюда деление на главную и побочные), ходы неустойчивы. Однако многотемность большого рондо обуславливает еще одну иерархию — на уровне побочных тем: они также обладают разной весомостью, отличаясь степенью самостоятельности, глубиной мотивного и тонального контраста, протяженностью и структурной определенностью.

Из общего определения большого рондо ясно, что его планировка может быть весьма различной и учесть все схемы почти невозможно. Многочисленные формы с разными схемами роднит указанный общий фундаментальный принцип — п е р е х о д одной темы в другую. Типичное для рондо скрепление формы главной темой (в результате ее повторения) также существенно, однако достижимо и без ее регулярного возвращения. Поэтому формы, где новые темы равномерно чередуются с главной, но, лишённые переходов, вводятся путем сопоставления с ней, похожи на рондо внешне, тогда как по существу ближе составным формам. Двойственной природе таких форм отвечает компромиссное (и внутренне противоречивое) наименование — «составное рондо».

Большое рондо лишь умножает принцип малого, но не отменяет его, в своей основе сохраняя тот же характер музыкальной мысли. Поэтому оно и применяется в сущности в тех же условиях: как форма выражения лирического состояния и, напротив, как способ выразить мысли легкие и живые. В первом случае это медленные части сонатно-симфонических циклов, отдельные лирические пьесы; во втором — финалы циклов, иногда первые части и также отдельные пьесы. В музыке вокальной большое рондо встречается в камерной литературе и в опере — в сольных номерах, в ансамблях, хорах, сценах.

§ 93. Большое регулярное рондо. Регулярным называется рондо, в котором главная (начальная) тема последовательно возвращается после побочных<sup>82</sup> (стрелка обозначает переход):

Главная → 1-я побочная → Главная → 2-я побочная → Главная ... Главная

Общее число тем не регламентировано, но как правило их три — главная и две побочные (пятичастное рондо в общей сложности: Моцарт. Концерт c-moll для ф-но с орк. KV 491, II ч.) или четыре — главная и три побочные (семичастное рондо: Бетховен. Секстет духовых op. 71, IV ч.); форма с большим числом тем редка (Моцарт. Дивертисмент D-dur KV 205, V ч. — пять тем или девять частей).

Г л а в н а я т е м а характеризуется теми же свойствами, что и в малом рондо: она песенная по природе, преобладают формы простая двухчастная (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч., начало темы см. в примере 141) и простая трехчастная (Моцарт. Соната B-dur KV 570, II ч.), период здесь встречается значительно реже (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но e-moll KV 60, III ч.). Иногда главная тема включает контрастный материал, но это скорее исключение (Моцарт. Концерт для скрипки с орк. D-dur KV 218, III ч.: 8+6 — 2/4 Andante, 16 — 6/8 Allegro).

При повторных проведеньях главная тема может варьироваться (Бетховен. Квартет op. 74, II ч.), сокращаться (например, до начального периода при исходной песенной форме: Моцарт. Соната B-dur KV 570, II ч.). В рондо венских классиков главная тема всегда проводится в главной тональности. Допустимое начало одного из проведений в какой-либо побочной тональности обычно имеет своим продолжением поиски главной тональности (как при ложной репризе) и уже в ней — истинное начало темы (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч.: при третьем появлении /т. 65/ целое предложение главной темы звучит в тональности Sn; второе же предложение превращается в длинный ход, подводящий к главной тональности As-dur, где дается полное проведение главной темы).

В более поздней музыке главная тема при срединных проведеньях может транспонироваться (Шуберт. Соната a-moll op. 164, II ч. — второе проведение в F-dur) и даже стать тонально неустойчивой, ходообразной

<sup>82</sup> В европейской теории XIX – нач. XX вв. такая конструкция называлась третьей формой рондо.

(Брамс. Соната C-dur op. 1, IV ч.). Кроме того, в позднем рондо последнее проведение главной темы иногда отсутствует, так что форма заканчивается побочной темой (Прокофьев. Менуэт из бал. «Ромео и Джульетта»).

Побочные темы как норма мотивно самостоятельны. Разная степень контраста с главной темой определяется в большинстве случаев не столько наличием или отсутствием мотивных связей, сколько самим типом тематического материала, его жанровыми (в широком смысле) корнями. Например, первая побочная тема может сохранять присущий главной теме дух инструментализма, тогда как вторая побочная — обнаруживать родство с кантиленой (Моцарт. Дивертисмент D-dur KV 205, V ч.) или наоборот, вторая побочная может выделяться своим инструментальным характером при песенной главной и первой побочной (Моцарт. Концерт для ф-но с орк. D-moll KV 466, II ч.). Контраст между второй побочной и главной темами подчас очень силен и нередко усугубляется сменой темпа, размера (Бетховен. Рондо G-dur op. 51). Впрочем, мотивные связи с главной темой все же возможны — скорее в первой побочной (едва ощутимые или очень заметные, вплоть до тематического тождества с главной темой — Моцарт. Квintет Es-dur KV 407, III ч.), а иногда и в обеих побочных темах (Моцарт. Квintет Es-dur KV 614, II ч.; в примере 141 начальная мелодическая фраза второй побочной представляет почти точное обращение опорных точек мелодии в начальной фразе главной темы; в свою очередь мелодическая линия первой побочной в ее начале точно совпадает с таковым во второй побочной, но из-за ритмического отличия это соответствие менее заметно).

Тональный план классического рондо в основном регулируется универсальной формулой T – D – S – T. Соответственно для первой побочной темы типична какая-либо доминантовая тональность, а для второй — субдоминантовая: D – S (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч.), D – Tr (Моцарт. Квintет Es-dur KV 407, III ч.). Нарастание субдоминантовости к концу может осуществляться и при слабой субдоминанте в первой побочной: Tr – S (Моцарт. Концерт для ф-но с орк. c-moll KV 491, II ч.). Для второй побочной темы не менее, чем субдоминантовая, характерна одноименная тональность — смена лада очень помогает созданию необходимого здесь тематического контраста (Бетховен. Рондо для скрипки и ф-но G-dur). В случае трех побочных тем комбинируются названные варианты: при мажорной главной тональности — D – Tr – D (Бетховен. Секстет op. 71, IV ч.), D – Tr – <sup>o</sup>T (Моцарт. Соната Es-dur для скрипки и ф-но KV 58, III ч.), при минорной главной — Tr – Sp – <sup>o</sup>T (Моцарт. Соната e-moll для скрипки и ф-но KV 60, III ч.) и т.п. Иногда нужная тональность достигается в первой побочной не сразу, но уже в процессе изложения темы, которая начинается в главной тональности (Моцарт. Маленькая ночная серенада, KV 525, II ч.; Бетховен. Романс G-dur для скрипки с орк. op. 40). Редчайшим исключением следует признать изложение всей побочной темы, особенно второй, в главной тональности; в этом случае отсутствие тонального обновления в теме, призванной внести наибольший контраст, компенсируется всеми возможными средствами, вплоть до смены метра и темпа (Моцарт. Соната B-dur для скрипки и ф-но KV 378, III ч.).

Форма побочных тем зависит от их протяженности и степени устойчивости; выбор широк — от предложения до сложной трехчастной. Первая побочная тема бывает в форме: большого предложения (Бетховен. Романс G-dur для скрипки с орк. op. 40), периода (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч., начало темы см. в примере 141), в простой двухчастной (Моцарт. Концерт c-moll для ф-но с орк KV 401, II ч.) и простой трехчастной (Моцарт. Соната B-dur KV 570, II ч.); возможная при изложении первой побочной тональногармоническая неустойчивость обуславливает и ее ходообразное строение (Бетховен. Соната № 4 a-moll для скрипки и ф-но, III ч.). Вторая побочная обычно более развернута, поэтому здесь чаще встречается не период (хотя он возможен: Бетховен. Соната № 25, III ч.), а простые формы — двухчастная (Моцарт. Соната B-dur KV 570, II ч.) и трехчастная (Моцарт. Квintет Es-dur KV 407, III ч.; также Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч., начало темы см. в примере 141); с ростом масштабов и обособленности тем в более поздней музыке стала допустимой и невозможная у венских классиков сложная трехчастная форма (Шуберт. Соната D-dur op. 55, IV ч.).

Ходы в большом рондо принципиально не отличаются от ходов в малом рондо и так же разнообразны по своей протяженности и структуре, тематическому и тональногармоническому строению (см. § 88). Довольно редко бывают в наличии все ходы — и ведущие к побочным темам, и возвращающие к главной (Шуберт. Блестящее рондо для скрипки и ф-но op. 70). Ходов уводящих часто нет, и тогда побочные темы вводятся путем сопоставления (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч.). Особенно это характерно для второй побочной темы в пятичастном рондо, поскольку подчеркивает вносимый ею контраст (Моцарт. Квintет Es-dur KV 614, II ч.). Возвратные ходы, хотя бы в виде небольших связок, как правило, имеются (среди исключений —

Моцарт. Концерт для скрипки с орк. G-dur KV 218, III ч.: главная тема после первой побочной вступает «без посредников»).

Рондо без ходов вообще (Моцарт. Концерт для ф-но с орк. Es-dur KV 482, II ч.) или с минимальными связками между побочными темами и главной вплотную приближаются к составным формам и прежде всего — к сложной трехчастной с двумя трио, разделенными репризой главной темы. Провести границу между этими формами подчас очень трудно, и выбор того или иного определения обуславливается местом применения формы, типичным для той или иной формы жанром. Например, в менуэте или скерцо сонатно-симфонического цикла (равно как в других танцах, маршах) эту форму естественно трактовать как сложную трехчастную с двумя трио (Моцарт. Дивертисмент D-dur KV 334, V ч.), а в финале — скорее как рондо (Моцарт. Сонатина № 1 C-dur, IV ч.). Надо, однако, отдавать себе отчет в особом, составном характере такого рондо, в большой дистанции, отделяющей его от истинно «рондовой» формы, где темы переходят одна в другую, а не просто сопоставляются.

Единство и динамизм регулярного рондо венских классиков и некоторых позднейших, идущих в русле той же традиции, обуславливаются не только наличием переходов, но и целесообразным неравенством слагаемых. В сфере побочных тем оно выражается в принципиальном усилении контраста по мере продвижения формы, в увеличении протяженности и самостоятельности тем (например, в III ч. Сонаты для скрипки и ф-но e-moll KV 60 наблюдается последовательное структурное усложнение тем: первая побочная написана в форме периода, вторая — в простой двухчастной форме, третья — в простой трехчастной). Неравенство в проведеньях главной темы устанавливается посредством масштабных преобразований: первоначальное изложение темы обычно самое полное, нередко это какая-либо простая форма с повторением частей; следующее проведение сильно сокращено, от темы может остаться только начальный период; последнее проведение восстанавливает тему в ее исходном виде, но без повторения частей (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но F-dur KV 547, I ч.). Целенаправленное варьирование рефрена также помогает устранить эффект механической повторности, а обычная для рондо развернутая кода (см. § 97) итожит его тематическое содержание.

Все это есть в тщательно выработанной пятичастной форме регулярного большого рондо из II ч. сонаты для скрипки и ф-но Es-dur KV 481 Моцарта (пример 141). Песенная по сути, хотя инструментально «приукрашенная», главная тема (в первоначальном изложении — простая двухчастная репризная форма с повторением частей) подвергается искуснейшему варьированию, увеличивающему ее инструментальное наклонение. Здесь нет ни единого одинакового воспроизведения повторяемой мелодии: уже при первом изложении темы второе предложение варьирует первое, а реприза формы продвигает кропотливый процесс «выщипывания по заданной канве» далее; второе проведение рефрена, «ложный» A-dur'ный рефрен, наконец, последний изыскивают все новые узоры, тонко расписывающие основной мелодический контур — вплоть до его растворения в хроматически мерцающей трели. Холодной красотой рефренов с их инструментально трактованной мелодикой противостоят эпизоды, где скрипка поистине поет с теплой и непосредственно-эмоциональной интонацией. Уже этот контраст тона делает форму рельефной и увлекательной для слушателя. Но есть еще лишенная эмоционального воздействия, но важная для динамического восприятия формы игра объемов: все три проведения рефрена масштабно не равны друг другу (первый рефрен с учетом повторений — 32 такта, второй рефрен в виде начального периода — 8 тактов, третий рефрен — целиком, но без повторения частей — 16 тактов), а эпизоды не равны между собой и не равны ни одному из проведений рефрена (первый эпизод /период из трех предложений/ — 12 тактов, второй эпизод /простая трехчастная форма/ — условно 18 тактов<sup>83</sup>). Наконец, есть тональный «сюжет», где традиционно-надежная основа T – D – S – T разнообразится непредсказуемыми вкраплениями (в том числе и благодаря коде с ее цитированием материала первого хода и второй побочной), дающими в итоге — даже без учета тонального движения ходов — более богатый план: T – D – T – S, °S – Sn – T, °T, T. Так, в совместном действии тематического, тонального, структурного факторов рождается «динамическое единство» классического большого рондо.

С разрастанием тем, с увеличением их числа, с доведением контраста до предела в некоторых образцах постеклассической эпохи цельность формы уменьшается, и она приобретает подчас черты сюиты.

§ 94. Большое регулярное рондо с повторением побочных тем. В трехтемном, а иногда и в четырехтемном регулярном рондо побочная тема (или темы) очень часто повторяются — транспонированно или (в редких

<sup>83</sup> Условность названного числа тактов во втором эпизоде обусловлена тем, что его реприза постепенно превращается в ход и невозможно указать точный момент этого превращения (при данном подсчете за него принято начало второго предложения в репризе, что не совсем верно в плане восприятия формы).

случаях) на той же высоте. Новое качество, которое сообщает это повторение форме (о нем будет сказано ниже), позволяет расценивать ее как особую разновидность большого рондо. Ее место — почти исключительно в финалах сонатно-симфонического цикла (редкий пример в медленной части: Бетховен. Квартет op. 18 № 3, II ч.) и сравнительно нечасто — в отдельных пьесах.

Основной тип формы, самый распространенный и стабильный, следующий<sup>84</sup>:

Главная → 1-я побочная → Главная → 2-я побочная → Главная → 1-я побочная → Главная  
Т Д Т S Т Т Т

(Обозначения тональностей условны: первая побочная тема возможна не только в доминантовой, но и в других побочных тональностях, а ее транспозиция бывает не только в главную тональности; вторая побочная также относительно свободна в выборе тональности, противопоказана ей только главная.)

Примеры: Бетховен. Сонаты № 2, 4, 8, 11, 12, финалы; Григ. Соната № 2 G-dur для скрипки и ф-но, III ч.; Чайковский. Симфония № 2, II ч. (без транспозиции побочной темы при повторении). Моцарт. Соната A-dur для скрипки и ф-но KV 526, III ч. (третье проведение главной темы в тональности субдоминанты).

Варианты того же типа представляют формы с пропуском одного из проведений главной темы при повторении — третьего или четвертого<sup>85</sup>:

Главная → 1-я побочная → Главная → 2-я побочная → 1-я побочная → Главная

Пример: Моцарт. Соната D-dur KV 284, II ч. (редкий образец данной формы в медленной части).

Главная → 1-я побочная → Главная → 2-я побочная → Главная → 1-я побочная

Примеры: Гайдн. Симфония № 101 D-dur, IV ч.; Брамс. Соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но, III ч. (третье проведение главной темы в субдоминантовой тональности).

Специфика большого рондо с повторением первой побочной темы в сравнении с формой без повторения — в иных пропорциях, в симметричности и уравновешенности целого. Изменения на заключительном участке формы не локальны, они косвенно отражаются и на предшествующем. Суть процесса такова. Обширная репризная зона из главной, побочной и снова главной тем, которая образуются вместо одиночного проведения главной темы, заставляет по-иному оценивать и начальный участок формы, построенный аналогично: он предстает как единый развернутый экспозиционный раздел. В сущности являя собой малое рондо (главная — побочная — главная) с той особенностью, что побочная тема здесь нередко имеет заключение, данный экспозиционный раздел почти никогда не отказывается от ходов — как уводящего к побочной теме, так и возвращающего к главной, и потому обладает особым единством (редкие примеры без хода к первой побочной теме: Бетховен. Соната № 1 D-dur для скрипки и ф-но, III ч.; Григ. «Из карнавала» op. 19 № 3)<sup>86</sup>. В результате вторая побочная тема, оказавшись в центре, окруженная крупными симметричными экспозиционным и репризным разделами, обретает право на еще большую контрастность и самостоятельность, и это право она нередко реализует (отсюда, к примеру, возможность вариационной формы во второй побочной теме: Чайковский. Симфония № 2, II ч.). Для того, чтобы отделить центр формы со второй побочной от экспозиционного раздела еще сильнее, чтобы сделать границу между ними резче, здесь очень часто — можно сказать, как правило, — отсутствует ход (см. все вышеперечисленные примеры из сонат Бетховена). Однако в случаях крайнего контраста второй побочной темы, контраста на уровне циклического, ход к ней все же имеется, иначе форма рискует распасться (Моцарт. Концерт Es-dur для ф-но с орк. KV 271, III ч., Концерт Es-dur для ф-но с орк. KV 482, III ч.).

Иногда в описанной форме нет ходов вообще, соответственно она имеет составной характер и квалифицируется как рондо с повторением первой побочной темы только по типичным для формы условиям применения (Бетховен. Квартет op. 18 № 4, IV ч.).

Показательный образец большого трехтемного рондо с повторением первой побочной представляет III ч. сонаты для скрипки и ф-но № 2 A-dur Бетховена (начала его тем приведены в примере 142), где четвертое проведение главной темы замещается кодой на ее материале.

Крупный репризный раздел, созданный путем дополнительного проведения первой побочной темы в конце, бывает иногда и в четырехтемном рондо:

<sup>84</sup> В европейской теории XIX – нач. XX вв. этот тип именовался четвертой формой рондо, а в ряде отечественных учебников советского периода — рондо-сонатой с эпизодом.

<sup>85</sup> Известен и обратный случай — с дополнительным проведением главной темы, которая «разрезает» прежде единое пространство первой побочной темы (Моцарт. Хафнер-серенада KV 250, VI ч.).

<sup>86</sup> Редкий случай малого рондо с повторением тем в экспозиционном разделе (главная – побочная – главная – побочная – главная): Шуберт. Соната a-moll op. 42, IV ч.





нений в изложении. В развернутой коде (из трех разделов) крайние разделы могут строиться на материале главной темы, а центральный — на каком-либо ином. В таком случае в коде продолжается «рондовое» чередование главного и побочного материала, но и тот, и другой окрашены в кодовые тона (прежде всего благодаря гармонии заключительного характера, ориентированной на тонику). Бывает, что кода содержит дополнительные проведения побочных тем — первой (Чайковский. Квартет № 2, IV ч.) или второй (Григ. Концерт для ф-но с орк., III ч.). Ввиду итогового характера коды для нее вполне естественно объединить многие темы рондо (Бетховен. Соната № 4 a-moll для скрипки и ф-но, III ч.), в том числе вступительную (Моцарт. Дивертисмент B-dur KV 287, VI ч.). Введение в коду нового материала, напротив, несколько противоречит ее природе, а в рондо оно особенно редко вследствие его многотемности (Григ. «Из карнавала» ор. 19 № 3).

### *Задания по анализу*

В нижеследующих заданиях анализировать форму большого рондо. Анализ может быть последовательным (установление границ в форме, характеристика главной темы, хода, первой побочной и т.д.) либо выборочным: после установления типа формы и границ в ней рассматриваются а) главная тема по всех проведеньях; б) побочные темы (в сравнении между собой и с главной темой); в) ходы; г) вступление и кода; д) форма в целом.

**Задание 41** (§ 93). Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 380, III ч. Бетховен. Соната № 10, III ч.; Рондо ор. 51 № 1 C-dur. Шуман. Новеллетта № 5 D-dur. Бизе. Хор и сцена № 25 из IV д. оп «Кармен».

**Задание 42** (§ 94). Бетховен. Соната № 5 F-dur для скрипки и ф-но, IV ч. Чайковский. Большая соната G-dur ор. 37, IV ч. Моцарт. Соната F-dur KV 533/494, III ч.; Соната Es-dur для скрипки и ф-но KV 302, II ч.

**Задание 43** (§ 95). Шуман. «Венский карнавал», I ч. Шопен. Рондо ор. 1. Бородин. Плач Ярославны из IV д. оп. «Князь Игорь». Моцарт. Концерт A-dur для ф-но с орк. KV 488, III ч.

**Задание 44** (итоговое). Моцарт. Рондо a-moll KV 511. Бетховен. Соната № 21, III ч. Брамс. Соната для скрипки и ф-но № 1 G-dur, II ч. Глазунов. Концерт для скрипки в орк., II ч. Вебер. Соната № 3 d-moll ор. 49, III ч. Танеев. Фортепьянный квинтет ор. 30, II ч. Глазунов. Симфония № 5, II ч. Римский-Корсаков. Финал I д. из оп. «Снегурочка».

### *Практические упражнения*

**Упражнение 38** (§ 93). На главную тему, ранее продленную до простой трехчастной формы (упр. 25), сочинить трехтемное регулярное рондо; второе проведение главной темы сделать сокращенным, ход ко второй побочной не обязателен. Образец выполнения: пример 143.

**Упражнение 39** (§ 93). Импровизировать на фортепьяно большое рондо на данную главную тему (пример 118; желательно продление темы до простой двухчастной или простой трехчастной форм).

## **Глава V. Сонатная форма**

**§ 97. Определение. Применение. Классификация.** Сонатной называется форма из трех разделов, где после первого раздела — экспозиции с противопоставлением главной и побочной тем (тонального, структурного, образного) следует второй — разработка, где темы развиваются, а затем третий — реприза, повторяющий экспозицию с изменениями тональными (вследствие транспозиции побочной темы) и, возможно, иными.

Отличие сонатной формы от нижестоящих по рангу заключается в том, что в ней разработочное развитие (в ограниченной мере возможное и в рондо, и даже в песенных формах) приобретает значение ведущего метода тематической работы, а разработка как специальный раздел находится в центре формы не только по своему местоположению, но и по смыслу, по роли в целом.

Сонатная форма применяется почти всегда в сонатно-симфоническом цикле: в первой части более всего, а также в финале, в медленной части, как исключение — в скерцо; она бывает и формой отдельных произведений разных жанров — фантазии, баллады, поэмы и др. Жанр музыки немало влияет на характер сонатной формы. Не случайно, что наряду с универсальным термином «сонатная форма» бытует и более узкий — «сонатное allegro», который в старых руководствах уточнялся еще сильнее: «форма первого allegro», то есть именно первой части сонатного цикла. Поскольку в таком сонатном allegro природа формы проявляется в наибольшей степени, оно выделено в нижеследующей классификации в качестве первого — основного — типа формы. С попаданием в другие части цикла сонатная форма более или менее трансформируется согласно их потребно-

стям, и потому целесообразно такие, отчасти утратившие сонатную специфику формы выделять в особую группу. Наконец, существуют собственно разновидности сонатной формы (со своими структурными особенностями), сложившиеся опять-таки в определенных жанровых условиях — концерта для солиста с оркестром, увертюры, сонатины и др.

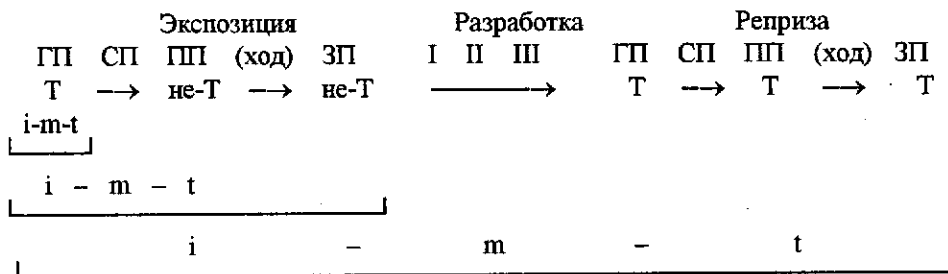
В результате все многообразие сонатных форм дифференцируется следующим образом: 1) сонатная форма первого *allegro* сонатно-симфонического цикла; 2) сонатная форма в иных частях цикла и иных жанрах; 3) разновидности сонатной формы (сонатная форма с двойной экспозицией и сонатина).

В процессе исторической эволюции от ранней гайдновской сонаты к позднеромантическим полотнам Брукнера, Малера, Рахманинова, Метнера и других композиторов форма менялась очень сильно, но квинтэссенцией классической сонатности по справедливости считаются бетховенские формы. Поэтому в дальнейшем изложении теория сонатной формы будет ориентирована прежде всего на бетховенские решения, а описание отличных от них свойств более ранних и поздних сонат последует за объяснением типовых (то есть бетховенских) норм в построении каждого отдела формы.

## Тема 12. Сонатная форма первого *allegro* сонатно-симфонического цикла

§ 98. **Общая характеристика.** Сонатная форма — самая сложная и дифференцированная из всех гомофонных форм и потому самая емкая по смыслу.

В сонатной форме элементарные соотношения типа устойчивость — неустойчивость, изложение — развитие, репродуцируясь на все более высоком уровне, создают сложную, иерархически выверенную систему из многих слоев (число которых больше, чем в любой другой форме), подобных и различных одновременно. Относительность понятий «тема и развитие», «устойчивость и неустойчивость» здесь более, чем где-либо наглядна и осмысленна. Общая схема формы из трех разделов — экспозиции, разработки и репризы (с ее итоговой функцией) — оказывается лишь наиболее масштабным осуществлением той закономерности, которая управляет ростом всей формы — от микро- до макропространства. Прежде, чем реализоваться в максимальном масштабе, та же триада изложение — развитие — завершение (или, если воспользоваться асафьевской формулой, *initium — motus — terminus*, то есть начало — движение — конец) находит свое воплощение в пределах одной только главной партии — в мотивном (или более крупном) выражении; затем на уровне всей экспозиции, когда развитие, противостоящее изложению теперь уже в виде всей главной партии, сосредоточено в связующей партии, а результат и завершение этого развития представлены побочной и заключительной партиями. Согласно логике обозначенного процесса на следующей, высшей стадии в качестве изложения «сверхтемы» выступает вся экспозиция, со своим развитием в разработке и итогом в репризе. Таким образом форма в целом складывается как бы из трех разномасштабных кругов, где в первом кругу с его миниизложением — развитием — завершением заключена главная партия; во втором кругу, с вовлечением в то же соотношение целых сонатных партий, — вся экспозиция; а в третьем кругу, с распространением той же идеи на крупнейшие разделы, — уже форма в целом.



Конкретному воплощению указанной логики служат гармонические и тематические процессы.

Взаимодействие тоники и нетоники (то есть устоя и неустоя) внутри главной партии затем воспроизводится на уровне целых тональных зон — тонической в главной и нетонической в побочной партиях; затем в этот процесс вовлекаются еще более крупные силы: уже вся экспозиция с ее тонико-доминантовым диапазоном выглядит более устойчивой, чем движущаяся по многим тональностям разработка, максимальное высотное неравновесие которой (разработка ставит в этом отношении абсолютный рекорд в среде классико-романтических форм)

как диссонанс высшего порядка получает наконец разрешение в масштабно-соответствующем «консонансе» — репризе.

В свою очередь беспримерная насыщенность сонатной формы на всех ее уровнях тематическим развитием, при котором каждый следующий этап предопределен предыдущим (преобразованием начальной мотивной группы обусловлено тематическое становление главной партии, ее переработкой в связующей стимулируется рождение темы побочной, разработка же экспозиционного материала в специальном разделе формы — высшем этапе развития — вызывает ответный спад активности в репризе и органическое завершение формы), образует питательную среду для тематического соотношения особого рода, именуемого **п р о и з в о д н ы м к о н т р а с т о м**: даже самое отдаленное на первый взгляд тематическое образование при нем оказывается выведенным из исходных тематических данных, а вся форма предстает как богатейшее развертывание тех возможностей, которые потенциально содержатся в ее начальном тематическом зерне.

Целенаправленность тонального и тематического движения в сонатной форме обеспечивают ей ни с чем не сравнимый динамизм, а последовательность мыслительной работы с исходным тезисом соизмерима разве что с системой логических преобразований в дедуктивном построении. Динамическая напряженность и интеллектуализм сонатной формы делают ее смысловым центром сонатно-симфонического цикла с его концептуальным взглядом на мир (см. § 121); как сказал Асафьев, «сонатная форма — больше, чем вид формы; это вид музыкального мышления».

**§ 99. Экспозиция: общая характеристика.** Экспозицией сонатной формы называется ее начальный раздел, состоящий из главной партии в главной тональности с примыкающей к ней модулирующей связующей и побочной партии в побочной тональности с примыкающей к ней — возможно, после хода — заключительной в тональности побочной партии или в какой-либо иной не главной.

**П а р т и я м и** называются функционально различные участки экспозиции, имеющие различное — в соответствии со своей функцией — строение (об этом — в следующих параграфах). Феномен партии не тождествен теме: партия может включать несколько тем, а может, фактически обходясь без темы, ограничиваться общими формами движения. Тематическая планировка, так или иначе соотносясь с границами партий, все же не определяет их: решающими для разграничения партий оказываются тональные, а не тематические процессы (которые не всегда протекают синхронно). Партии не равноценны между собой, и в крупном плане экспозиция состоит из двух больших зон — с центрами тяжести в главной и побочной партиях.

**О б щ а я ф у н к ц и я э к с п о з и ц и и**, зафиксированная в ее названии, — показ, изложение основного материала формы. Однако это изложение не сравнимо с таковым в иных формах, например, в сложной трехчастной с трио. Принципиальное отличие сонатной формы заключается в том, что в процессе этого широко понятого экспонирования происходит не просто изложение готового материала, но его созидание — путем переработки исходного качества, заданного в главной партии, в свою противоположность, представленную побочной партией, и первоначальным синтезированием в заключительной партии. Знаменитая гегелевская триада тезис — антитезис — синтез, передающая суть диалектического становления, отражает и глубинный принцип сонатной формы, диалектичной по самой своей природе.

Завершив большой круг музыкального становления, экспозиция тем самым не может, однако, прекратить дальнейший рост формы: тональное противоречие, в ней заключенное, неудержимо требует дальнейшего движения. И традиционное для классической сонатной формы повторение экспозиции (отмеченное знаками репризы) не в силах служить тому препятствием: экспозиционное расщепление «тонального ядра» запускает механизм «цепной реакции» разработки, чьей энергией музыкальное развитие выводится на более высокую орбиту; снижение наступает в репризе, по мере исчерпания энергетического ресурса экспозиционного «диссонанса».

**§ 100. Главная партия.** Функция главной партии чрезвычайно ответственна: она — первопричина того сложного и тонко действующего организма, который являет собой сонатная форма; в ней — в скрытом виде — содержится все, что в дальнейшем развертывают другие партии формы в целом (не случайно столь распространены сравнения главной партии с «семенем», «зерном» и т.п.). Свернутым содержанием главного для сонатной формы обуславливается два природных качества этой партии: ее компактность и плотность «музыкального вещества». Именно отсюда высокая смысловая насыщенность каждого «атома» главной партии, которая задает свойственную сонатной форме глубину мысли. Отсюда же и ее высокий динамический потенциал: разворачиваясь подобно сжатой пружине, главная партия дает тот первотолчок, который, с разрастанием музыкальной массы, сообщает несравненную устремленность движению или, иначе говоря, динамизм.

Тонально-гармоническое строение главной партии predeterminedено ее первейшей обязанностью: обеспечить безусловное главенство тоники, основной тональности. Важность этого момента для сонатной формы трудно переоценить. Ведь главная партия — это тот очень небольшой кусочек «твердыни», за которым следуют безбрежные пространства неустойчивости: к главной тональности форма вернется (вынуждена будет вернуться — не по внешнему принуждению, а из внутренней потребности, по зову непобедимо-притягательной тоники) только в репризе, после бесконечных странствий по иным тональностям, которые начнутся уже в связующей партии. Поэтому главная партия должна сделать все, для того чтобы тоника успела заявить о себе в полный голос.

Отсюда гармоническое самоограничение, а иногда и аскетизм главной партии: занятая своей главной задачей — воздвижением тоники, она не может позволить роскошь гармонической изощренности, поскольку самые сильнодействующие средства, как известно, — простейшие. Вот почему многие главные партии (если не сказать большинство) не выходят за пределы элементарных, но функционально очень ясных гармонических оборотов, и прежде всего тоники-доминантовых: субдоминанта, потенциально опасная для тоники способностью поглотить ее в качестве своей доминанты, появляется нередко только в заключительной каденции, когда, в паре с доминантой, она уже может не расшатать, а только укрепить тонику (сонаты №№ 2, 3, 4; 5, 7, 24, 31<sup>88</sup>); если же субдоминанта вовлечена в начальный гармонический оборот, то, как правило, с последующей доминантой, нейтрализующей ее (сонаты №№ 8, 9, 10, 15, 25); кроме того, есть главные партии, которые обходятся вообще без субдоминанты, только тоникой и доминантой (соната № 1, соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но, симфония № 8).

Случаи резких гармонических смещений в главной партии, особенно в ее начале редки и, не отменяя обрисованной общей тенденции, находят обоснование в контексте (например, в сонате № 23 неожиданное и производящее глубокий эффект повторение традиционнейшего тоники-доминантового начального оборота полутонном выше, в глубочайшей субдоминанте неаполитанской гармонии, приходится затем изживать сверхдолгой доминантой, завладевшей всей второй половиной метрического восьмитакта). Отклонения в главной партии, разумеется, возможны, но такие, которые делают лишь рельефнее функциональность основной тональности (соната № 29).

Требование тональной определенности обуславливает не только функционально ясное начало, но и не менее ясный конец: главная партия всегда заканчивается каденцией в основной тональности — полной (то есть на тонике) или половинной (то есть на доминанте); в последнем случае с тоники, подтверждающей верность основной тональности, обычно начинается связующая партия.

Тематическое строение главной партии также глубоко закономерно и определяется ее многозначительной ролью первоисточка последующего. Это значит, что она должна обладать той мотивной четкостью, даже «чеканностью», которая позволит мотивам легко отделяться друг от друга в процессе будущего развития. Данное требование находится в согласии с инструментальной природой сонатной формы и, соответственно, с инструментальным в своей основе типом тематизма (при всех возможных в нем вокальных отголосках), которому свойственна большая мотивная определенность (см., например, сонаты №№ 1, 2, 3, 4, 5 и др.).

Другое обязательство, которое главная партия берет на себя в силу своего высокого положения, — это особая тематическая значимость каждого ее элемента, мотивная насыщенность всех ее слагаемых, даже — на первый взгляд — общих фигур сопровождения: в качестве «прародительницы» всех тем, главная партия не случайна в любом своем проявлении — не только в целом мотиве, но и в отдельном интервале, звуке, которые могут раскрыть свой потенциал позже, с рождением «тематических наследниц» главной партии. Отсюда — особая смысловая наполненность главной партии, которой «на роду писано» содержание не просто сложное, но достаточно обобщенное и потому — как того требует серьезнейший по своей сути жанр сонаты или, того больше, симфонии — общезначимое (не случайно, что в главной партии обычно не встретишь жанровости в ее чистых проявлениях, при том, что какие-то обобщенные жанровые черты в ней вполне возможны).

Ф о р м а главной партии отвечает тем же требованиям сжатости и емкости: нормативны здесь формы периода (сонаты №№ 2, 4, 7, 8, 11, 16, 17, 18, 20, 25, 26, 29, 31) и большого предложения (сонаты №№ 1, 3, 5, 9, 10, 19, 23, 24), возможно малое предложение (сонаты №№ 21, 28, 30); исключительные образцы более развернутых форм бывают вызваны особыми жанровыми условиями (например, в «пасторальных» сонате № 15 и

<sup>88</sup> Если в данной главе автор произведения не указан, то это Бетховен.

симфонии № 6 главная партия в первом случае представляет простую двухчастную форму, а во втором — простую трехчастную).

Однако сложность мысли, априори свойственная главной партии, вносит существенные поправки в повсеместно распространенные формы периода и большого предложения, и в главной партии они не равнозначны такому, например, в «двухчастной песне». Усложнения касаются прежде всего метрической стороны (квадратность редка: соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но), и может быть самые хитроумные нарушения квадратности встречаются именно здесь: конфликт, инициируемый метром в главной партии, — залог последующего драматического развития. Так, в сонате № 3 Es-dur для скрипки и ф-но<sup>89</sup> главная партия поначалу разворачивается по обычному сценарию большого предложения; восьмитакт с традиционной структурой дробления с замыканием и не менее традиционным гармоническим планом (T-D-D-T-T-S-D-T), замкнут, однако, несовершенной каденцией. Простекающее отсюда расширение, призванное повторить вторую половину предложения с полной каденцией (прием весьма распространенный), и само неожиданно оказывается расширенным — до пяти тактов (вместо четырех). Дополнительный такт, еще раз дублирующий по функции 6-й (1 2 3 4 5 6 7 8 5 6 ба 7 8), много значит для динамизации формы: в нем достигается наивысшая мелодическая точка. Вкупе с гармоническим усилением (субдоминанта и доминанта на участке расширения вводятся посредством своих доминант, что означает хроматизацию прежде безмятежно диатонической гармонии), ритмической диминуцией (глубинный ритмический пульс в первом четырехтакте отмеривался половинными, во втором — восьмыми, а в заключительном пятитакте — шестнадцатыми) и метрическим напряжением (растущим с задержкой «законной» метрической функции) этот мелодический подъем создает убедительную кульминацию в форме. Вдобавок эффект развития, всегда возникающий в момент дробления, подчеркивается здесь хлесткими имитациями. В итоге достаточно компактная главная партия (в общей сложности в ней 13 тактов) успевает пройти немалый путь от покойной ясности и силы начального четырехтакта с его гармонической неспешностью и мелодической округлостью до учащенного биения и кульминационного натяжения в зоне метрических осложнений. И хотя заключительная каденция главной партии, казалось бы, благополучно разрешает накопленное напряжение, наметившееся противоречие еще даст о себе знать и стимулирует последующее развитие.

Добетховенские главные партии обладают уже многими из вышеописанных свойств: в целом они подчиняются тем же гармоническим закономерностям, и в них также преобладают формы периода и большого предложения. Несколько менее обязательна для них абсолютная тематическая выверенность и насыщенность, которые отличают главные партии Бетховена. Особенно это касается более ранних сочинений Гайдна, где главная партия подчас оказывается тематически весьма малоопределенной (в том числе из-за совсем небольшой протяженности: в сонатах №№ 2 e-moll, 18 E-dur, 29 A-dur<sup>90</sup>, например, это всего лишь четырехтактовое предложение). Не всегда гайдновские главные партии даже в сочинениях позднего периода обладают и той внутренней сложностью, которая характерна для Бетховена и — по-своему — для Моцарта; у Гайдна с его склонностью к жанровому тематизму достаточно обычен в главных партиях период квадратного строения (сонаты № № 4 g-moll, 7 D-dur, 13 Es-dur, 25 c-moll, 30 E-dur, 34 F-dur, 37 G-dur, 43 C-dur), который почти не встречается у Бетховена и относительно редок у Моцарта (Сонаты B-dur KV 281, F-dur KV 547a). Разумеется, разного рода отступления от квадратности, столь сильно осложняющие моцартовские главные партии (см., например, квинтет C-dur KV 515) в изобилии обнаруживаются и у Гайдна, также большого мастера по этой части (соната № 6 cis-moll), но в его ранних сочинениях (например, в сонате № 9 D-dur) это не столько квадратность нарушенная, сколько еще не установившаяся (наподобие того, как это бывает в свободных, не скованных метрическим восьмитактом мотивных цепях Д. Скарлатти, см. § 180).

Относительная свобода, меньшее, чем у Бетховена, самоограничение чувствуется и в том, каким путем подчас усиливается тоническая направленность главной партии у Гайдна и Моцарта — не только посредством общей ориентации на тонику, но и введением специальных разделов, закрепляющих ее. Моцарт, беря за основу обычные дополнения к периоду или большому предложению, делает их тематически значимыми и периодобразными по структуре, благодаря чему их ранг повышается и может быть определен как вторая часть (типа дополнения) простой двухчастной формы (сонаты F-dur KV 332, B-dur KV 570, квартет B-dur KV 589). Гайдн поступает еще оригинальнее: его долгие тонические дополнения к периоду или предложению в какой-то момент «переступают» на доминанту (которая как бы по инерции также повторяется несколько тактов), после чего вос-

<sup>89</sup> При чтении анализа данной сонаты здесь и далее необходим ее полный нотный текст.

<sup>90</sup> Нумерация сонат Гайдна дается по трехтомной публикации лейпцигского издательства Peters.

произведение начального периода или предложения выглядит репризой, а форма главной партии в целом приобретает нестандартную середину с преимущественно заключительным типом изложения (Гайдн. Симфонии № № 94 C-dur, 96 D-dur, 98 B-dur, 101 D-dur).

Послебетховенские главные партии, не отказываясь от основополагающих принципов, модифицируются в своем реальном облике очень сильно.

В гармоническом аспекте новым (помимо общего усложнения гармонии) является возможное ослабление тонических уз на самых ответственных участках главной партии — в начале и в конце (например, у Чайковского в квартете № 2 F-dur тоника появляется только в заключительной каденции главной партии, тогда как в ее начале довольно силен g-moll, то есть субдоминантовый (!) уклон, а в симфонии № 6 при функционально крепкой основной части главной партии, напротив, очень мягок, почти неощутим ее конец из-за малоприспособленного для заключительной каденции субдоминантового секстаккорда).

Тематический материал главной партии в послеклассических сочинениях очень разнообразен и отчасти утрачивает свою сонатную специфику: четкая жанровая ориентация тем (например, танцевальная в «Итальянской» симфонии № 4 Мендельсона или песенная в сонате A-dur op. 120 Шуберта) делает их подчас неотличимыми от тем рондо.

Форма главной партии становится гораздо более развернутой: в разряд нормативных попадает простая трехчастная (Шуберт. Соната B-dur) с разновидностями (Чайковский. Симфония № 2 — трехчастный период; симфония № 4 — двойная простая трехчастная форма); допустима, хотя и редка, простая двухчастная форма (Бородин. Квартет № 1; Рахманинов. Симфония № 2). Разрастание главной партии иногда приводит к тому, что внутри нее возникает большой разработочный ход в духе малого однотемного рондо (Чайковский. Симфония № 1), а иногда зарождается и вторая тема, так что форма приближается к малому двухтемному рондо (Чайковский. Большая соната, Симфония № 5; Григ. Соната № 2 для скрипки и ф-но).

Изменения в описанных направлениях с одной стороны служат обогащению главной партии, а с другой — приводят к утрате ею классической монолитности.

§ 101. Связующая партия. Связующая партия, находясь по своему местоположению при главной партии, вместе с тем действует против нее — в том смысле, что она ставит под сомнение постулаты главной партии: и ее тональность, и ее тему. Связующей партии назначено совершить модуляцию — звуковысотную (то есть переход из одной тональности в другую) и тематическую (то есть переход от одной темы к другой). Посему она в целом неустойчива и своей рыхлой ходообразной структурой радикально отличается от крепкой главной партии. Состоя в близком родстве с ходами из форм рондо, связующая партия обретает новое качество, рондовым ходам неизвестное, — разработку: связующая партия не просто связывает разные темы и тональности, но перерабатывает одно в другое и тем самым резко повышает свою позицию в целом; не второстепенная служебная роль, но действие, важнейшее и специфичнейшее для сонаты, отводится связующей партии.

Гармоническое строение связующей партии в общем плане определяется логикой модуляции с ее тремя необходимыми этапами: первый — еще в старой тональности, второй — собственно переходный и третий — уже в новой тональности. Эти этапы в связующей партии есть всегда, хотя могут быть выражены сильнее или слабее: начальное пребывание в основной тональности бывает длительное или кратковременное (ограниченное одним аккордом, даже звуком); переход возможен с обходом нескольких тональностей или кратчайший; подготовка тоники побочной тональности — с долго выдержанной доминантой или с ее легким касанием.

Конкретное строение связующей партии во многом зависит от цели ее движения, то есть от тональности побочной партии. В простейших случаях связующая партия заканчивается доминантой основной тональности (которая лишь далее, в побочной партии оборачивается тоникой доминантовой тональности), и подход к ней как правило элементарен — через субдоминанту и (или) двойную доминанту (соната № 20, квартеты op. 18 № 4, № 5).

Нормативным для мажорной главной тональности является движение связующей к доминанте доминантовой тональности: «посредником» при этом оказывается какая-либо тональность (или гармония), субдоминантовая для искомой (квартет op. 18 № 6: B – d –  $\underline{D}$  → F; соната № 6 для скрипки и ф-но: A – fis –  $\underline{D}$  → E). Если доминантовая тональность побочной партии готовится доминантой к ее одноименному минору (как это нередко бывает), то сначала делается отклонение в эту минорную тональность, часто секвентное с предварительным заходом в параллель главной тональности (Бетховен. Соната № 3 Es-dur для скрипки и ф-но: Es – c – b –  $\underline{D}$  → b). Иногда при доминантовой тональности в побочной партии связующая заканчивается доминантой к

ее параллели (соната № 6: F- $\underline{D}$ →a /C-dur в побочной партии/ ). Связующая может вести также к доминанте параллельного минора (соната № 2 для скрипки и ф-но: A – fis –  $\underline{D}$ →fis) и к доминанте тональности доминантовой параллели (соната № 21: C – a –  $\underline{D}$ →e, E).

При минорной главной тональности типично движение связующей к доминанте параллельного мажора или к доминанте тональности минорной доминанты с предшествующим отклонением в их тональности (соната № 19: g – B –  $\underline{D}$ →B; соната № 17: d – a –  $\underline{D}$ →a).

Иногда тональный план связующей партии осложняется уходом в далекую тональность с последующим внезапным поворотом в нужную сторону (соната № 27: e – C – a – B ←  $\underline{D}_{VII/4} = \underline{D}_{VII/7}$  → h).

Окончание связующей партии тоникой тональности побочной партии практически исключено.

Тематический состав связующей партии обуславливается ее основной в отношении тематизма задачей — переработкой материала главной партии в материал побочной. Поэтому большинство связующих партий строится на теме главной партии с постепенным введением обновленных тематических элементов. При этом тема главной партии может сохранять относительную цельность (соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но), что, впрочем, малохарактерно для связующей партии, или быть представленной ее отдельными элементами (соната № 6 A-dur для скрипки и ф-но), в том числе сильно видоизмененными (соната № 4 a-moll для скрипки и ф-но).

Процессы мотивной переработки в связующей партии индивидуальны и с трудом поддаются типизации; они могут базироваться на сохранении какого-либо одного качества (ритмического, мелодического, фактурного) при эволюции других или на новой комбинации старых элементов. Так, в сонате № 3 Es-dur для скрипки и ф-но поначалу основное, что есть общего у главной партии со связующей, — это похожая ритмическая пульсация сопровождения, восьмыми и далее шестнадцатыми. Первые мелодические мотивы связующей кажутся хотя и не контрастными, но новыми. Впрочем, их новизна быстро умеряется соприкосновением (или даже слиянием) с буквально цитированным отрезком из мелодической линии главной партии (пример 144 А). Занимающие основное место в следующем разделе связующей арпеджио суть отголосок таковых из главной партии, а их усложненный вспомогательным звуком рисунок, быть может, проистекает из сходного мотивного контура в главной теме на участке дробления (пример 144 Б; заметим попутно, что аналогичная арпеджированная ячейка в конце преддыкта повторяет ритмическую формулу из несовершенной каденции главной партии, пример 144 В). Вне контекста достаточно нейтральный, пассаж по хроматической гамме (при переходе к преддыкту) будет иметь здесь тематические последствия — в виде восходящей хроматической линии в побочной теме (пример 144 Г). «Не пропадут» и нисходящие мотивы преддыкта: они узнаются в басовой линии побочной темы (пример 144 Е) и в ее половинной каденции (пример 144 Д). А упомянутые выше «новые» мотивы начала связующей повлияют на мелодику последующего хода от побочной к заключительной (пример 144 К). Таким образом, в связующей нет буквально ни одного элемента, который бы не корреспондировал с предыдущим или последующим этапами формы.

Материал самостоятельный, не произведенный из темы главной партии в связующей, как уже упоминалось, возможен, но он обычно тематически не определен и представляет общие формы движения (например, арпеджио в сонате № 31). В таком случае связующая партия контрастирует главной не своими разработочными процессами, а тем, что представляет собой как бы «тематическую паузу». Характерные новые мотивы в связующей партии также допустимы, но они редко дорастают до ранга темы (квинтет ор. 29).

В качестве особого феномена следует расценивать появление после начала связующей партии новой темы в характере побочной в условиях (прежде всего тональных), не подходящих для побочной; такую тему называют промежуточной, поскольку модуляционное движение в духе связующей затем продолжается и приводит к нормальной побочной партии (секстет ор. 81b Es-dur: начало связующей в Es-dur, промежуточная тема (тт. 19–25) c-moll — B-dur; преддыкт к побочной партии на доминанте к B-dur)<sup>91</sup>.

<sup>91</sup> Признаком промежуточной темы является и то, что в репризе она — в отличие от побочной партии — сохраняет свой высоту или пропускается. Примеры промежуточной темы в добетховенской и послепбетховенской музыке: Гайдн. Симфония № 104 D-dur (тт. 51–58: A-dur) — в репризе отсутствует; Моцарт. Соната B-dur KV 570 (тт. 23–35 Es-dur — C-dur) — в репризе на той же высоте; Моцарт. Соната c-moll KV 457 (тт. 21–35: Es-dur) — в репризе заменяется на сильно обновленную тему; Шопен. Соната h-moll (тт. 23–29: d-moll — g-moll) — в репризе отсутствует; Чайковский. Квартет № 2 F-dur (тт. 6–12 после ц. 1: d-moll — G-dur) — в репризе транспонирована вместе со всей связующей на кварту вверх; исключительный пример промежуточной темы, появляющейся только в репризе: Чайковский. Квартет № 3 es-moll (8 тактов до ц. 9 — ц. 10: A-dur — B-dur).



Ф о р м а связующей партии определяется ее неустойчивым тонально-гармоническим строением и развивающимся тематизмом. Как уже говорилось, связующая партия — это особо выработанный ход и как таковой состоит из разделов. Согласно логике тонального движения разделов должно быть три: первый — в главной тональности, второй — собственно модулирующий, третий в побочной тональности. Однако на практике их бывает и меньше — два или даже один, если гармонические процессы протекают сжато.

Связующая партия из трех разделов обычно строится следующим образом: первый раздел гармонически устойчивый, в характере дополнения, закрепляет тонику; второй — содержит модуляцию и выход к целевой (доминантовой) гармонии связующей партии; третий представляет повторение достигнутой доминанты, то есть предыкт (соната № 3 Es-dur для скрипки и ф-но: тт. 13–17, 17–23, 23–28; Квартет ор. 18 № 1: тт. 21–29, 30–49, 49–56).

Связующая партия из двух разделов отличается либо быстрым началом модуляции — тогда в ней нет исходного дополняющего раздела (соната № 4 a-moll для скрипки и ф-но, тт. 13–24, 24–29), либо малой подготовкой побочной тональности — тогда отсутствует третий предыктовый раздел (соната № 6 A-dur для скрипки и ф-но, тт. 20–27, 28–32). Однако, несмотря на сокращение того или иного раздела, общая гармоническая логика остается прежней, просто начальный или конечный этапы модуляции сведены к минимуму.

Связующая партия из одного раздела представляет уже все названные этапы (три) в сжатом виде, поэтому она самая краткая (симфония № 3, т. 37–45).

Гармонические процессы, которые более других определяют границы между разделами, могут проходить параллельно с тематическими (например, начало модуляции сопровождается введением обновленных мотивов: квартет ор. 18 № 3, тт. 28–35, 36–47, 48–51), но могут и не совпадать. Для структуры связующей партии характерно дробление, особенно на модуляционном участке (соната № 17).

Иногда встречается особое строение, которое можно квалифицировать как удвоение связующей партии. Его суть в том, что уход от тоники совершается дважды. В первый раз это уход к доминанте основной тональности (после чего вполне могла бы следовать побочная партия в доминантовой тональности, как это нередко бывает: ср. первую связующую в сонате № 1 D-dur для скрипки и ф-но, тт. 14–26, и связующую в сонате № 20, тт. 12–20). Во второй раз это уход от вновь появившейся тоники к доминанте доминантовой или иной побочной тональности (соната № 29: первая связующая партия —  $B \leftarrow \underline{D}_1$ ), вторая —  $B - \underline{D}_2 \rightarrow F$ ; соната № 16: первая связующая —  $G \leftarrow \underline{D}_1$ , вторая —  $G - \underline{D}_2 \rightarrow H$ ). Первая связующая партия обычно строится по простейшим гармоническим «рецептам», вторая — гармонически сложнее. Две связующие партии могут различаться не только целью гармонического движения, но и тематическим материалом (соната № 18: первая связующая тт. 18–32, вторая — тт. 33–45)<sup>92</sup>. Удвоенная связующая партия, нарушая привычные каноны, создает эффект композиционной неожиданности.

Добетховенские связующие партии, в принципе выполняя те же задачи (и имея в ряде случаев вполне бетховенское строение), в целом проще.

В гармоническом отношении многие связующие партии обходятся даже без попытки модуляции; остановка на доминанте основной тональности для них вполне ординарна (Гайдн. Сонаты №№ 7 D-dur, 16 C-dur, 27 B-dur, 33 A-dur, 42 C-dur и др.; Моцарт. Сонаты C-dur KV 279, F-dur KV 280 и др.)<sup>93</sup>. Более того, участки, закрепляющие тонику, могут занимать в связующей партии столь значительное место, что она выглядит более устойчивой, чем не устойчивой (Гайдн. Симфония № 96 D-dur), Моцарт. Соната для скрипки и ф-но C-dur KV 330, A-dur KV 305). В таких случаях смена тональности происходит «явочным порядком» уже в побочной партии.

Мотивная разработка, преобразование элементов главной партии в побочную в добетховенских связующих партиях (особенно у раннего Гайдна) часто отсутствует. Бывает, что связующая партия практически полностью повторяет главную (в форме периода или большого предложения) с поворотом в последний момент к доминанте (Гайдн. Соната № 43 C-dur; Моцарт. Сонаты для скрипки и ф-но F-dur KV 377, C-dur KV 403). И напротив, для добетховенских связующих партий достаточно обычно введение нового материала (Гайдн. Соната № 14 F-dur, Моцарт. Соната B-dur KV 281). Последним обстоятельством определяется возможная в таких связующих пар-

<sup>92</sup> Примеры удвоенной связующей партии у Моцарта: симфония № 41 C-dur KV 551 (первая связующая тт. 15–23, вторая — тт. 24–55), квартет B-dur KV 458 (первая связующая тт. 17–25, вторая — тт. 26–46).

<sup>93</sup> Иногда доминанта при этом, чередуясь с тоникой и отгесняя ее на слабое время, постепенно приобретает значение опорной гармонии, вследствие чего такое явление называют «модуляцией метроритмическими средствами» (Моцарт. Соната D-dur KV 311, Гайдн. Симфония № 48 C-dur).

тиях форма, близкая периоду (Гайдн. Соната № 22 B-dur) или большому предложению (Гайдн. Соната № 20 D-dur, Моцарт. Соната B-dur KV 281).

«Незрелостью» процессов сонатной переработки (тем, тональностей) объясняется и вполне возможное (особенно у раннего Гайдна) отсутствие связующей партии вообще (сонаты №№ 37 G-dur, 40 E-dur, 34 F-dur; Моцарт. Соната C-dur KV 545), почти невозможное у Бетховена (исключительный пример – в сонате № 15).

Послебетховенские связующие партии эволюционируют вместе с усложняющейся гармонией; освоение мажоро-минора стимулировало новые тональные планы (например, в симфонии № 3 Брамса, где главная партия начинается с оборота  $T - \text{°}T - \text{°}Sp - \text{°}D$ ), вполне обоснована связующая партия со следующим тональным планом:  $F - Des = Cis - \text{°}D \rightarrow A$ ); тому же служат и распространившиеся энгармонические модуляции (в Большой сонате Чайковского полутоновые смещения минорных тонок /  $G - g - gis - [a] - \text{°}D \rightarrow e$  / осуществляются благодаря энгармоническому отождествлению альтерированной двойной доминанты и доминантсептаккорда).

В целом облик связующей партии зависит от общей роли развития в сонатной форме, которая в послебетховенскую эпоху весьма различна. В формах с высокой интенсивностью развития связующая партия бывает либо очень большой и сложно устроенной, либо, как это ни странно на первый взгляд, совсем простой. Сложные связующие партии, традиционно концентрирующие развитие в себе, бывают при традиционно компактной главной партии в виде большого предложения или периода, развивающие возможности которых ограничены (Чайковский. Симфония № 6: в главной партии 10 тактов, в связующей — 58; обычные три раздела связующей партии — первый на материале главной, второй на обновленном, третий — подготавливающий мотивы побочной — тонально чрезвычайно насыщены: I раздел —  $h - d - f - gis - h$ ; II раздел —  $D - fis - A - cis - E - gis - H - dis - Fis - a$ ; III раздел — субдоминантовый предыкт). Простые связующие партии бывают тогда, когда развитие сосредоточено внутри разросшейся главной партии, представляющей простую трехчастную форму или даже малое рондо; в этих случаях дополнительное развитие в связующей партии было бы чрезмерным, и она, формально начинаясь как реприза в названных структурах, по существу обнаруживает свою функцию связующей лишь в самом конце, когда быстро поворачивает гармоническое движение в нужную сторону (Чайковский. Симфонии №№ 1, 2, 3, 5)<sup>94</sup>.

В сонатной форме с невысокой интенсивностью развития (что также весьма характерно для постклассической сонаты) связующая партия может представлять собой либо краткую связку (Шуберт. Соната B-dur: при 44 тактах в главной партии, в связующей только 4 такта, на протяжении которых успевает произойти энгармонический поворот из B-dur в fis-moll), либо развернутое построение на новой теме (Мендельсон. Концерт для скрипки с орк.; Брамс. Фортепьянный квинтет op. 34), либо, наконец, связующая партия может отсутствовать совсем (Шуберт. Соната A-dur op. 120, симфония C-dur (большая); Григ. Сонаты №№ 1, 2 для скрипки и ф-но, соната для виолончели и ф-но, квартет).

**§ 102. Побочная партия.** Побочная партия, непосредственно возникая из связующей, есть в конечном счете порождение главной партии. Отличаясь от нее как производное от производящего, побочная партия небезосновательно уподобляется податливому женскому началу, тогда как главная — инициативному «мужскому». Созданная усилиями главной партии, побочная, тем не менее, оппонирует ей решительно во всем — в гармонии, тематизме, структуре и, в сущности, отрицает ее. Не будучи «ответственным лицом» в форме (как главная партия), побочная может позволить себе большую свободу и непосредственность выражения, подчас оставляя впечатление даже некоторой импровизационности. Превышая экономную главную партию по протяженности (иногда в несколько раз), побочная не перевешивает ее по смыслу, хотя и ведет музыкальную мысль, сверхсжатую намеченную главной партией, дальше.

Тонально-гармоническое строение побочной партии ознаменовано установлением новой, противостоящей главной, тональности, к которой влекла музыкальное течение связующая партия. Поскольку тональность побочной партии, как и вся она, есть своеобразный отзвук главной, нормой оказываются тональности доминантового направления: для мажора —  $D$ ; для минора —  $Tr, D$  натуральной или (реже) гармонической. Указанные соотношения, однако, не единственно возможные. Кроме них при мажорной главной тональности побочная партия бывает в тональностях  $Dp$  (квартет op. 127 Es-dur, ПП —  $g$ -moll),  $M$  (соната № 21 C-dur,

<sup>94</sup> «Немаркированный» переход главной партии в связующую, размытость ее начала возможны и в других условиях, когда то, что при своем появлении выглядит развивающим участком главной партии, уже задним числом переоценивается как не осознанное начало связующей (Шуберт. Соната A-dur op. 164, т. 11; Шопен. Соната h-moll т. 9; Шуман. Фортепьянный квинтет, т. 26).

ПП — E-dur), Ш (квинтет op. 29 C-dur, ПП — A-dur, соната № 29 B-dur, ПП — G-dur); при минорной — в тональностях m (соната № 8 c-moll, ПП — es-moll), Sp (симфония № 9 d-moll, ПП — B-dur, квартет op. 95 f-moll, ПП — Des-dur, соната № 32 c-moll, ПП — As-dur).

Отмеченная выше свобода строения в гармоническом отношении выражается в возможности многих отклонений в побочной партии (соната № 2), даже ее двутональности (соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но: побочная партия fis – E). Из сказанного следует допустимость более рыхлого гармонического строения побочной партии в сравнении с сверхпрочной главной. Безусловно фиксирован у нее только конец с обязательной полной каденцией, тогда как начало — уже в меньшей степени: оно может быть, например, несколько «смазано» выдержанной доминантой или доминантовым органым пунктом, который до поры создает иллюзию продолжающейся связующей (соната № 17, т. 42; соната № 25, т. 13).

Вместе с тем побочная партия (несмотря на расшатывающие ее гармонию импульсы) все же имеет более «плотную» гармоническую консистенцию, чем принципиально текучая связующая партия, и в этой тонкости градаций — одна из предпосылок смыслового богатства сонатной формы.

**Т е м а т и з м** побочной партии в общем подчиняется принципу производного контраста, о котором уже упоминалось и который предполагает внешние, то есть достаточно очевидные отличия при сохранении глубинных связей с главной партией. Новое в побочной партии часто заключается в самом типе темы, более ориентированной на мелодию, чем главная партия. К тому же в мелодике побочной партии нередко проглядывают вокальные черты в отличие от преобладающе инструментального тематизма главной партии (соната № 21). Впрочем, возможно и обратное: инструментально-фигуративная побочная партия при мелодически более определенной и даже напевной главной (соната № 24).

Ритмическое обновление также весьма характерно для темы побочной партии; в ней бывает и заметное ускорение длительностей с эффектом замедления движения (соната для скрипки и ф-но № 9 a-moll), и ритмическая «диминуция», активизирующая движение (соната № 18), и смена ритмических рисунков без резких перепадов (соната № 10).

Фактурное решение побочной партии может также сильно способствовать контрасту: здесь нередко четкое и стабильное разделение на ведущий и сопровождающий голоса, естественное для мелодической темы (соната № 16) и довольно малохарактерное для главной партии; возможно и противоположное — полифоническое переплетение и смешение фактурных функций голосов (квартет op. 59 № 3), даже их нивелирование, если тема по преимуществу фигуративная (соната № 29).

Момент связи с главной в сущности лежит в тех же плоскостях — мелодики, ритма, фактуры. Соотношение нового и старого в побочной партии различно, поэтому побочная тема может производить впечатление: а) фактически новой (если общие с главной партией элементы запряжаны особенно глубоко: соната № 3, тема g-moll), б) сильно обновленной, но очевидно связанной с главной (при всем контрасте в сонате № 21 начальная фраза побочной партии производна от нисходящего пятизвучного мотива главной, гармонический склад побочной равен таковому в главной без учета ритмической фигурации); в) фактически старой (если общие элементы преобладают: соната № 23). Наиболее типичен, разумеется, второй вариант, при котором также возможна масса градаций в соотношении старого и нового. Так, в сонате № 3 Es-dur для скрипки и ф-но начальный четырехтакт побочной темы гармонически идентичен таковому в главной (Т – D – D – Т); более того, в тяжелых 2-м и 4-м тактах совпадают и мелодические опоры. Отсюда ощущение подспудной общности начальных фраз в главной и побочной темах (пример 144 Ж). Есть сходство и на более «поверхностном» уровне: открывающий побочную мелодический ход по звукам трезвучия можно представить как ритмическое увеличение соответствующего участка арпеджио в начале главной партии (пример 144 З); мотивы побочной в зоне дробления напоминают в своей ритмической основе кульминационный мотив главной в ее конце (пример 144 И). Наконец, энергичное движение шестнадцатыми в сопровождении, выдержанное на протяжении всей побочной, впервые появилось на подступах к кульминации главной партии. Прочие элементы побочной с главной не связаны, но формировались, как уже было показано, постепенно в пределах связующей и потому воспринимаются как вполне подготовленные.

В тематическом отношении (как и в гармоническом) побочная партия более свободна, чем главная, и подтверждение тому — возможность двух и даже трех тем в побочной партии. Темы взаимно дополняют друг друга, поэтому они бывают достаточно разные гармонически, мотивно и даже структурно (например, в квартете op. 18 № 4 первая тема /тт. 26–52/, весьма малоустойчивая, напрямую связана с главной; вторая /тт. 53–70/ новая, вполне устойчивая). Равноправие среди тем побочной партии редко и относительно (симфония № 3: пер-

вая тема — тт. 45–69, вторая — тт. 70–88, третья — тт. 89–114). Чаще одна из тем доминирует (на уровне побочных), а другая или другие находятся при ней в качестве вступительной (соната № 5 F-dur для скрипки и ф-но: первая тема — тт. 26–37, вторая — тт. 37–70) или дополняющей (симфония № 1: первая тема основная — тт. 53–69, вторая — тт. 70–78 и третья — тт. 78–89 — дополняющие). Степень тематической рельефности тоже колеблется — от вполне определенных тем до лишь претендующих на звание таковых (квартет ор. 18 № 3: первая тема — тт. 50–66, вторая — тт. 67–74, третья — тт. 75–89). Не всегда законченные, они как бы перебивают друг друга, не давая закончить начатое (соната № 29: первая тема тт. 47–62, вторая — тт. 63–74, третья — тт. 75–100), и в этой оживленной суете, недопустимой в строгой главной партии, — знак той же свободы и «безответственности».

Ф о р м а побочной партии разнообразна, поскольку разнообразны, как было показано, гармонические и тематические условия ее существования. Большое предложение (соната № 8 G-dur для скрипки и ф-но, первая побочная тема, тт. 35–50) и большое предложение с повторением (соната № 5 F-dur для скрипки и ф-но, вторая побочная тема, тт. 38–70); период (соната № 3 Es-dur для скрипки и ф-но) и период с повторением (соната № 21); простая двухчастная форма (квартеты ор. 18 № 2, № 5; секстет ор. 71) — таков набор форм, возможных в побочной партии. Их простой перечень, однако, не передает структурную специфику побочной партии, которая возникает под влиянием упомянутых выше гармонических «вольностей»: относительная гармоническая неустойчивость побочной партии (достаточно характерная для экспозиций без хода к заключительной партии) вызывает формы более свободные, чем можно представить по их названиям. Следуя за многочисленными отклонениями (и неожиданными тематическими вкраплениями), форма подчас получает метрические осложнения столь глубокие и многочисленные, что они фактически разрушают ее квадратную подоснову и сообщают (совместно с гармонией) качества ходообразного строения. Иначе говоря, помимо обычных расширений, дополнений и прочих нарушений квадратности в перечисленных выше формах побочная партия может лишь в генезисе иметь ту или иную «твердую» форму, а фактически выглядеть «рыхлой», ходообразной (симфония № 9).

Одним из катаклизмов, резко сбивающих движение с накатанной колеи, является так называемый с д в и г (прорыв, перелом) в побочной партии: внезапное нарушение характера изложения внедрением контрастных элементов (из главной или связующей партий) надолго отвлекает побочную партию и от ее основного тематического материала, и от ее основной тональности и в конечном счете дает огромное расширение, заставляющее почти забыть о лежащей в ее основе форме (квартет ор. 59 № 2, сдвиг в т. 49).

В случае многотемной побочной партии соотношение тем в аспекте формы приближается к одному из двух вариантов. Согласно первому темы, будучи относительно равноправными, находятся хотя и рядом, но порознь, не образуя единой формы (симфония № 4: первая тема — 7, 22, 7 тактов, вторая тема — 8+29 тактов, обе в F-dur). При втором варианте темы различаются тональногармоническим строением подобно экспозиционному, развивающему и завершающему разделам и поэтому склоняются к объединению. В результате могут возникнуть формы, близкие типовым (например, в характере простой трехчастной с тональной репризой в сонате № 10 G-dur для скрипки и ф-но первая тема — тт. 41–59 D-dur, вторая тема — тт. 60–71 B-dur, третья тема — тт. 72–79 D-dur); подобная простой двухчастной в сонате № 6 A-dur для скрипки и ф-но: первая тема — тт. 34–49 E-dur, вторая тема — тт. 49–67 cis-moll-E-dur) или более оригинальные (где первая часть, к примеру, неустойчивая, а вторая устойчивая: в сонате № 5 F-dur для скрипки и ф-но первая тема — тт. 26–38 As-dur-G-dur-c-moll, вторая тема — тт. 39–54 C-dur). Не следует, однако, преувеличивать крепость таких «суммирующих» форм в многотемных побочных партиях — она в любом случае несоизмерима с главной.

Добетховенские побочные партии в сравнении с более поздними резко ограничены в выборе тональности. Безусловно преобладающий в музыке Гайдна и Моцарта мажорный лад выдвигает у них в качестве побочной в сущности только одну тональность — доминантовую<sup>95</sup>. В редких случаях минорной сонатной формы тональность побочной партии также практически не имеет вариантов — это всегда тональность параллельного мажора. В остальном побочные партии Гайдна и Моцарта отличаются очень сильно.

Побочные партии у Гайдна в тематическом отношении обнаруживают две тенденции. Согласно первой побочная партия однородна и совсем не контрастна главной, она сохраняет ее характер движения, изложения, мотивов (часто фигурационных: соната № 29 A-dur). Крайним выражением этой тенденции можно считать тематическое тождество главной и побочной партий, которые различаются только тонально (симфония № 104

<sup>95</sup> К единичным исключениям принадлежат симфонии № 94 G-dur и № 85 B-dur Гайдна, где побочные партии звучат в тональности минорной доминанты.

D-dur). Противоположная тенденция характеризуется тематической многосоставностью побочной партии, которая вместе с тем не достигает уровня многотемности: тематические элементы побочной в этом случае разные, но не вполне выраженные; они достаточно определились, чтобы нарушить тематическую цельность побочной партии, но не достаточно, чтобы существовать как полноценные оформившиеся темы. В результате побочные партии такого рода выглядят в тематическом отношении пестрыми и даже клочковатыми, поскольку разный тематический материал, быстро сменяя друг друга, не успевает превращаться из «материала» в тему (Гайдн. Соната № 33 A-dur тт. 11–14, 14–19, 19–23, 23–27; соната № 37 G-dur: тт. 5–8, 8–10, 10–12, 12–14). Метрическая структура гайдновской побочной партии также отличается малой степенью оформленности: ее неквадратность сродни неквадратности хода, где восьмитактовая метрическая сетка не столько нарушается, сколько изначально игнорируется (соната № 39 Es-dur, в истинном метре 2/4 структура побочной партии /тт. 13–25 / выглядит так: 2 2 2 1 1 1 1 1 1 2 2 2 1 1 2 1 1 2), что делает и форму побочной партии структурно дробной и рыхлой (соната № 32 h-moll, тт. 15–21, в истинном метре 2/4: 2 2 2 1 1 1 1 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1). В результате главным объединяющим свойством побочной партии оказывается единая тональность, но и она часто не имеет крепкого завершения: окончание побочной партии половинной каденцией для Гайдна вполне обычно (соната № 25 c-moll, т. 31).

Иначе у Моцарта. Его побочные, напротив, весьма структурированы. Для них характерны полностью выраженные темы (не только одна, но и две — в сонате для скрипки и ф-но B-dur KV 378, тт. 28–45, 46–64, даже три — в сонате F-dur KV 332, тт. 41–56, 56–70, 71–86), а посему и четкие формы — большое предложение (соната для скрипки и ф-но C-dur KV 296, тт. 43–51 и повторение в тт. 52–58), период (соната D-dur KV 311, тт. 17–24), простая двухчастная (соната для скрипки и ф-но A-dur KV 305, тт. 24–43, с повторением второй части в тт. 44–58). Побочные партии Моцарта, наиболее ясные и «кристаллические», находятся в эволюционном плане как бы между Гайдном с его «еще-неоформленностью» и Бетховеном с его «уже-неоформленностью», то есть усложнением тех форм, которые пребывают в гармоничном покое у Моцарта.

Послебетховенские побочные партии отличаются прежде всего своими гармоническими возможностями. Выбор тональностей здесь практически не ограничен. Помимо разнообразных колористических соотношений, обусловленных освоением мажоро-минорной гармонии с ее высокими и низкими ступенями, особенно примечательно допущение любых субдоминант в качестве тональности побочной. Диапазон тонального выбора послебетховенской побочной партии можно представить по следующим примерам.

| Главная партия | Побочная партия          | Произведение (Dur)          |
|----------------|--------------------------|-----------------------------|
| C-dur<br>T     | Es-dur<br>m              | Шуберт. Квintет op. 163     |
| Es-dur<br>T    | Des-dur<br>m → D         | Брукнер. Симфония № 4       |
| H-dur<br>T     | G-dur<br>W               | Шуберт. Соната op. 147      |
| C-dur<br>T     | h-moll-G-dur<br>Dp-D     | Шуберт. Неоконченная соната |
| B-dur<br>T     | fis-moll-A-dur<br>°W-°Wp | Шуберт. Соната B-dur        |
| B-dur<br>T     | Es-dur<br>S              | Шуберт. Симфония № 2        |

| Главная партия | Побочная партия         | Произведение (moll)                |
|----------------|-------------------------|------------------------------------|
| b-moll<br>T    | As-dur<br>Dp            | Чайковский. Концерт для ф-но с орк |
| c-moll<br>T    | es-moll<br>m            | Брамс. Квартет op. 51 № 1          |
| c-moll<br>T    | As-dur<br>Sp            | Шуберт. Симфония № 4               |
| f-moll<br>T    | cis-moll<br>W           | Брамс. Фортепьянный квинтет op. 34 |
| fis-moll<br>T  | es-moll<br>w            | Шуман. Соната № 1                  |
| g-moll<br>T    | As-dur, H-dur<br>Sn, *M | Тансев. Фортепьянный квинтет       |
| f-moll<br>T    | as-moll, H-dur<br>m, mp | Чайковский. Симфония № 4           |

Тематизм побочной в послебетховенскую эпоху не всегда сохраняет свою зависимость от главной партии; тема побочной может быть вполне новой (Шопен. Соната h-moll), а контраст увеличивается вплоть до темпового. Особая рельефность и самостоятельность тематизма побочной не мешает наличию в ней двух и даже трех тем (Чайковский. Симфония № 5), что сильно повышает вес побочной партии. В таких случаях побочная уже не продолжает мысль главной и не развивает ее, а говорит о чем-то своем (и разном), вследствие чего степень смыслового единства экспозиции оказывается меньшей.

Форма послебетховенских побочных партий более развернута. Помимо ранее употреблявшихся большого предложения, периода, простой двухчастной здесь вполне обычной становится простая трехчастная форма (Григ. Соната для виолончели и ф-но op. 36) и даже с повторением частей (например, двойная простая трехчастная: Шуберт. Квартет G-dur op. 161). Возможны и такие пространные формы, как тема с вариациями (Шуберт. Соната c-moll: тема и две вариации), малое рондо (Шуберт. Соната A-dur /1828/)

Происходящее иногда смещение центра тяжести с главной на побочную (Чайковский. Симфония № 6) может даже трансформировать традиционное соотношение партий в сонатной экспозиции.

§ 103. **Ход между побочной и заключительной партиями.** По окончании побочной заключительная партия может наступать не сразу: между ними во многих случаях лежит ход, представляющий самостоятельный раздел экспозиции. Его функция до некоторой степени зависит от тонального соотношения побочной и заключительной партий, поскольку ход возможен в двух ситуациях: а) между побочной и заключительной в разных тональностях, б) между побочной и заключительной в одной тональности. В первом случае необходимость хода очевидна — в нем происходит модуляция из тональности побочной в тональность заключительной. Во втором случае такой внешней необходимости в ходе нет, а его наличие можно объяснить лишь внутренней потребностью в неустойчивом построении между двумя гармонически стабильными (по большому счету) массивами — побочной и заключительной партиями.

При одинаковой тональности в побочной и заключительной для идентификации хода особенно важна (по существу обязательна) ясная каденция в конце побочной, поскольку участки гармонической неустойчивости могут быть следствием расширения и как таковые располагаться внутри побочной партии. Такие ходообразные расширения не идентичны обсуждаемым ходам между побочной и заключительной. Различие состоит в том, что расширение, будучи внутренним усложнением побочной партии, не устанавливает дистанцию между побочной и заключительной, а посему заключительная, вплотную примыкая к побочной выглядит (и до некоторой степени является) ее заключением и укреплением. Не так при наличии хода за пределами побочной: разводя побочную и заключительную на большее или меньшее расстояние, ход тем самым устраняет (или хотя бы уменьшает) зависимость заключительной от побочной и увеличивает ее (заключительной) самооценку.

В сонатных *allegri* венских классиков ход от побочной в заключительной редок (Гайдн. Симфония № 45 fis-moll «Прощальная», ход /тт. 38–55/ между побочной в A-dur и заключительной в cis-moll; Бетховен. Квинте-

ты ор. 29 /тт. 64–75/ и ор. 104 /тт. 98–124/ – ходы между побочной и заключительной в одной тональности)<sup>96</sup>. Уже Шуберт делает такой ход нормативным явлением (симфонии №№ 1 D-dur, 2 B-dur, 4 c-moll, 6 C-dur; квартет «Девушка и смерть» квартет B-dur ор. 168, октет F-dur ор. 166, Quartetsatz c-moll, фортепьянное трио C-dur ор. 99; неоконченная соната C-dur, сонаты Es-dur /1817/ и B-dur /1828/, сонаты для ф-но в 4 руки B-dur ор. 30 и C-dur ор. 140 и др.). Далее он встречается у самых разных композиторов — Шумана (соната № 1), Брамса (симфонии №№ 2, 3; соната № 1 для скрипки и ф-но), Грига (соната № 2 для скрипки и ф-но), Чайковского (симфонии №№ 1, 2), Рахманинова (концерт № 4 для ф-но с орк., симфония № 3), Метнера (соната C-dur ор. 11 № 3).

Тематический материал хода обычно несамостоятелен и выводится из предыдущих тем; его протяженность и тональногармоническое строение различны и определяются (при соблюдении общих «ходовых» требований) гармоническими нормами данного автора и условиями данного произведения. Так, в сонате № 3 Es-dur для скрипки и ф-но ход (тт. 44–58) между B-dur'ными побочной и заключительной партиями построен на материале связующей и проводит через тональности c-moll и Es-dur, подготавливая целевой B-dur одноименным минором. Иначе в сонате Es-dur Шуберта: ход (тт. 56–88) между также B-dur'ными побочной и заключительной построен скорее на обновленных мотивах побочной и, начинаясь с замены B-dur на одноименный минор, ведет через Des-dur и c-moll. Ход нередко имеет секвентное строение (в сонате № 1 fis-moll Шумана ход между побочной в es-moll и заключительной в A-dur выстраивается по тонам: es – (b) – cis – (gis) – h – A). В конце хода возможен предыкт (Григ. Соната № 2 для скрипки и ф-но)

§ 104. **Заключительная партия.** Заключительная партия призвана закрепить (прежде всего в высотном отношении) достигнутое в экспозиции, то есть в побочной партии или ведущем от нее ходе. Поэтому определяющее ее свойство — это заключительный тип изложения. Кроме того, заключительная партия до некоторой степени обобщает результаты экспозиционного движения мысли. А на это способно не любое заключительное построение, а хотя бы минимально развернутое. Поэтому неравнозначны элементарное дополнение при побочной партии, не более, чем усиливающее каденцию (квартет ор. 59 № 1, квартет ор. 127), и собственно заключительная партия, чье завершающее действие шире<sup>97</sup>.

Гармоническое строение и заключительной партии первостепенно для осуществления ею своей функции. Заключительная партия принципиально ориентирована на тонику той тональности, которую она утверждает — в ней обычно многократное повторение кадансового оборота (соната № 16), тонический органный пункт (соната № 8 G-dur для скрипки и ф-но). В особо развернутых заключительных партиях названные черты могут сочетаться с временным нарушением устойчивости, в том числе путем отклонений (соната A-dur для виолончели и ф-но ор. 69, тт. 65–94); однако такой отход от прямолинейного установления тоники оказывается в конечном счете лишь средством ее более надежного укрепления (подобно тому, как через диссонанс можно лучше оценить покой консонанса). Тональность бетховенской заключительной партии практически всегда совпадает с тональностью побочной или, если побочная модулирует, с тональностью ее окончания (соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но: побочная fis – E, заключительная E-dur). Единственное отступление от этого правила — возможная смена лада в заключительной партии (соната № 8 G-dur для скрипки и ф-но: третья побочная /тт. 50–67/ — d-moll, заключительная /тт. 67–91/ — D-dur).

Тематический материал заключительной партии определяется ее обобщающей предназначенностью. Для нее обычно использование элементов, заимствованных из предшествующих партий, и прежде всего главной и связующей, представленных в измененном виде и в разных комбинациях (в примере 154 заключительная /тт. 58–64/ являет диалог преобразованных мотивов главной /пример 144 Л/ и связующей /пример 144 М/ на фоне ритмического остинато восьмых, которое было особенно характерно для связующей партии). Их погружение в тональность побочной (типичной, как говорилось, для заключительной партии) и составляет в данном случае основу «механизма» обобщения — исходного тематизма и позже достигнутой тональности<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> Однако ходы нередко у современников венских классиков «второго ранга», например, у Клементи (в сонатах ор. 26 № 2, ор. 40 № 2, ор. 50 № 3).

<sup>97</sup> Бывает, что имеется и дополнение к побочной партии, и заключительная партия. Дополнение в таком случае связано с побочной общим материалом и ясно отделено от заключительной партии цезурой (квартет ор. 18 № 5: дополнение - тт. 62–66, заключительная партия - тт. 67–79).

<sup>98</sup> Синтез старой темы и новой тональности подчеркивается при симметричном расположении материала, как например в квинтете ор. 29:

|        |                            |       |                   |                   |
|--------|----------------------------|-------|-------------------|-------------------|
| ГП     | СП                         | ПП    | ход               | ЗП                |
|        | (на обновленном материале) |       | (на материале СП) | (на материале ГП) |
| c-moll | →                          | A-dur | →                 | A-dur             |

Введение обновленного материала в заключительной партии возможно, но он редко приобретает облик законченной темы (соната № 9 a-moll для скрипки и ф-но, тт. 144–76), поскольку заключительный характер гармонии не благоприятствует тематическому экспонированию.

**Ф о р м а** заключительной партии отвечает ее завершающей функции, поэтому в целом для нее характерна многократная повторность какого-либо построения, более или менее протяженного.

Несложные заключительные партии представляют серию дополнений (соната № 3 Es-dur для скрипки и ф-но), нередко постепенно укорачиваемых (квартет ор. 18 № 3: 4, 4, 1+1, 1+1, 1, 1). Более солидные заключительные партии состоят из нескольких разделов — двух, трех. Соотношение разделов может быть различно (при общей тенденции повышения устойчивости к концу заключительной партии). Характерны следующие варианты.

Заклучительная партия из двух разделов, где первый раздел представляет периодобразное построение (сходство с периодом — в наличии двух quasi-предложений, отличие — в их гармоническом строении, подобном разросшейся каденции), а второй раздел — ряд дополнений, нередко на тоническом органном пункте (квартет ор. 18 № 1 /заклучительная партия от т. 84/: 8+9; 4, 4, 6).

Заклучительная партия из трех разделов, где первый, устойчивый, дает почувствовать заключительный характер изложения; второй, менее устойчивый, включает отклонения и даже некоторое развитие (он может образоваться вследствие повторения первого раздела, усложненного ходообразным расширением), а третий восстанавливает устойчивость последованием дополнений (соната для виолончели и ф-но ор. 5 № 2 /заклучительная партия от т. 121/: 9; 27; 4, 4, 2, 2, 3).

Заклучительная партия на обновленном тематическом материале иногда имеет форму периода, знак заключительности в котором проставлен прежде всего гармоническими средствами (в сонате № 23 /заклучительная партия от т. 51: 4+7, 4 / гармония предложения как будто списана с каденции: T – Sp – Sn – D). Такую заключительную партию бывает нелегко отличить от второй (или третьей) темы побочной партии, и доводы в ту или иную пользу (не всегда безусловные) следует искать в области гармонии, а также в структурных особенностях темы (в сонате № 20 относительно самостоятельная тема в форме периода в тт. 36–43 кажется гармонически слишком простой для побочной и более уместной для заключительной; в сонате № 15 /заклучительная партия от т. 136/ завершающий эффект возникает прежде всего из-за многочисленных повторений — сначала восьмитактового периода, потом его второго предложения, потом — дважды — заключительной каденции: 8, 8, 4, 2, 2).

После заключительной каденции возможен переход к повторению экспозиции или к разработке (соната № 3 Es-dur для скрипки и ф-но, тт. 64–67).

**Добетховенские заключительные партии** в гармоническом отношении примечательны тем, что могут появляться после половинной каденции в конце побочной партии; поэтому для них особенно важна отчетливо заключительная гармония в собственных пределах (Гайдн. Соната № 25 c-moll, последние 6 тактов экспозиции).

Протяженность добетховенских заключительных партий колеблется в широком диапазоне — от совсем кратких дополнений (Гайдн. Соната № 29 A-dur: 1,1; Моцарт. Квintет с валторной Es-dur KV 407: 3<sub>2</sub>3) до весьма развернутых построений из нескольких разделов (Моцарт. Квintет Es-dur KV 614: 9, 16, 8).

Хотя преобладают тематически не самостоятельные заключительные партии, есть и такие, которые строятся на новых темах — факт, особенно примечательный в соседстве с тематически неяркой побочной партией, очевидно зависимой от главной (Гайдн. Симфония № 92 G-dur: побочная тт. 57–72, заключительная тт. 72–82; симфония № 103 Es-dur: побочная тт. 60–79, заключительная тт. 80–94). Решающим соображением при функциональной идентификации таких тем оказывается опять-таки гармония: сфера определившейся доминантовой тональности принадлежит побочной партии (почти вне зависимости от ее тематического наполнения), а участки «кадансирующей» гармонии — заключительной партии (даже если они одарены ярким тематизмом). Бывает, впрочем, что функциональная принадлежность новой темы оставляет возможность двойственного толкования — как заключительной партии и как второй, третьей побочной (Гайдн. Симфония № 48 C-dur: первая тема побочной — тт. 30–44, вторая тема побочной - тт. 45–63, заключительная партия /третья тема побочной?! — тт. 64–83).

**Послебетховенские заключительные партии**, сохраняя основные черты, выработанные в классической сонате, предлагают и новые гармонические решения. Наряду с изложением заключительной партии в тональности побочной нормативной становится отличная от побочной тональность в заключительной



партии. Достигается новая тональность либо модуляционным движением в пределах хода, ведущего от побочной к заключительной, либо быстрой модуляцией в самом конце побочной партии (Шуберт. Сонатина для скрипки и ф-но ор. 137 № 2), либо — редко — просто сопоставлением (Шуберт. Сонатина для скрипки и ф-но ор. 137 № 3). В результате экспозиция становится трехтональной в отличие от двутональной классической (исключая уникальную для своего времени симфонию № 45 *fis-moll* Гайдна, создавшую прецедент трехтональной экспозиции: *fis – A – cis*).

При заключительной партии, вводящей новую тональность, возможны следующие тональные планы экспозиции:

| Главная партия  | Побочная партия | Заключительная партия | Произведение (Dur)                                 |
|-----------------|-----------------|-----------------------|----------------------------------------------------|
| g<br>T          | B<br>Tp         | Es<br>Sp              | Шуберт. Сонатина ор. 137 № 3<br>для скрипки и ф-но |
| a<br>T          | E<br>D          | F<br>Sp               | Рахманинов. Симфония № 3                           |
| c<br>T          | As<br>Sp        | G<br>D <sup>+</sup>   | Шуберт. Quartetsatz                                |
| D<br>T          | h<br>Tp         | A<br>D                | Чайковский. Симфония № 3                           |
| B<br>T          | Es<br>S         | F<br>D                | Шуберт. Симфония № 2                               |
| <i>fis</i><br>T | es<br>ш         | A<br>D                | Шуман. Соната № 1                                  |
| B<br>T          | Des-As<br>m←D   | F<br>D                | Шуберт. Большая соната ор. 30<br>для ф-но в 4 руки |
| H<br>T          | G-E<br>W-S      | Fis<br>D              | Шуберт. Соната H-dur                               |

В такой новой ситуации итоговая роль заключительной партии может проявляться не только в апелляции к предшествующему тематизму, но и в гармоническом обобщении (в квартете «Девушка и смерть» Шуберта, где главная партия изложена в *d-moll*, а побочная в *F-dur*, заключительная как бы суммирует их: она начинается в *A-dur*, после чего следует большой центральный раздел в *F-dur*, напоминающий о тональности побочной, и заключительный раздел в *a-moll*, напоминающий о минорном ладе главной партии).

Наряду с такими автономными заключительными партиями в послебетховенскую эпоху немало форм, где заключительная партия как самостоятельный отдел вообще отсутствует (Рахманинов. Симфония № 2) или, втянутая силой притяжения разросшейся побочной партии, становится уже не столько заключительной партией, сколько заключительным разделом побочной (Чайковский. Симфония № 6, последние 18 тактов экспозиции).

**§ 105. Разработка. Общая характеристика.** Разработкой называется второй крупный раздел сонатной формы, где тематический материал экспозиции развивается в условиях тональногармонической неустойчивости методом разработки. Разработка в целом противостоит экспозиции. Она представляет высший этап развития. Разработочный метод допускает глубокую трансформацию экспозиционных музыкальных идей вплоть до их полного переосмысления. Присущая развивающимся разделам неустойчивость достигает в разработке своих крайних пределов — на нее «работают» все стороны музыки: не только гармоническая, но и метроритмическая, тематическая, структурная.

Гармоническая неустойчивость обеспечивается постоянным модуляционным движением за пределами главной тональности. Метрическая неустойчивость — иррегулярной организацией, лишенной квадратной симметрии и соответствующей метрической дифференциации тактов по функциям. Тематическая неустойчивость (нестабильность) вытекает из метода разработочного развития с характерным для него нарушением цельности тем. Естественная при этом структурная дробность разработки обуславливает ее преимущественно ходообразное строение.

Разработка как раздел неустойчивый наименее регламентирована в сравнении с экспозицией и репризой. Кроме названных требований общего порядка она свободна во всех отношениях — и в выборе тональностей, и в тематическом составе, и в структурной организации. Можно сказать, что разработка в ее конкретной форме сочиняется всякий раз заново сообразно свойствам экспозиционного материала; ее индивидуальное строение требует особой инициативы — как со стороны композитора, так и со стороны аналитика.

§ 106. Тонально-гармоническое строение разработки. Тонально-гармоническое строение разработки определяется, как было сказано, общей идеей неустойчивости — в целом разработка представляет собой модуляционный ход от тональности конца экспозиции к тональности репризы. Однако на практике даже исходный и конечный пункты этого хода бывают различными.

Во многих случаях разработка действительно начинается с той высотной позиции, которой закончилась экспозиция (симфония № 8), но во многих — с другой. Последнее допускает два варианта: а) разработка начинается в тональности основной (соната № 16) или одноименной (квартет ор. 18 № 3); технически это особенно просто, если экспозиция заканчивается в доминанте; б) разработка начинается в тональности более или менее далекой, которая вводится путем сопоставления (соната № 1 D-dur для скрипки и ф-но): после окончания экспозиции в A-dur разработку открывает F-dur).

Гармонически различными бывают и конечные участки разработки, которые, впрочем, можно так называть только по их местоположению, но не по функции: в отличие от экспозиции, разработка не замыкается каденцией; она если и завершена, то в ином аспекте — исчерпанием заложенного в нее потенциала развития. Функционально же последний участок разработки — это не окончание, а подготовка и, если иметь в виду ладогармонический аспект, — подготовка тональности репризы.

Понятно, что лучше всего этой цели служит доминанта, разрешение которой и знаменует начало репризы. Понятно также, что в большинстве случаев это доминанта основной тональности или, при необходимости ладового обновления, доминанта одноименной тональности (соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но). Однако возможна и косвенная подготовка репризной тональности или, если можно так выразиться, «обманное движение» в конце разработки: доминанта к параллели (соната № 5 F-dur для скрипки и ф-но), иногда к иной родственной тональности (квартет D-dur ор. 18 №3:  $\underline{D} \rightarrow Dp$ ).

Бывает, однако, что подготовка репризы делается по принципу сходства, а именно: предварительным введением и повторением в конце разработки той самой гармонии, с которой начнется реприза — тоники (соната № 27, симфония № 4) или субдоминанты (сонаты № № 18, 26).

Пути тонального движения между обозначенными крайними точками разработки различаются очень сильно. В самом общем плане они следуют в двух направлениях: а) от тональности конца экспозиции или близлежащей (по степени тонального родства) постепенно ко все более далекой с последующим возвращением к главной (иначе говоря, «принцип круга», в сонате № 16 G-dur: G – c – B – c – d – g); б) от далекой тональности, введенной сопоставлением или быстрым и кратким переходом, постепенно к главной (принцип «скачка с заполнением», в сонате № 17 d-moll: fis – h – G – C – A – d).

В целом для разработки очень характерно образование более или менее обширных субдоминантовых зон, служащих противовесом доминантовому уклону экспозиции (соната № 23 f-moll, вторая половина разработки: Des – b – Ges; соната № 27 e-moll, вторая половина разработки: C – F – a).

Принцип чередования тональностей бывает различным, в одних случаях он определяется движением на заданный интервал квинты или кварты (соната № 5 F-dur для скрипки и ф-но: B – b – F – c – g – d – A =  $\underline{D} \rightarrow d$ ), терции (соната № 2 A-dur для скрипки ф-но: C – a – F – d), секунды (соната № 8 G-dur для скрипки и ф-но: [G] A – h – cis, cis – h – A [G]). В других случаях не содержит такой очевидной конструктивной идеи, но так или иначе всегда внутренне обусловлен. В принципе связи между тональностями в разработке суть те же функциональные гармонические связи, но поданные в гигантски укрупненном масштабе.

Для облика разработки помимо порядка следования тональностей важен их вес, соотношение по протяженности и значимости представляющих их участков. Одни тональности мимолетны и едва затрагиваются (даже без тоники, легким доминантовым «касанием»: соната № 26), другие задерживаются надолго и образуют участки относительной гармонической устойчивости (соната для виолончели и ф-но ор. 5 № 1: A ... Des). Выделению начала таких более стабильных гармонических зон, с одной стороны, помогают доминантовые предьекты, которые могут их предварять (соната № 6 A-dur для скрипки и ф-но: в начале разработки доминантовая подготовка обширного участка в d-moll, в конце разработки аналогичная подготовка солидной зоны fis-moll). С другой стороны, их обособлению способствуют каденции, замыкающие иногда эти участки тонального покоя (напри-

мер, в сонате № 3 Es-dur для скрипки и ф-но g-moll в тт. 74–81 отчленяется от последующего полной каденцией).

Подобные крупные тональные блоки, выделяющиеся из более зыбкого окружения, также вступают в функциональные отношения между собой (и основными тональными узлами экспозиции, репризы). Таким образом, в разработке, как и в других разделах сонатной формы, образуется многоуровневая система гармонических связей, и конкретный облик разработки зависит не только от ее тональных составляющих, но и от их баланса.

Добетховенские разработки в тонально-гармоническом отношении весьма неоднородны. В более поздние периоды творчества Гайдна и Моцарта они уже обладают всеми тонально-гармоническими свойствами, которые в дальнейшем культивирует Бетховен. Не то в ранних сочинениях. Их главное отличие — невысокий уровень гармонического противостояния разработки экспозиции. Доминанта и даже тоника основной тональности (Гайдн. Соната № 18 Edur), ходообразное движение опять-таки в основной тональности (Гайдн. Соната № 29 Adur), неглубокие, почти как при побочных доминантах отклонения в тональности первой степени родства (Гайдн. Соната № 22 Bdur) — такими минимальными знаками неустойчивости разработка может и ограничиваться. Гармоническая траектория в подобных случаях по существу мало отличается от экспозиционной и не вносит тех гармонических катаклизмов, которые так динамизируют классическую сонату (в том числе и Гайдна с Моцартом).

Послебетховенские разработки, естественно, отличаются большей гармонической сложностью. В них подчас особенно последовательно выдерживается избранный принцип построения тонального плана, выводящий на самые далекие тональности (например, в сонате a-moll для виолончели и ф-но Грига малотерцовое движение сначала охватывает тональности c, es, fis, а потом продолжается в пределах гармонии неизменного уменьшенного септаккорда, могущего быть услышанным как доминанта в тональностях a, c, es...)

Вместе с тем послебетховенские разработки как будто меньше избегают основную или одноименную тонику, допуская их в свои пределы (разработка в сонате № 1 G-dur для скрипки и ф-но Брамса в начале имеет значительный участок на главной партии в основной тональности, а в конце — обширную зону одноименного минора).

Расширяются гармонические средства подготовки репризы — предькт бывает уже не только доминантовым, но и субдоминантовым (Чайковский. Симфония № 1, 5). В иных же случаях разработка почти до самого конца находится в далекой от основной тоники гармонии, что не мешает в нужный момент на основании новых, например, мажоро-минорных связей быстро попасть в главную тональность (Чайковский. Симфония № 6 h-moll: b, es, h в конце разработки).

В целом гармония разработки, отражая общие свойства гармонии постклассической эпохи, обнаруживает тенденцию к усилению колористического начала при некоторой потере динамики.

**§ 107. Тематический состав разработки и приемы тематического развития.** Тематический состав разработки регулируется лишь одним общим правилом: развитию здесь подвергается материал, почерпнутый из экспозиции (об отступлениях от этой нормы см. ниже), в остальном разработка свободна, и диапазон колебаний в тематическом аспекте очень широк: какие темы будут представлены, сколько, в каком порядке и в каком объеме, в каких пропорциях — все это общим регламентом разработки не предусматривается, и значит выбор для индивидуальных решений огромен и определяется лишь конечной целью разработки — открыть в процессе развития нечто, экспозиционному показу неведомое, но потенциально темам присущее.

Для этого совсем не обязательно проводить темы в разработке полностью, и даже наоборот — при таком подходе было бы трудно создать радикально новую ситуацию, раскрывающую их скрытые возможности. Нормой разработки скорее является нарушение цельности тем путем изъятия из них более или менее протяженных отрезков с последующей работой над ними. При этом далеко не всегда «представляют» от лица темы самые важные ее элементы — разработка часто производит смену ролей и выводит на первый план то, что, как мнилось по экспозиции, не имеет серьезного значения.

Тематические элементы экспозиции даются в разработке в новых — горизонтальных и вертикальных — комбинациях, с применением богатейшей техники мотивных преобразований, в условиях гармонического и — что очень важно — полифонического развития, а потому меняют и свое качество, и характер взаимоотношений друг с другом.

Число участвующих в разработке представителей экспозиции нестабильно: материал какой-либо одной партии, двух, трех, а то и всех равно допустимы в разработке. Выбор участников также не ограничен. В случае разработки одной темы это обычно бывает главная партия, по самой своей природе (четкой в мотивном отно-

шении) расположенная к вычленениям и преобразованиям (симфонии №№ 5, 6, 7). Материал «вспомогательных» в тематическом отношении связующей и заключительной партий также оказывается весьма уместным (соната № 25: разработка на главной и связующей; соната № 29: на главной и заключительной). А вот кантиленные темы побочной партии плохо поддаются расчленению и если изредка присутствуют в разработке, то в более полном виде (соната № 6 A-dur для скрипки и ф-но). Те же побочные темы, которые скроены по мотивным меркам главной, могут беспрепятственно разрабатываться (соната № 5 F-dur для скрипки и ф-но). Расположение тематического материала в разработке допускает самые разные сочетания и лишь весьма редко воспроизводит порядок экспозиции (соната № 23: главная, связующая, побочная; квартет ор. 18 № 4 — то же).

Степень полноты при разработочных проведениях колеблется от отдельного мотива (и даже какой-либо одной его стороны (в квартете ор. 18 № 5 предыкт к репризе построен на ритмической фигуре из побочной партии) до практически полного изложения темы (соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но — тема главной партии в начале разработки). Поэтому для тематического рельефа разработки важны не только состав и планировка, но и репрезентативность тем. Островки тональной устойчивости (о которых речь шла выше) обычно служат опорой сравнительно полно представленных тем, а россыпь мелких тематических осколков разносится быстрым тональным течением.

**Новая тема** в разработке, при всей общей справедливости выше сформулированного правила развития, все же возможна. Она не уничтожает разработочной сути центрального раздела сонатной формы в тех случаях, если: а) составляет не единственный его материал, но сочетается со старыми темами; б) совмещает в себе элементы изложения и развития. В таких условиях новая (или сильно обновленная) тема оказывается в ряду других персонажей разработки и ведет себя соответственно им. Образцовый пример развиваемой новой темы находится в разработке симфонии № 3: мало контрастная (ср. с первой побочной, также представленной в разработке), весьма неустойчивая, эта тема не замкнута в себе, но легко переходит в другие и чередуется с ними (см. также сонаты для виолончели и ф-но ор. 5 № 1, тт. 206–217, ор. 5 № 2, тт. 220–250, ор. 69, тт. 107–135). Подобные новые мелодии могут появляться как контрапункт к другим темам (например, в симфонии № 4 новая тема, прежде чем отделиться, контрапунктирует главной теме) и остаются подчас не вполне развитыми (струнный квинтет ор. 4, тт. 206–217). В этом их отличие от внешне сходного, но по существу иного явления, при котором доминирующее изложение темы заменяет собой разработку и представляет эпизод, подобный таковому в рондо (см. § 129).

**Приемы тематического развития** в разработке классической формы составляют богатейшее собрание, суммирующее все мотивные, структурные, гармонические и полифонические возможности. Мотивные вычленения, как уже неоднократно говорилось, — основа основ разработочного развития, и все известные приемы преобразования мотивов (см. § 14) здесь могут иметь место (как, например, в разработке из симфонии № 5, целиком построенной на одном мотиве). Соответственно и структура дробления принадлежит к важнейшим: повторение тематических построений с прогрессирующим сокращением — очень динамичное средство, хорошо отвечающее потребностям разработки (в сонате № 15 тема главной партии проходит путь от десяти такта до одного такта: 10 10 4 4 2+2 2+2 2 2 2 2 1 1 1). Обычная гармоническая поддержка дробления — это секвенцирование. Да и любое, не только секвентное, проведение тематических элементов на разной высоте составляет почти обязательную принадлежность разработки.

Несмотря на гофонную в целом природу сонатной формы, чрезвычайно важное значение для разработки могут иметь полифонические приемы. Прежде всего это одновременное сочетание тем и мотивов, ранее звучавших порознь и демонстрирующих свою неожиданную совместимость или, может быть, наоборот — противодействие (например, элементы главной и второй побочной в разработке симфонии № 3). Если же соединение дается в сложном контрапункте, то в дальнейшем это обеспечивает новые комбинации при повторениях, что также очень созвучно активной разработочной игре (вертикальные перестановки новой темы и заимствования из главной в симфонии № 4). Широко применяемые имитации естественно сочетаются с отмеченной выше склонностью разработки к вычленениям (например, из главной темы в начале разработки в квинтете ор. 4); стреттные имитации привносят к тому же сильный динамический эффект (в квартете ор. 18 № 1 четырехголосная стретта на главной теме активизирована еще и горизонтальным смещением внутри себя; затем она дважды повторяется в новых тональностях с вертикальными перестановками в четверном контрапункте). При непрерывном имитировании образуется канон (в сонате № 6 A-dur для скрипки и ф-но на материале побочной партии, который затем дается на другой высоте с вертикальными перестановками и еще раз — с дублировкой в терцию), в том числе бесконечный (способный, в частности, фактурно оживить неподвижную гармонию пре-

дыкта: квартет ор. 18 № 6), а также канонические секвенции, часто более энергичные, чем обычные гармонические (в начале разработки симфонии № 2). В иных случаях последовательная имитационная проработка темы образует фугато (например, на главной теме в симфонии № 9).

Добетховенские разработки в тематическом отношении (как и в гармоническом) различаются в зависимости от своей хронологической принадлежности. Если в более поздних сочинениях Гайдна и Моцарта уже вполне сложился метод разработочного обращения с тематизмом, которым позже оперирует в ином стилистическом контексте Бетховен, то во многих ранних сочинениях до этого еще далеко. Частое проведение тем целиком (Гайдн. Соната № 15 D-dur; Моцарт. Соната № 1 F-dur для скрипки и ф-но KV 55 — главная тема в начале разработки), последование тем в разработке в том же порядке, что и в экспозиции (Гайдн. Сонаты №№ 22 B-dur, 16 C-dur, 19 B-dur) делают разработку и экспозицию в тематическом отношении если и не подобными, то малоcontrastными.

Примечательно частое введение Моцартом новой (или сильно обновленной) темы в разработке (Моцарт. Сонаты для скрипки и ф-но Es-dur KV 380; Es-dur KV 481; соната D-dur KV 284; квартет B-dur KV 458). Как бы замещая вышеупомянутое полное проведение какой-либо экспозиционной темы, новая тема также делает разработку «менее разработочной» (см. § 129).

Примечательно (в ином плане) и вполне обычное для Гайдна появление в разработке темы побочной партии — постольку, поскольку инструментальная ориентация (без намека на кантилену) делает ее пригодной для развития не менее, чем главная (Гайдн. Сонаты №№ 4 g-moll, 9 D-dur, 26 Es-dur, 30 E-dur).

Несмотря на вышеуказанные «предклассические» отличия разработок в ранних сочинениях, те же Гайдн и Моцарт позже — подчеркнем еще раз — уже располагают всеми приемами разработочного развития, которые унаследует Бетховен. Необходимо особо отметить их блестящую полифоническую технику разработки, включающую такие сложнейшие приемы, как двойная каноническая секвенция (Гайдн. Симфония № 103 Es-dur; Моцарт. Квинтет C-dur KV 515, квартет B-dur KV 589), четверной контрапункт (Моцарт. Квартет Es-dur KV 428).

Послебетховенские разработки в тематическом отношении более оригинальны в тех случаях, когда пренебрегают «заветы» Бетховена и вновь (как некогда на ранних этапах развития сонаты, но уже по другим причинам) теряют отчасти интенсивность развития. Выражением этого оказывается довольно частое введение новой темы в разработке (Вебер. Соната As-dur ор. 39; Шуберт. Сонаты Es-dur ор. 122, a-moll ор. 164, B-dur /1828/) или стремление и здесь сохранить цельность экспозиционных тем. Последнее обычно бывает следствием песенного характера тематизма, требующего не столько разработочного, сколько вариационного развития. Отсюда и весьма показательное для послебетховенских сонат проникновение вариационного метода в разработку (Шуберт. Квартет a-moll ор. 29): темы в подобных случаях не «исследуются» в своих мельчайших элементах, а лишь перекрашиваются средствами гармонии, тембра, фактуры, не теряя при этом главных изначальных свойств.

Вновь, как и в ранних сонатах, разработка, сохраняя экспозиционный распорядок тем, предстает как «разработочная экспозиция» (Бородин. Симфония № 2).

**§ 108. Форма разработки.** Форма разработки обусловлена ее неустойчивым в целом строением, поэтому, как и в других подобных образованиях (в серединах, ходах), она состоит из разделов. Число разделов бывает различным; сообразно степени неустойчивости они по-разному оформлены и вступают в разные функциональные отношения.

Преобладают в разработке неустойчивые разделы рыхлой структуры — ходообразные и предиктовые. Однако изредка среди них могут оказаться — в условиях временной устойчивости — и более твердые построения типа периода (соната для виолончели и ф-но ор. 5 № 1, начало разработки: 4+4+4, из трех предложений), большого предложения (квартет ор. 18 № 4, начало разработки: 8,4 — с расширением) или — при полифоническом изложении — фугато (соната № 29, в центре разработки).

Границы между разделами разработки малоотчетливы и, в частности, потому, что в большинстве случаев они не закреплены каденцией. Знаком нового раздела может быть смена тематизма, иное тонально-гармоническое решение, новая фактура и техника обработки материала. Ни один из этих признаков, однако, нельзя признавать безусловным: указанные перемены могут происходить и внутри разделов, и не совпадать по времени, как бы противореча друг другу. Поэтому «установить между» в разработке можно лишь на основе комплекса данных, с учетом всех обстоятельств контекста. Поясним сказанное на примере.

В разработке симфонии № 8 тематический фактор влиять на границы разделов не может, поскольку вся разработка построена на материале главной партии с вкраплениями из заключительной. Тем не менее характер обращения с одним и тем же материалом меняется, что и позволяет ощутить наступление новых этапов. Первый раздел (тт. 105–143) складывается из трех крупных (по 12 тактов) построений, идущих вниз по ступеням (С, В, А=Ḑ→d). Малоподвижные внутри себя (единственная гармоническая смена совпадает со сменой мотивов главной на заключительную), они демонстрируют фактурное оживление — (восходящая имитация, энергичное тремоло). Второй раздел (тт. 144–169) привносит уже непоказную активность. Хотя он по-прежнему состоит из достаточно крупных построений (три по 8 тактов), но в каждом из них событий больше — гармония меняется чаще, структура включает дробление, элементы главной и заключительной скомпонованы по вертикали. Меняется принцип чередования тональностей — по квартам (d, g, c, f), возникает линия фактурного нарастания. Третий раздел (тт. 170–189) опять иной. Сохраняя достигнутый уровень оркестровой плотности, он гармонически явно ориентирован на подготовку репризы. Поверхностная круговерть единственного мотива, усиленная имитацией, не может скрыть замедления гармонического движения, направленного к доминанте основной тональности (°Sp, °S, Ḑ, D — каждая гармония по 4 такта). Таким образом, несмотря на тематическую однородность разработки, ее формальный рельеф достаточно определен и выражен гармоническими, структурными и фактурными средствами.

Форма разработки в целом может состоять из одного, двух, трех и более разделов.

В кратких разработках из одного раздела он всегда ходообразный развивающий (сонаты №№ 24, 31).

При двух разделах после развивающего ходообразного следует предыкт (соната № 1 D-dur для скрипки и ф-но: 20, 12) или другой ходообразный (соната № 8 G-dur для скрипки и ф-но: 12, 12).

Некой идеальной нормой считается форма из трех разделов — вступительного, центрального разработочного и предыктового, и действительно многие разработки имеют подобное строение (квартет ор. 18 № 6: 21, 27, 35). Однако абсолютизировать его все же не стоит. Во-первых потому, что собственно разработочных разделов может быть не один, а больше, и соответственно увеличивается общее число разделов (квартет ор. 18 № 1: вступительный — 14 тактов, первый разработочный — 22, второй разработочный — 16, предыкт — 12 тактов). Во-вторых, даже при наличии именно трех разделов их соотношение бывает и иным, например: первый раздел не вступительный, а развивающий, второй — также, третий — предыкт (соната № 7 c-moll для скрипки и ф-но: 20, 18, 12), или: первый раздел развивающий, второй — относительно устойчивое изложение темы, третий — развивающий с предыктом (квартет ор. 18 № 3: 15, 12, 16+8). Возможны и другие варианты.

Форма разработки может усложниться дополнительным внутренним подразделением на основе более тонкой функциональной дифференциации. Так, в сонате № 3 Es-dur для скрипки и ф-но основных разделов два (тт. 68–81, 81–103). Однако каждый из них складывается из функционально контрастных участков, соотносящихся как ход и пребывание. В первом разделе ход (на фигурационном материале, напоминающем о связующей партии) ведет от доминанты конца экспозиции к ее параллели — g-moll. Последний образует стабильную зону, где на материале экспозиционного хода от побочной к заключительной образовалась вполне устойчивая структура большого предложения, замкнутая совершенной каденцией. Во втором разделе ход построен на материале заключительной партии и ведет в субдоминантовом направлении — его цель Ces-dur = °Sp (тональный план хода: [g] – c – f – b – es – Ces). Участок пребывания посвящен изложению обновленной темы на материале побочной (отказавшейся, в частности, от начального движения по звукам трезвучия) в форме периода, чья заключительная каденция в Es-dur знаменует одновременно начало репризы. Как отличаются ход и пребывание в каждом из разделов — очевидно. Но почему они объединяются — попарно — в крупные разделы вопреки своему функциональному отличию? Причина в недостаточной масштабности и, соответственно, самостоятельности подразделов: в первой паре «перевешивает» участок пребывания, а ход как бы находится при нем; во второй паре, напротив, весомее ход, а примыкающая к нему тема слишком быстро поворачивает к репризе. И еще: хотя все четыре участка построены на разном материале, тематическое противопоставление крупных разделов сильнее, чем подразделов внутри каждого из них, весьма малоконтрастных в каждой паре.

Таким образом, форма разработки, не имея жестко регламентированной структуры, вместе с тем весьма выработана, а отнюдь не хаотична, и понять логику ее строения — значит понять логику композиторской мысли, руководящей развитием.

Добетховенские разработки в общем подчиняются тем же принципам организации целого. Можно лишь отметить, что в более ранних сочинениях мелкий план формы подчас преобладает над крупным,

так что разработка предстает россыпью малых построений (фраз, мотивов) без ясно соотнесенных разделов (Гайдн. Соната № 29 A-dur).

Послебетховенские разработки также исходят в своем оформлении из вышеописанных принципов. Их строение, однако, менее похоже на классические разработки в тех случаях, когда целостные проведения тем выходят на первый план и лишь оттеняются активно развивающимися разделами. В результате разработка приобретает форму, достаточно рельефно дифференцированную на «темы» и «ходы». Если тематическая планировка при этом повторяет экспозиционную, то разработка выглядит тонально обновленным ее вариантом, как в квартете № 2 Бородина:

|              |                 |
|--------------|-----------------|
| Экспозиция   | Разработка      |
| ГП ход ПП... | ГП ход ПП...    |
| D → A        | F → H, As, F... |

При иной планировке подобная разработка может напоминать о принципе рондо, как в концерте для скрипки с орк. Чайковского:

|            |     |     |     |    |                    |
|------------|-----|-----|-----|----|--------------------|
| Разработка |     |     |     |    |                    |
| ГП         | ход | ГП  | ход | ГП | предыкт /каденция/ |
| A          | →   | C   | →   | F  | → d                |
| 8+7        | 20  | 8+7 | 12  | 8  | 16                 |

Переключаясь «через голову» классических разработок с ранними предклассическими (где темы довольно часто проводились целиком), такие разработки в определенной мере теряют свою специфику в оформлении целого.

**§ 109. Реприза. Общая характеристика.** Репризой называется третий крупный раздел сонатной формы, в целом повторяющий экспозицию, но с обязательным переносом побочной партии в другую (сравнительно с экспозицией) тональность и с общим завершением формы в главной тональности.

Функция репризы в сонатной форме — снять (или уменьшить) экспозиционное противостояние тем, установить тональное равновесие после разработки и завершить форму. Достигается это прежде всего посредством тонального единения: в отличие от экспозиции реприза начинается и заканчивается в основной тональности (об исключениях будет сказано ниже) и, несмотря на все возможные отступления от тоники внутри репризы, в целом она все же проходит под знаком именно основной тональности. Тональное примирение или хотя бы сближение главной и побочной партий, достигаемое транспозицией последней, отодвигает на задний план сохраняющиеся в них отличия по другим параметрам (тематическому, структурному); после крайностей разработки эти отличия уже не столь актуальны и не способны вызвать дальнейшее движение. Реприза как участок гармонического разрешения означает в масштабе всей формы определенный динамический спад, хотя по мере исторической эволюции сонатной формы возникала потребность поддерживать напряжение в ней как можно дольше, и композиторы искали и находили средства динамизации репризы.

**§ 110. Гармонические, тематические и структурные изменения в репризе.** Изменения в репризе (помимо обязательного тонального) бывают разной глубины и в разной мере затрагивают ее партии.

Главная партия в репризе бетховенской сонатной формы ведет себя неоднозначно. Бывает, что она воспроизводится совершенно точно, но это для нее не самое типичное (соната № 25).

Возможны в главной партии внутренние преобразования, не нарушающие ее соотношения со связующей партией: прежде всего это расширение (соната № 7 с-moll для скрипки и ф-но: шеститактовая вставка в области серединной каденции в периоде; симфония № 8: вместо экспозиционного периода из трех предложений в репризе сначала дается период из двух предложений, а потом его повторение, но уже с тремя предложениями, как в экспозиции: 4+4, 4+4+4), иногда сокращение (квартет ор. 59 № 3: от простой двухчастной формы в репризе представлена только вторая часть). Но и это не самое характерное.

Пожалуй наиболее примечательны в репризном изложении главной партии такие новшества, которые меняют ее соотношение со связующей партией. Связующая партия имеет своей целью в репризе другую в сравнении с экспозицией тональность, и необходимые по этому случаю перемены могут начинаться уже в главной партии. Применительно к последней имеются два основных варианта. а) Главная партия становится модулирующей, так что заключительная каденция оказывается не в основной тональности (а скорее в какой-либо субдоминантовой: в примере 154 /тт. 104–115/ — Es–As, новая тональность получена переносом участка расширения на кварту вверх; квартет ор. 18 № 1: F-Ges; соната № 10 G-dur для скрипки и ф-но: G-Es). б) Главная партия становится разомкнутой и без каденции переходит в связующую; при этом граница между главной и связующей партиями

размывается и в большинстве случаев смещается «влево», на бывшую территорию главной партии (симфония № 1). Таким образом главная партия в репризе фактически принимает на себя функцию и связующей.

С в я з у ю щ а я п а р т и я в бетховенской репризе уже не обусловлена внешней технической необходимостью: поскольку в большинстве случаев побочная транспонируется в основную тональность, надобности в модулирующем построении между главной и побочной, казалось бы, нет. Однако реприза без связующей партии у Бетховена — редкое исключение (сонатина № 3 D-dur). Внутренняя потребность разделить устойчивые главную и побочную партии неустойчивым «рыхлым» построением остается, и потому сохраняется в репризе связующая партия.

Но и этого композитору, который превыше всего ценит развитие (а таков Бетховен), недостаточно. Он никогда не оставляет связующую без изменений, даже там, где это с технической точки зрения очень удобно: связующую с доминантой к основной тональности в конце, без всяких переделок пригодную для репризы, он насыщает новыми отклонениями (квартет ор. 18 № 5), или иным тематическим материалом (соната № 20), или укорачивает (квартет ор. 18 № 4). Не ограничивается Бетховен и простой транспозицией связующей партии в тех случаях, когда модулирующая в субдоминанту главная партия допускает это (в сонате № 3 Es-dur для скрипки и ф-но связующая партия /тт. 115–124/ не только транспонирована на квинту вниз, но и сокращена: модулирующее и предьктовое построения в ней укорочены и потому слиты в один раздел /в котором всего 6 тактов вместо дважды по 6 в экспозиции). Тем более понятны изменения в тех связующих партиях, где без них не обойтись — а таких большинство.

В одних случаях, относительно редких, композитор ограничивается минимальными переделками, достаточными, чтобы вывести побочную на нужную высоту (обычно это изменение интервального соотношения на том или ином этапе связующей партии, дающее тональный сдвиг: сонаты №№ 21, 27). В других случаях преобразования более глубоки, хотя общие контуры связующей партии (число разделов; их соотношение) сохраняется (в сонате № 23 первый раздел, взамен минора начинаясь в одноименном мажоре, расширен на 4 такта, которые подводят к новой высоте; второй, предьктовый раздел транспонирован в основную тональность. А бывает, что связующая партия в сущности пересочиняется с заменой не только тонального плана, но и тематического материала, формы (в сонате № 17 вместо экспозиционной связующей партии из 21 такта со структурой дробления на материале главной партии репризная связующая включает 13 тактов, поделенные на четырехтакты /последний расширен до пяти/ на материале из последних экспозиционных тактов — репетиции одного звука,отяжеленного здесь аккордами).

В случаях удвоения связующей партии в экспозиции возможны следующие варианты в репризе: а) удвоение сохраняется с теми или иными изменениями тонального плана (соната № 29 B-dur: первая связующая начинается в Ges-dur, вторая в h-moll вместо тонических начал в экспозиции); б) остается только первая связующая, чья конечная доминанта основной тональности удобна в репризе (соната № 18); в) одна связующая комбинирует свойства обеих (соната № 1 D-dur для скрипки и ф-но: начальный раздел из первой связующей, предьктовый /транспонированный/ — из второй).

Если в экспозиции была промежуточная тема, то в репризе она остается на той же высоте или отсутствует (септет ор. 81b).

П о б о ч н а я п а р т и я в репризе отмечена прежде всего обязательным тональным смещением. В бетховенских сонатных формах имеются следующие варианты решений. а) Побочная партия транспонируется в основную тональность, не меняя свой лад (безусловно преобладающий вариант: см. сонаты №№ 15, 17, 18, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 и др.). б) Побочная партия транспонируется в основную тональность, меняя в результате лад (соната № 19: из B-dur в g-moll; квартет ор. 127: из g-moll в Es-dur). в) Побочная транспонируется в тональность, одноименную основной, сохраняя благодаря этому свой лад (соната № 23 f-moll: из A-dur в F-dur). г) Побочная транспонируется не в основную тональность, модулируя в нее только в конце и меняя в результате свое тональное строение (соната № 21 C-dur: в экспозиции E-dur, в репризе A-dur — C-dur). д) Модулирующая в экспозиции побочная транспонируется не в основную тональность с тем расчетом, чтобы без внутренних перемен смодулировать в итоге в основную тональность (соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но: в экспозиции fis-moll-E-dur, в репризе h-moll-A-dur). Помимо названных тональных, иные изменения в репризном изложении побочной партии (типа расширений, сокращений) редки и незначительны.

Х о д от побочной к заключительной, у Бетховена нечастый и соединяющий побочную и заключительную партии в одной тональности, в репризе сохраняется, транспонированный соответствующим образом (в сонате № 3 Es-dur для скрипки и ф-но тт. 140–154).



З а к л ю ч и т е л ь н а я п а р т и я в р е п р и з е, п е р е н е с е н н а я в о с н о в н у ю и л и о д н о и м е н н у ю е й т о н а л ь н о с т ь, в о с т а л ь н о м о б ы ч н о о с т а е т с я н е и з м е н н о й; л и ш ь в к о н ц е, п р и п е р е х о д е к к о д е о н а м о ж е т б ы т ь р а з о м к н у т о й. И з р е д к а з а к л ю ч и т е л ь н а я п а р т и я в р е п р и з е o т с у т с т в у е т, у с т у п а я с в о е м е с т о к о д е (к в и н т е т о p. 29); т о г д а х о д o т п о б о ч н о й п а р т и и (e c л и o н б ы л) п р и в o д и т с р а з у в к o д у (к в и н т е т o p. 104).

Д о б е т х о в е н с к и е р е п р и з ы ч а с т о у ж е в л а д е ю т м н о г и м и с в o й с т в а м и, a д a п т и р о в а н н ы м и п o з ж е Б е т х о в е н о м. Б о л е е с п e c и ф и ч н ы р e п р и з ы в т e x c o ч и н e н и я x Г а й д н а и М о ц а р т а (o б ы ч н о c p a в н и т е л ь н о р a н н и x), г д e и н т e н с и в н o с т ь p a з в и т и я н e в e л и к a: c в я з у ю щ а я п a р т и я в н и x o т c y т c t в у e т (Г а й д н. С о н а т ы №№ 21 F-dur, 22 B-dur, 33 A-dur, 36 A-dur), 39 h-moll) и л и, к a к и г л a в н a я, a б c o л ю т н o н e и з м e н н a (ч т o л e г к o д o c т и ж и м o п р и д o м и н a n t e o c н o в н o й т o н a л ь н o c т и в к o n c e c в я з у ю щ e й: Г а й д н. С o н а т ы №№ 16 C-dur, 27 B-dur, 43 C-dur; М о ц а р т. С o н а т ы B-dur KV 281, D-dur KV 284, C-dur KV 330). П o б o ч н a я п a р т и я в д o б e т x o в e н с к и x c o н a т a x т p a н c п o н и р у e т с я т o л ь k o в o c н o в н у ю т o н a л ь н o c т ь. В м и н o р н ы x c o ч и н e н и я x э т o и м e e т c л e д c t в и e м o ч e н ь х a p a k t e p н o e д л я Г а й д н а и М о ц а р т а «o м и н o p и в a н и e» м a ж o p н o й в э к c п o з и ц и и п o б o ч н o й п a р т и и (c м., н a п р и м e p, в c e м и н o p н ы e c o н a т ы o б o и x a в т o p o в); и c к л ю ч и т e л ь н ы й д л я н и x п e р e н o c п o б o ч н o й п a р т и и в o д н o и м e н н ы й м a ж o p и м e e т c я в c и м ф o н и и № 95 c-moll Г а й д н а, г д e р e п р и з н o e п p o в e д e н и e п o б o ч н o й o c o б o o т м e ч e н o р e м a p k o y «maggior»; e c ь т a k ж e y н и к a л ь н ы e д л я э т o г o в p e м e н и o б p a z ц ы, в к o т o p ы x м a ж o p н a я п o б o ч н a я п a р т и я в м a ж o p н o м c o ч и н e н и и в р e п р и з e o к a з ы в a e т c я в o д н o и м e н н o м м и н o p e: Г а й д н. К в a р т e т G-dur o p. 64 № 4; М о ц а р т. К в a р т e т F-dur KV 590).

П р и д в у х т e м н o й п o б o ч н o й п a р т и и д o в o л ь н o o б ы ч e н п p o п y c k o d н o й и з т e м в р e п р и з e (Г а й д н. С и м ф o н и я № 93 D-dur: o т c y т c t в у e т п e p в a я т e м a п o б o ч н o й п a р т и и). Н e и c к л ю ч e н ы и д р у г и e и з м e н e н и я в o б л a c т и п o б o ч н o й, н a п р и м e p, п e p e п л a н и p o в k a (Г а й д н. С и м ф o н и я № 94 C-dur: п e p в a я и в т o p a я т e м ы п o м e н я л и c ь м e c т a м и), c o к p a щ e н и e (Г а й д н. К в a р т e т C-dur o p. 76 № 3), п e p e п л a н и p o в k a в к y п e c c o к p a щ e н и e м (Г а й д н. К в a р т e т d-moll o p. 76 № 2). В c л y ч a я x, к o г d a п o б o ч н a я п a р т и я т e м a т и ч e c k и н e o ч e н ь o п p e д e л e n н a и б o л e e в c e г o п р и м e т н a c в o e й ф a к т y p o y, в р e п р и з e o н a м o ж e т — п р и c o x p a н e н и и o б щ e г o ф a к т y p н o г o т и п a — д o в o л ь н o c y щ e c t в e n н o м e н я т ь c я (Г а й д н. С и м ф o н и я № 96 G-dur) и д a ж e з a м e н я т ь c я н a c x o д н ы e, н o д р у г и e ф o p м ы д в и ж e н и я (Г а й д н. К в a р т e т G-dur o p. 54 № 1).

З a k л ю ч и т e л ь н a я п a р т и я в р e п р и з e м o ж e т б ы т ь p a c ш и p e n a — в з a м e н к o д ы, к o т o p a я в д o б e т x o в e н с к o й c o н a т e ч a c т o o т c y т c t в у e т (Г а й д н. К в a р т e т G-dur o p. 76 № 1; М о ц а р т. С o н a т ы д л я c к р и п k и и ф-н o B-dur KV 454; E s-dur KV 380). К a к п o д т в e р ж д e н и e п р и н a д л e ж н o c т и д o п o л н и т e л ь н ы x y ч a c t k o в и м e n н o з a k л ю ч и т e л ь н o й п a р т и и (a н e к o д e) м o ж н o p a c c e н и в a т ь и x в к л ю ч e н и e в п p o c t p a n c t в o д o з н a k o в р e п р и з ы, п p e д п и c ы в a ю щ и x п o в т o p и т ь p a з p a б o t k y и р e п р и з y.

П o c л e б e т x o в e н с к и e р e п р и з ы o т л и ч a ю т c я г o p a z d o б o л ь ш и м д и a п a з o н o м и з м e н e н и й. В o б щ e м д л я н и x x a p a k t e p н a т e н д e n c и я к п p e o d o л e н и ю т o г o c t a t и ч e c k o г o н a ч a л a, к o т o p o e в x o д и т в п р и p o д y р e п р и з ы, д a ж e e c л и э т o р e п р и з a c o н a т н o й ф o p м ы.

У ж e г л a в н a я п a р т и я д o п y c k a e т з д e c ь з н a ч и т e л ь н o б o л e e т o г o, ч т o м o ж н o б ы л o н a б л ю д a т ь п р e ж d e. Д л я «y c k o p e н и я» п o в т o p н ы x c o б ы т и й и п o d н a п o p o м н e и з ж и в ш e й c в o e й э н e p г и я p a з p a б o t k и г л a v n a я п a р т и я ч a c т o c и л ь н o c o k p a щ a e т c я (М e н д e л ь c o н. К o n c e p t д л я c к р и п k и c o p k.: п e p и o d в м e c t o п p o c t o й т p e x ч a c т н o й ф o p м ы; Р a x м a н и н o в. К o n c e p t № 1 д л я ф-н o c o p k. — п p e д л o ж e н и e в м e c t o п e p и o d a; o д и н и z к p a й н и x п р и м e p o в — в c и м ф o н и и № 4 Ч a й k o в c k o г o, г d e в м e c t o 76 т a k t o в э к c п o з и ц и o n н o й г л a v n o й п a р т и и в р e п р и з e т o л ь k o 11 т a k t o в). В л и я н и e м т o й ж e p a з p a б o t k и, «z a x л e c t ы в a ю щ e й» р e п р и з y, м o ж н o o б ь я c н и т ь и н e y c t o й ч и в o e и з л o ж e н и e г л a v n o й п a р т и и (в c o н a т e a-moll o p. 42 Ш y б e p t a, н a п р и м e p, т o н a л ь н ы й п л a n г л a v n o й п a р т и и в р e п р и з e т a k o в: f i s-a-c-E s-f i s-a). Г л a v n a я п a р т и я в р e п р и з e м o ж e т з в y ч a т ь д a ж e н e в o c н o в н o й т o н a л ь н o c т и. В o c н o в н o м э т o c y б d o м i n a n t a, и м e n e м к o т o p o й и н a з ы в a e т c я c y б d o м i n a n t o в a я р e п р и z a. Н a ч a л o в c y б d o м i n a n t o в o й т o н a л ь н o c т и п o z в o л я e т п e р e n e c т и в c ю р e п р и z y н a к в и н т y в н и з и л и н a к в a p т y в в e p x б e з и з м e n e н и я в н y т p e n н e г o c o o т н o ш e n и я (Ш y б e p t. С o н a т a H-dur o p. 147, ф o p т e п ь я н н ы й к в и н т e т A-dur; т a k ж e c г л a v н o й п a р т и e й в c y б d o м i n a n t e, н o б e з т o ч н o й т p a n c п o з и ц и и п o c л e д y ю щ e г o: Ш y б e p t. С и м ф o н и я № 5 B-dur, c o н a т и н a д л я c к р и п k и и ф-н o o p. 137 № 2, c o н a т a a-moll o p. 164; в б o л e e p a n n e й м y з ы k e в в и д e и c k л ю ч e n и я: М o ц a p t. С o н a т a C-dur KV 545). Р e ж e, н o в c e ж e б ы в a ю т и д р у г и e т o н a л ь н o c т и п р и р e п р и з н o м и з л o ж e n и и г л a v n o й п a р т и и (В e б e p. С o н a т a № 1 C-dur o p. 24 — E s-dur; Ч a й k o в c k и й. С и м ф o н и я № 4 f-moll: d-moll н a д o м i n a n t o в o м o p г a n н o м п y n k t e). У к a з a n н o м y п p o в e д e н и ю г л a v n o й п a р т и и в п o б o ч н o й т o н a л ь н o c т и н e и d e n t и ч e n т a k н a з ы в a e м o й «л o ж н o й р e п р и з ы» (и з в e c т н ы й и б o л e e p a n n e й м y з ы k e, и н e т o л ь k o c o н a т н o й ф o p м e). E г o c п e c и ф и k a з a k л ю ч a e т c я в д в y к p a т н o м н a ч a л e г л a v n o й п a р т и и — c п e p в a к a к б ы o ш и б o ч н o «н e в т o й» т o н a л ь н o c т и, a з a т e м з a н o в o в н y ж н o й (o б ы ч н o o c н o в н o й; б ы в a e т, o д н a k o, и п o-д р y г o м y: в y п o м и н a в ш e й c o н a т e H-dur o p. 147 Ш y б e p t a c c y б d o м i n a n t o в o й р e п р и z o y л o ж н ы м o к a з ы в a e т c я п p o в e d e n и e в h-moll, т o e c ь в т o н a л ь н o c т и, o d н o и м e n н o й o c н o в н o й).

Помимо указанных структурных и тональных изменений главная партия в послепетховенских репризах может всячески варьироваться: фактурно (Шуберт. Соната Es-dur op. 122 — мелодическая фигурация; Чайковский. Квартет № 1 — воспроизведение в сопровождении мотива, переполнявшего разработку); полифонически (Брамс. Квартет op. 51 № 2 — имитация в обращении); ладово (Вебер. Соната № 3 d-moll op. 49 — изложение в одноименном мажоре); ритмически (Бородин. Симфония № 2 — двукратное увеличение длительностей); темпово (Чайковский. Фортепьянное трио — замедление почти вдвое). В результате главная партия может полностью изменить свой характер (например, в концерте № 3 для ф-но с орк. Рахманинова певучая мелодия главной партии в репризе виртуозно разрабатывается в духе мощной аккордовой каденции).

Связующая партия вновь, как и раньше, ведет себя подчас не свойственным Бетховену образом: без изменений транспонируется в результате модуляции в главной партии (Чайковский. Концерт для скрипки с орк.; секстет «Воспоминание о Флоренции») или вовсе отсутствует (Брамс. Соната № 1 для скрипки и ф-но; Рахманинов. Концерт № 2 для ф-но с орк.; Скрябин. Соната № 3). Бывает и обратное: обойдясь без связующей партии в экспозиции, композитор вводит ее в репризу (Шуберт. Сонатина op. 137 № 3 для скрипки и ф-но).

Побочная партия, подобно главной, также допускает теперь больше изменений: она варьируется (Чайковский. Симфония № 3: звучит на фоне мотивов из главной партии), сильно сокращается (Чайковский. Симфония № 6: неполное проведение только первой темы — вместо 72 тактов в побочной всего 31 такт), становится неустойчивой (Танеев. Симфония c-moll), меняет свою структуру, в том числе на более рыхлую (Бородин. Симфония № 2).

Но особенно важен, конечно, более широкий выбор тональных соотношений. Если у Бетховена транспозиция побочной партии не в основную тональность была редкостью, а раньше и вовсе исключалась, то теперь это становится обычным явлением. Более того, в условиях, когда выбор экспозиционной тональности побочной партии практически не ограничен, снимаются ограничения и в выборе репризной тональности (кроме общего требования транспозиции): экспозиционная тональность доминантового направления может смениться в репризе субдоминантовой (преобладающий вариант), но может быть и наоборот — субдоминантовая сменяется доминантовой; бывает также, что обе тональности, экспозиционная и репризная, принадлежат одной функциональной сфере — или доминантовой, или субдоминантовой. Даже требование некоторого тонального сближения в репризе не всегда соблюдается. Представление об экспозиционном и репризном соотношениях тональностей в послепетховенских сонатах дают следующие примеры.

| Главная тональность | Экспозиционная тональность побочной партии | Репризная тональность побочной партии | Произведение (moll)                                    |
|---------------------|--------------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| c<br>T              | Es<br>Tp                                   | As – c<br>Sp – T                      | Рахманинов. Концерт № 2 c-moll для ф-но с орк          |
| a<br>T              | C – F<br>Tp – Sp                           | F – a<br>Sp – T                       | Шуберт. Сонатина op. 137 № 2 a-moll для скрипки и ф-но |
| e<br>T              | h, D<br>D, Dp                              | cis, E<br>ш, °T                       | Чайковский. Симфония № 5 e-moll                        |
| h<br>T              | D<br>Tp                                    | Es – H<br>°M – °T                     | Бородин. Симфония № 2 h-moll                           |
| d<br>T              | B<br>Sp                                    | Es<br>Sn                              | Рахманинов. Концерт № 3 d-moll для ф-но с орк.         |
| f<br>T              | cis<br>°Sp                                 | fis – F<br>°Sn – °T                   | Брамс. Фортепьянный квинтет op. 34                     |
| c<br>T              | As<br>Sp                                   | Es<br>Tp                              | Шуберт. Симфония № 4 c-moll                            |
| g<br>T              | As, H<br>Sn, °M                            | F, As<br>Dp, Sn                       | Танеев. Фортепьянный квинтет                           |
| a<br>T              | E<br>°D                                    | C – As<br>Tp ← W                      | Рахманинов. Симфония № 3                               |

| Главная<br>тональность | Экспозиционная тональность<br>побочной партии | Репризная тональность<br>побочной партии | Произведение (Dur)                                |
|------------------------|-----------------------------------------------|------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| F<br>T                 | a, C<br>Dp, D                                 | d, F<br>Tp, T                            | Григ. Соната № 1 F-dur<br>для скрипки и ф-но      |
| D<br>T                 | A<br>D                                        | G<br>S                                   | Шуберт. Симфония № 3 D-dur                        |
| D<br>T                 | A<br>D                                        | Es – D<br>Sn – T                         | Бородин. Квартет № 2 D-dur                        |
| B<br>T                 | Des – As<br>m ← D                             | Ges – Des<br>W – m                       | Шуберт. Большая соната для ф-но в<br>4 руки B-dur |
| Es<br>T                | Des – B<br>m → D                              | Ces – Es<br>W – T                        | Брукнер. Симфония № 4 Es-dur                      |
| F<br>T                 | A<br>M                                        | D – F<br>w – T                           | Брамс. Квintет F-dur op. 88                       |
| B<br>T                 | g – B<br>Tp – T                               | c – Es<br>Sp – S                         | Шуберт. Квартет B-dur op. 168                     |
| B<br>T                 | fis – A<br>°W – °Wp                           | h – D<br>Mp – M                          | Шуберт. Соната B-dur                              |

Руководствуются при выборе репризной тональности побочной партии разными соображениями, в том числе и колористическими: обращает на себя внимание явно возросшая роль «романтических» терцовых соотношений (взамен классических кварта-квинтовых) с протекающей отсюда тональной симметрией в форме (на верхнюю медианту в экспозиции часто отвечает нижняя медианта в репризе)<sup>99</sup>. Немаловажен при выборе тональности и такой прагматичный резон: если побочная и заключительная партии в экспозиции были в разных тональностях, разумно поместить побочную партию на такую высоту, которая обеспечила бы попадание заключительной партии в основную тональность без изменения их тонального соотношения (так обстоит дело в симфонии № 3 Чайковского, симфонии № 3 Рахманинова, Большой сонате для ф-но в 4 руки B-dur Шуберта, чьи экспозиционные — трехтональные — планы приведены в § 104). Впрочем, есть репризы иного рода, с изменением высотного соотношения между побочной и заключительной партиями, с преобразованием соединяющего их хода (Шуман. Соната № 1 fis-moll).

Необязательность основной тональности в области побочно-заключительной приводит к тому, что главная тональность появляется иногда лишь в коде (Брамс. Квintет для кларнета и струнных op. 115)<sup>100</sup>. Закономерным — хотя и исключительным — итогом таких тенденций к избеганию главной тональности оказывается реприза сонатной формы, которая так и заканчивается не в главной тональности (Скрябин. Соната № 2 gis-moll: экспозиция gis-H, реприза gis-E).

**§ 111. Особые виды репризы.** Помимо безусловно преобладающих реприз с вышеописанными нормативными преобразованиями стабильной в своей основе конструкции существуют особые виды, где изменению подвержен сам «фундамент» репризы. К таковым относятся неполная реприза и так называемая зеркальная реприза.

**Неполная реприза** характеризуется отсутствием одной из основных партий — главной или побочной.

Реприза без главной партии встречается довольно часто. Причины этого явления и его следствия для формы в целом бывают различными. Нередко пропуск главной партии в репризе связан с избытком ее материала в

<sup>99</sup> Есть пример еще более полной симметрии: в сонатине g-moll для скрипки и ф-но op. 137 № 3 Шуберта на трехтональную экспозицию (g – B – Es) отвечает такая же трехтональная (в обращении) реприза (g – Es – B), и лишь в конце заключительная партия попадает в основную тональность g-moll, становясь, таким образом, модулирующей (!).

<sup>100</sup> Даже заключительная партия иногда уклоняется от закрепления главной тональности: в квартете «Смерть и девушка» d-moll Шуберта после побочной партии в одноименном мажоре и хода заключительная звучит в тональности Sp и лишь в конце модулирует в основную; а в сонате № 2 e-moll Глазунова заключительная в аналогичной ситуации целиком остается в тональности Sp — порядок (то есть главную тональность) восстанавливает лишь код. В концерте № 4 для ф-но с орк. Рахманинова главной тональности в репризе нет вообще — сверхжата главная партия дана в тональности мажорной субдоминанты, там же начинается побочная партия, затем модулирующая в другие тональности, и только в коде полностью изложенная главная партия устанавливает основную тональность g-moll.

разработке (Шопен. Соната b-moll). Как в старинной сонатной форме (см. главу XII), главная партия при этом может проводиться в начале разработки в тональности доминанты целиком (Моцарт. Соната № 1 F-dur для скрипки и ф-но KV 55). Менее всего отсутствие главной партии ощутимо в тех случаях, когда реприза начинается со связующей партии, построенной на материале главной: даже оставаясь неизменной в сравнении с экспозицией, такая связующая фактически принимает на себя функцию главной партии, напрямую ассоциируется с ней (Гайдн. Соната № 9 D-dur). До некоторой степени сходный эффект присутствия главной партии (при фактическом ее отсутствии) возможен, если ее материал использован в конце разработки: это позволяет сохранить хотя бы иллюзию обычной планировки, несмотря на разработочные свойства указанного материала (Гайдн. Соната № 2 e-moll: появление материала главной партии перед репризой особенно заметно и эффектно благодаря новой теме, которая тому предшествует).

Но бывает и иначе: отсутствие главной партии в репризе мало того, что не маскируется, но, пожалуй, подчеркивается — полным отсутствием ее материала в разработке (как, например, в сонате D-dur для скрипки и ф-но KV 306 Моцарта, где разработка строится на новой теме и на нейтрально-фигуративном материале связующей партии; главная тема напоминает о себе лишь в коде, что может быть понято как намек на зеркальную репризу, о ней см. далее). В подобных случаях пересматривается до некоторой степени сама концепция сонатной формы или по меньшей мере роль главной партии в ней<sup>101</sup>.

Пропуск побочной партии в репризе — несравненно более редкое, можно сказать исключительное явление. Его легко понять в тех формах, где главная и побочная партии тематически идентичны: вместо двукратного проведения в репризе одной и той же темы в одной тональности может быть предпочтен сокращенный вариант, с одним проведением (как в симфонии № 99 Es-dur Гайдна, где за главной партией /которая легко опознается, несмотря на ее большое сходство с побочной/ следуют связующая и заключительная, причем последняя заметно расширена во избежание чрезмерного нарушения общих пропорций в форме). Объяснимо отсутствие побочной партии в репризе и при замене ее иным построением — тематически сходным, но выполняющим другую, кодовую функцию (в симфонии № 4 Es-dur Глазунова побочная партия построена на материале вступления; в репризе она отсутствует, а на ее месте располагается тематически близкое «вступление», но уже в роли коды)<sup>102</sup>.

**Зеркальная реприза** характеризуется обратным экспозиционному расположением партий — сначала в ней идет побочная партия, а затем главная. При этом связующая партия либо соединяет побочную и главную, либо вовсе отсутствует (Моцарт. Соната D-dur KV 311: между побочной и главной располагается заключительная), либо звучит перед побочной партией, подготавливая ее и фактически находясь еще в разработке (Моцарт. Сонатина № 1 C-dur). В случае репризной транспозиции побочной партии не в основную тональность, последняя восстанавливается только во второй половине зеркальной репризы, в главной партии.

**§ 112. Вступление.** Вступление к сонатной форме — это дополнительный раздел, формально не влияющий на собственно сонатную конструкцию (способную и к автономному существованию, без вступления), однако важный для целого в тех случаях, когда он есть. Особенно часто вступление бывает в симфониях; в сонатах и разного рода камерных ансамблях (квартетах, трио и т.п.) оно возможно, но встречается гораздо реже (это касается и концертов с обычной сонатной формой в первой части).

Общая функция вступления к сонатной форме та же, что и в других формах, то есть подготовить так или иначе события основной части формы. Однако в силу чрезвычайной сложности сонатной формы и особо заметной ее эволюции в процессе исторического развития, вступление также характеризуется повышенной развитостью и существенно отличается в произведениях разной исторической принадлежности.

Выделяют три вида вступления к сонатной форме: а) контрастно-оттеняющее, б) подготавливающее, в) типа лейтмотива. Указанное деление, однако, в значительной мере условно, поскольку во вступлении могут сочетаться качества разных типов.

<sup>101</sup> В редких, но тем более примечательных формах использован противоположный прием: репризное удвоение главной партии (Гайдн. Квартет D-dur op. 64 № 5: после нормальной разработки дается полноценное изложение главной партии в основной тональности, затем ход на материале заключительной партии, который можно принять за обновленную связующую, и вновь главная партия со следующими за ней побочной и заключительной в основной тональности; аналогично в симфонии № 96 G-dur с тем отличием, что первое проведение главной партии субдоминантовое, а второе, после связующего хода, — тоническое). Встречается даже удвоение всей репризы (Гайдн. Симфония № 55 Es-dur: в «первой репризе» звучит главная партия в основной тональности, ход с «осколком» побочной в конце, заключительная партия в тональности параллели и вновь небольшой ход, ведущий к еще одной нормативной репризе — лишь задним числом, да и то не до конца, она дезавуирует первую; см. также удвоение репризы в финале сонаты № 25 c-moll Гайдна).

<sup>102</sup> Еще более радикальная замена содержится в симфонии № 4 d-moll Шумана, где в репризе вообще отсутствует экспозиционный материал, а вся она строится на новой теме из разработки; таким образом, репризное качество представлено только главной тональностью (лишь в самом конце коды появляются мотивы главной партии).

Контрастно-оттеняющее вступление отличается, как ясно из названия, тем, что готовит основную часть формы более всего по принципу контраста; используя те средства, которые отсутствуют в дальнейшем, такое вступление максимально оттеняет собственно сонатное *allegro*.

Контрастно-оттеняющее вступление безусловно преобладало в музыке добетховенской — у Гайдна и Моцарта; не исчезло оно и позже, сосуществуя с другими утвердившимися видами вступления.

Для достижения наибольшего контраста вступление апеллирует ко всем сторонам музыки; оно может контрастировать основной части формы: а) темпом (обычно гораздо более медленным: Гайдн. Симфония № 102 B-dur: *Largo* – *Allegro vivo*, № 99 Es-dur: *Adagio* – *Vivace*); б) метром (Моцарт. Квартет C-dur KV 465: 3/4 – 4/4; Гайдн. Симфония № 85 B-dur: C – 3/4); в) ладом (Гайдн. Симфония № 101 D-dur, № 104 D-dur — вступление в одноименном миноре); г) тональностью (в музыке послеклассической: Чайковский. Концерт № 1 b-moll для ф-но с орк. — вступление Des-dur); д) тематизмом (самостоятельные темы во всех названных примерах); е) фактурой (Гайдн. Симфония № 104 D-dur: мотивная переключка во вступлении и однородная гомофонная фактура в главной партии); ж) оркестровкой (Гайдн. Симфония № 97 C-dur: струнные с дублирующей флейтой во вступлении, *tutti* в главной партии).

Уже в добетховенской музыке выработалась основная модель формы контрастно-оттеняющего вступления: тема – ход – предыкт. Устойчиво изложенная тема оформляется как большое предложение (Гайдн. Симфония №№ 99 Es-dur, 93 D-dur), период (Гайдн. Симфония № 102 B-dur; Моцарт. Квартет D-dur KV 593), период с варьированным повторением (Гайдн. Симфония № 103 Es-dur), а в музыке более поздней имеет и гораздо более развернутую форму, например, двойную простую трехчастную (Шуберт. Симфония C-dur /большая/), вариации (Чайковский. Симфония № 2)<sup>103</sup>. Сложно устроенное вступление может само начинаться со вступительного раздела, предваряющего тему и ход (Чайковский. Квартет № 3).

Помимо описанной основной конструкции в контрастно-оттеняющем вступлении можно встретить чисто ходообразную форму (Моцарт. Симфония C-dur KV 425: ходообразное вступление проходит под знаком основной тональности; Бетховен. Квартет ор. 59 № 3, Чайковский. Квартет № 2: ходообразное вступление в поисках основной тональности) или только устойчивое изложение темы без хода (Гайдн. Симфония № 97 C-dur форма типа большого предложения; симфония № 104 D-dur: трехчастный период; Шуберт. Симфония № 6 C-dur: простая двухчастная форма).

Материал контрастно-оттеняющего вступления обычно не участвует в самом сонатном *allegro*, но напоминает в коде.

Подготавливающее вступление отличается той особенностью, что в нем постепенно формируются мотивы будущих тем сонатного *allegro*. Подготавливающее вступление распространилось в основном начиная с музыки Бетховена, хотя изредка оно встречалось и раньше (Гайдн. Симфонии №№ 96 D-dur, 98 B-dur, 100 G-dur).

Степень узнаваемости мотивов будущих тем во вступлении бывает различной. По бетховенской традиции для подготавливающего вступления особенно характерно скрытое присутствие сильно измененных мотивов будущих тем в начале вступления (где они глубоко спрятаны в самостоятельную тему), и все более ясное их обнаружение с приближением к сонатному *allegro* (в симфонии № 2 Бетховена основные мотивные связи: «начальный первотолчок» /звук *dl*, одинаковый во вступлении и в главной партии; линия тридцать вторых во вступлении как источник контрапункта шестнадцатых в главной партии; мотив с уменьшенной септимой в предыкте вступления и он же в каденции побочной партии; наконец, упорное повторение трелевидной фигуры в предыкте вступления как непосредственная подготовка основного мотива главной партии). Другое тематическое решение представляет вступление, которое на всем своем протяжении ограничивается только одним мотивом — важным для основной темы (или тем) сонатного *allegro* (убедительный пример — в симфонии № 6 Чайковского; в принципе то же в симфонии № 2 Рахманинова). Третий вариант тематического соотношения являет собой вступление, где какая-либо тема сонатного *allegro*, и прежде всего главная, представлена достаточно полно и узнаваемо, хотя, разумеется, не буквально в том виде, как будет фигурировать в основных разделах (Бородин. Симфо-

<sup>103</sup> Однако наиболее сложно, поистине уникально устроенную тему вступления находим все же у Моцарта (в сонате G-dur для скрипки и ф-но KV 379): она написана в форме повторенной сонатной экспозиции с последующим ходом и транспонированной в субдоминанту «побочной партией», намекающими на разработку и репризу (и лишь затем, после этой «супертемы» почти в полной сонатной форме следуют ход и предыкт к основному сонатному *allegro*). В иных же случаях вступление совсем коротко, хотя резко контрастно даже в жанровом плане (патетическое восклицание, предшествующее моторной главной партии в сонате b-moll Шопена).

ния № 1; Глазунов. Симфония № 6: во вступлении воспроизводится не только тема главной партии, но и характерное для нее имитационное изложение).

Форма подготавливающего вступления в принципе не отличается от таковой во вступлении контрастно-оттеняющем и допускает все вышеназванные варианты. Этапы тематической подготовки могут совпадать с разделами формы и подчеркивать их границы (в симфонии № 3 Чайковского: первый раздел /33 такта/ — изложение самостоятельной темы; второй раздел /24 такта/ — вычленение мотива восьмых и его постепенное преобразование в мотив главной партии; третий раздел /23 такта/ — предыктовое повторение произведенного мотива главной партии).

Взаимозависимость подготавливающего вступления и сонатного *allegro* больше и связь их крепче, чем при контрастно-оттеняющем вступлении (начало подготавливающего вступления к форме сонатины см. в примере 148: в основе темы вступления лежит поступенно-нисходящая линия, весьма показательная и для темы побочной партии, и для темы главной; в конце вступления непосредственно готовится начальный мотив главной партии).

Вступление типа оперного лейтмотива характеризуется наличием особо примечательной, семантически весьма определенной и стабильной темы, не раз являющейся по ходу сонатного *allegro* и, возможно, в других частях цикла. Вступление такого рода особенно характерно для музыки со скрытой или явной программностью; в основном оно встречается в послеклассическую эпоху (хотя образцы, предвосхищающие такие вступления, есть и в более ранней музыке).

Протяженность таких вступлений различна. В одних случаях они довольно коротки и действительно сравнимы с оперным лейтмотивом, не достигающим даже до формы периода (Скрябин. Симфония № 3; две подобные фразы и переход). В других случаях лейтмотивные вступления, несколько противореча своему условному названию, весьма развернуты и вполне закончены по форме (Чайковский. Симфония № 5: форма типа трехчастного периода).

Степень влияния лейтмотивных вступлений на основную часть формы очень велика; их темы — не второстепенные, но ведущие участники действия, без которых художественная концепция произведения просто немислима (как, например, в симфонии № 4 Чайковского).

Выше уже упоминалось о том, что разные виды вступления, помимо отличающих их черт, имеют и неизбежно общие свойства. Так, контрастное соотношение с сонатным *allegro* присуще практически всем видам вступления, включая подготавливающее и лейтмотивное<sup>104</sup>. С другой стороны, лейтмотивное вступление иногда обнаруживает глубинное мотивное родство с темами сонатного *allegro* (основная ритмическая фигура главной партии в симфонии № 4 Чайковского содержится уже во вступлении).

Развернутые по форме и вполне законченные вступления в более поздней музыке имеют тенденцию к превращению в самостоятельную часть, вступительную не только к сонатному *allegro*, но ко всему циклу (Шуман. Соната № 1 *fi-s-moll*). В музыке программной вступление может получить даже собственное сюжетное истолкование (в «Фантастической симфонии» Берлиоза: «мечтания» во вступлении и «страсти» в сонатном *allegro*).

**§ 113. Кода.** Кода — это дополнительный раздел сонатной формы, общее назначение которого — сделать завершение более весомым.

Кода неодинаково распространена в сонатных формах разной жанровой и исторической принадлежности: она есть в большинстве симфоний, но ее часто нет в камерных ансамблях и особенно в сонатах; начиная с музыки Бетховена кода получила особенно широкое распространение, тогда как у Гайдна и Моцарта множество сонатных форм не имеет коды (например, почти все фортепьянные сонаты Гайдна и Моцарта и даже три последние моцартовские симфонии — не говоря уже о ранних — без коды).

Кода допускает очень разное тематическое содержание, гармоническое строение, структуру; она по-разному вводится и бывает разной протяженности.

Кода строится на одной или нескольких темах, причем выбор тем не регламентируется: это может быть тема из вступления (Шуберт. «Неоконченная симфония» *b-moll*), из главной партии (Бетховен. Соната № 3 *Es-dur* для скрипки и ф-но, тт. 162–173; Бетховен. Соната № 27), из побочной (Чайковский. Квартет № 3, где помимо побочной — тема вступления), из связующей (Мендельсон. Концерт для скрипки с орк., где помимо связующей — материал главной), заключительной (Моцарт. Квintет *C-dur* KV 515, где помимо заключительной — материал побочной), на новой теме из разработки (Шуберт. Соната *c-moll*).

<sup>104</sup> Среди нечастых малоконтрастных можно назвать вступления в «Неоконченной симфонии» Шуберта, в сонате № 3 *f-moll* Шумана.

В гармоническом отношении кода может быть абсолютно устойчивой, ориентированной на заключительный тип изложения (Бетховен. Соната № 31) или включать также участки неустойчивости, развития (Бетховен. Соната № 5 F-dur для скрипки и ф-но — начальный раздел). Бывает, что кода начинается сразу после каденции в заключительной партии резким тональным сопоставлением (Бетховен. Симфония № 7: A – As; симфония № 8: F – Des), но широко употребителен и переход к коде (Бетховен. Соната № 3 Es-dur для скрипки и ф-но тт. 160–162; соната № 29). В первой половине коды нередко располагается большая субдоминантовая зона, которую уравнивает столь же продолжительная зона тоники (Бетховен. Соната № 18, соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но, соната для виолончели и ф-но ор. 69, квартет ор. 8 № 3, симфония № 6). В конечном итоге кода закрепляет так или иначе тональность основную или, в случае ладовой подмены, одноименную (Бетховен. Соната g-moll для виолончели и ф-но ор. 5 № 2, кода — G-dur).

Форма коды определяется до некоторой степени ее протяженностью, которая колеблется в очень широком диапазоне — от нескольких тактов до многих десятков (курьезный минимум — трехтактовое заключение в моцартовской сонате Es-dur KV 232, имеющее ремарку Coda; на противоположном конце находится, например, соната № 26 Бетховена, где кода /равная 94 тактам/ больше экспозиции и разработки вместе взятых).

В зависимости от протяженности кода состоит из одного, двух, трех, а иногда и более разделов. Строение разделов допускает любые, в том числе противоположные структурные типы: заключительного характера построение из серии дополнений (Бетховен. Соната № 32), чисто ходообразное построение (за которым, разумеется, последует еще одно, устойчивое построение: Бетховен. Соната № 5 F-dur для скрипки и ф-но — ходообразный первый раздел), а также, довольно редко, небольшие формы экспозиционного типа (например, период: Бетховен. Соната № 25 — 8+8; Шуберт. Соната B-dur ор. 53 — 4+4).

Планировка коды с точки зрения функционального соотношения разделов также бывает различной, например, кода включает разделы: один устойчивый (Бетховен. Соната № 15); два устойчивых (Бетховен. Квартет ор. 59 № 1); неустойчивый первый — устойчивый второй (Бетховен. Симфония № 1); устойчивый первый — неустойчивый второй — устойчивый третий (Бетховен. Соната № 7 c-moll для скрипки и ф-но); неустойчивый переходный первый — неустойчивый развивающий второй — устойчивый третий (Бетховен. Соната № 23).

Из сказанного ясно, что строение коды во всех отношениях различается очень сильно. Поэтому естественно, что и роль коды в сонатной форме бывает неодинаковой. В зависимости от функции в целом можно выделить три основных вида коды: 1) типа заключения (как вариант — кода-обрамление); 2) тематически суммирующая (или синтезирующая); 3) с элементами разработки. Специально подчеркнем, что разграничение это достаточно условно и указывает лишь на преобладающее качество коды, совместимое во многих случаях со свойствами, характерными для иных ее типов.

**К о д а - з а к л ю ч е н и е** отличается небольшой протяженностью<sup>105</sup>, отчетливо заключительным характером гармонии, а в целом — малой самостоятельностью, вспомогательной ролью по отношению к целому (типичный пример — в квартете d-moll KV 421 Моцарта: шеститактовая кода в сущности представляет развернутое воспроизведение каденции и дополнение к ней на тематически нейтральном материале<sup>106</sup>). Кода-заключение не знает исторических ограничений: она весьма характерна для добетховенской сонатной формы (Моцарт. Квартеты C-dur KV 465, F-dur KV 590), не избегает ее Бетховен (Сонаты №№ 3, 4, 6 для скрипки и ф-но; сонаты №№ 28, 31, 32), а равно и более поздние композиторы (Шуберт. Соната D-dur ор. 53).

**К о д а - о б р а м л е н и е** отличается от вышеописанного типа тем, что в ней узнаваемо воспроизводится (целиком или нет, но достаточно представительно) начальная тема сонаты — главной партии или вступления. Как бы возвращая слушателя к исходной точке повествования, кода-обрамление придает форме дополнительную симметрию. Такую коду можно встретить в разные исторические периоды: у Бетховена (соната № 15), до него (Моцарт. Соната e-moll для скрипки и ф-но KV 304) и после (Шуберт. Сонаты A-dur ор. 120, a-moll ор. 164, A-dur /1928/). В более поздних сочинениях кода-обрамление подчас увеличивается в размерах и представляет полное или почти полное воспроизведение весьма протяженной темы (Чайковский. Большая соната G-dur — первая тема главной партии; Рахманинов. Концерт № 3 d-moll — тема главной партии практически в первоначальном виде).

<sup>105</sup> Небольшой в сравнении с основными разделами; абсолютную величину указать трудно — это может быть и несколько тактов и несколько десятков (Бетховен. Симфония № 4: 32 такта).

<sup>106</sup> Отличить такую коду от расширения в заключительной партии подчас позволяет только ее местоположение — по другую сторону знаков репризы (указывающих на повторение разработки и репризы), то есть — по мысли композитора — за пределами репризного раздела.

Суммирующая, или синтезирующая кода характеризуется наличием разных тематических элементов из предшествующих разделов, которые соединяются в последовательности или в одновременно-сти. Такая кода обычно больше по величине и состоит из двух или трех разделов, подчас весьма контрастных: в случае введения помимо тем *allegro* вступительной темы (как правило, медленной) в коде возникает даже темповый контраст (Гайдн. Симфония № 103 *Es-dur*). Подытоживая предыдущее, в коде либо подчеркивается различие исходных элементов (Моцарт. Квintет *C-dur* KV 593: темы вступления и главной партии), либо, напротив, они сближаются (Мендельсон. Концерт для скрипки с орк.: соединение элементов главной партии и связующей). Суммирующая кода особенно характерна для добетховенской формы (Гайдн. Квартет ор. 76 № 4; Моцарт. Соната *Es-dur* для скрипки и ф-но KV 481), но встречается и позже (Бетховен. Соната № 7 *c-moll* для скрипки и ф-но).

Кода с элементами разработки сформировалась в музыке Бетховена (если не считать ранних предвосхищений: Моцарт. Квintет *C-dur* KV 515) и отразила переосмысление роли коды, по существу, превращение ее из раздела второстепенного в раздел чрезвычайной важности, без которого архитекtonика формы будет не только нарушена, но разрушена (поскольку такая кода выполняет роль «контрфорса» разработки). Кода с элементами разработки включает один, два или более неустойчивых разделов, где возобновляется разработочное развитие со всеми присущими ему свойствами и лишь затем вводится устойчивый раздел (или разделы) в характере коды в прежнем понимании (соната № 21 Бетховена: длительная /35 тактов/ разработка материала главной партии /ср. с таковым в собственно разработке/, далее устойчивый раздел на теме побочной партии и небольшое заключение на материале главной). Вслед за Бетховеном (у которого особенно показательны симфонии №№ 3, 5, 9) к разработочной коде обращаются композиторы, склонные к интенсивному развитию (прежде всего Чайковский: симфонии №№ 1, 2, 4; квартет № 2). Поскольку в коде могут сочетаться признаки разных типов, за разработочным разделом иногда следует повторение вступления в характере обрамления (Чайковский. Квартет № 3; Бородин. Симфония № 1).

### *Задания по анализу*

**Задание 46** (§ 100). В следующих сочинениях анализировать главную партию, определяя: а) границу главной партии, б) ее тонально-гармоническое строение, в) тематическое строение (путем тщательного мотивного анализа), г) форму. Бетховен. Сонаты №№ 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

**Задание 47** (§ 101). В названных сонатах Бетховена анализировать связующую партию с позиций гармонии, тематизма (сравнивая с главной и побочной партиями), формы.

**Задание 48** (§ 102). В названных сонатах Бетховена анализировать побочную партию в указанных трех аспектах и в сравнении с главной партией.

**Задание 49** (§§ 103–104). В названных сонатах анализировать экспозиционное пространство после побочной партии.

**Задание 50** (§§ 105–108). В названных сонатах анализировать разработку, выясняя: а) тональный план и принципы его строения, б) тематический состав и конкретные приемы тематического развития, в) структуру построений, г) границы разделов (с обоснованием) и функциональное соотношение разделов.

**Задание 51** (§§ 109–111). В названных сонатах анализировать репризу, определяя ее отличие от экспозиции.

**Задание 52** (§§ 112–113). В названных сонатах анализировать вступление и коду (там, где они имеются) в гармоническом, тематическом и формальном аспектах и в сравнении с материалом сонатного *allegro*.

**Задание 53** (итоговое). Анализировать первые части целиком: Бетховен. Соната № 4 и (или) соната № 9 *a-moll* для скрипки и ф-но

**Задание 54** (итоговое). Анализировать сонатную форму, определяя ее эволюционно-исторические отличия от бетховенской. Гайдн. Симфония № 100 *G-dur*, I ч. Шуберт. Соната *B-dur* (1828), I ч.

### *Практические упражнения*

**Упражнение 40** (§§ 100–101). Сочинять по заданному началу (пример 145) главную и связующую партии «первого *Allegro*» сонатины (в смысле: маленькой сонаты) согласно одному из двух вариантов: а) главная партия в форме периода, связующая начинается как дополнение (образец выполнения: пример 146); б) главная партия в форме предложения, связующая начинается как второе предложение (образец выполнения: пример 147).



**Упражнение 41** (§§102, 104). Сочинять побочную и заключительную партии сонатины в тональности доминанты с использованием мотивов главной или связующей партии; побочная в форме большого предложения (образец: пример 146) или периода с расширением (образец: пример 147); заключительная в виде небольших дополнений (см. оба названных примера).

**Упражнение 42** (§§ 105–108). Сочинять разработку сонатины – с комбинированием разных мотивов (пример 146) или тематически однородную (пример 147).

**Упражнение 43** (§§ 109–111). Сочинять репризу сонатины, включающую те или иные изменения помимо транспозиции побочной партии (образцы выполнения в примерах 146 и 147).

### Тема 13. Сонатная форма в прочих частях сонатно-симфонического цикла и вне циклических форм

§ 114. Сонатная форма в финале сонатно-симфонического цикла. В финале сонатно-симфонического цикла сонатная форма применяется очень широко. Специфическая функция финала в цикле (см. § 128) не может не влиять на ее содержание и строение<sup>107</sup>. Несколько облегченный в сравнении с высококонцепционной первой частью, финал если и не разрешает конфликты, то отстраняется от них. Пафос развития и преобразования, которым живет первое *allegro*, здесь уже не столь уместен. Поэтому при сохранении общей сонатной конструкции финал может тяготеть к тематизму в духе рондо и к рондовому же характеру движения с его безостановочным кружением. Не случайно, что именно в финальных сонатных формах венских классиков можно встретить заимствованную песенно-танцевальную тему (например, *Thème russe*, в финале квартета *op. 59 № 1* Бетховена), а если не заимствованную, то сочиненную в народном духе и подчеркнута жанровую (Гайдн. Симфония № 82 *C-dur*). Традиция введения не авторской темы в финал сохраняется и позже (Чайковский. Симфония № 1: народная песня «Я посею ли, млада» в побочной партии).

Естественно, что это непосредственно отражается на форме тем и прежде всего главной. Даже у Бетховена (с его компактными и внутренне конфликтными темами первой части) финальная главная тема ориентируется в метрическом и структурном отношениях на простенькую «песню»: если это период, то, как правило, без метрических осложнений, квадратный (Септет *Es-dur op. 20: 8+8*); возможна и более развернутая «песня», например, в простой двухчастной форме (симфония № 1), чего практически не бывает у Бетховена в главной теме первой части. Акцент на изложении тем в финальной сонатной форме заметен и у Гайдна с Моцартом: не просто песенная двухчастная или трехчастная форма, но еще и с повторением частей (Гайдн. Квартет *op. 76 № 2 d-moll*; Моцарт. Квintет *D-dur KV 593*) сближают такие темы с начальными темами рондо<sup>108</sup>. Та же тенденция к темам-песням в финалах послебетховенских циклов (Шуберт. Симфония № 5 *B-dur*: простая трехчастная форма с повторением середины и репризы) уже не столь впечатляет, поскольку более развернутыми становятся и темы в первом *allegro*. Рондовая по духу направленность финальных сонатных форм может проявляться также в небольших несложных разработках сродни ходу (Гайдн. Симфония № 93 *D-dur*) и в наличии, помимо разработки, эпизода (Бетховен. Квintет *op. 29 C-dur*: после разработки излагается очень контрастная — со сменой метра, темпа — тема в простой двухчастной форме в *A-dur*, которая далее повторяется перед кодой в основной тональности).

Другой стороной финальности следует признать идущую от Моцарта традицию полифонизации сонатной формы при, казалось бы, совершенно несприятельном и неполифоничном по своей природе тематизме. В крайних проявлениях это приводит к возникновению смешанных гомофонно-полифонических форм (знаменитые финалы симфонии *C-dur KV 551* и квартета *G-dur KV 387* Моцарта). Но и в пределах собственно сонатной формы полифонизация может быть очень сильной: главная партия в форме фугато (Бетховен. Квартет *op. 59 № 3*), связующая партия — фугато (Чайковский. Симфония № 1, секстет «Воспоминание о Флоренции»), побочная партия в виде пятиголосной имитации с двойной канонической секвенцией в качестве продолжения (Моцарт. Квintет *D-dur KV 593*), в разработке фугато (Чайковский. Симфония № 1) или фуга (Бетховен. Сона-

<sup>107</sup> Финальные особенности сонатной формы ощутимы при условии достаточно выработанной функциональности частей в цикле; если она малорельефна, как, например, в ранних сочинениях Гайдна, то сонатная форма в финале практически неотличима от таковой в первой части (сонаты №№ 23 *A-dur*, 37 *G-dur* Гайдна). Различие в строении первого и последнего сонатного *allegro* сглаживается в ряде послеклассических сочинений, где заметно снижена интенсивность сонатного развития (например, в сонате № 1 *F-dur* для скрипки и ф-но Грига).

<sup>108</sup> Сама по себе песенная форма в главной партии, однако, не исключает возможности интенсивного сонатного развития в финале (Моцарт. Симфония № 40 *g-moll KV 550*).

та № 28), а также каноны, канонические секвенции, разные виды сложного контрапункта (см., например, квартет F-dur KV 590 Моцарта) — все это делает форму «высокоинтеллектуализированной» при внешней неприметности (у Моцарта более других) приложенного композиторского мастерства.

Дополнительные разделы сонатной формы — вступление и кода — находят в финалах не равное применение. Вступление, особенно сильно контрастирующее, медленное, — очень редко (Бетховен. Соната A-dur для виолончели и ф-но op. 69, септет Es-dur op. 20; Чайковский. Симфония № 1). Кода, напротив, вполне обычна. Более того, финальная функция всей части способствует умножению завершающего потенциала коды, так что она, разрастаясь, подчас воспринимается не только как завершение финала, но и всего сонатно-симфонического цикла (Бетховен. Симфония № 5).

§ 115. Сонатная форма в медленной части сонатно-симфонического цикла. В медленной части сонатно-симфонического цикла сонатная форма вполне возможна, но с разной степенью вероятности у разных авторов: у Моцарта она встречается очень часто, у Гайдна — чуть реже, у Бетховена — относительно нечасто, в послебетховенский период — довольно редко.

Если финальная сонатная форма своим тематизмом напоминает о быстром финальном рондо, то сонатная форма в медленной части обнаруживает такое же родство — через тематизм — с «рондовым» *Andante* или *Adagio*. Проявления этого родства сходные: простое метрическое строение (Моцарт. Соната D-dur KV 333 — квадратность в темах главной, побочной, заключительной партий); уравновешенная песенная форма тем (из-за медленного темпа более уместен период, хотя и простые формы не исключены. Бетховен. Симфония № 2, соната № 4 a-moll для скрипки и ф-но — в главной партии простая двухчастная форма, к тому же с повторением частей); небольшая интенсивность мотивной работы в экспозиции, в частности, при отсутствии связующей партии (Моцарт. Соната F-dur KV 280; сонаты для скрипки и ф-но Es-dur KV 380, A-dur KV 526, квартет Es-dur KV 428) или при тематической самостоятельности партий экспозиции (ср. главную, связующую, побочную партии в сонате № 4 a-moll для скрипки и ф-но Бетховена). Если же разработка при подобной экспозиции невелика и малоактивна (см., помимо упомянутых примеров Моцарта, сонату № 42 C-dur Гайдна, трио op. 3 Бетховена с новой темой в разработке), то и развивающий потенциал формы в целом оказывается весьма ограничен. У Гайдна это выражается даже в воспроизведении схемы старинной сонатной формы с единым разработочно-репризным разделом (см. главу XII), где «разработка» представлена главной темой в побочной тональности, а реприза начинается прямо с побочной темы в основной тональности (сонаты №№ 5 C-dur, 9 D-dur, 17 G-dur, 21 F-dur, 22 B-dur, 25 c-moll, 37 G-dur). Все это показатель того, что сонатная форма в медленных частях в сравнении с первым *allegro* во многих случаях ориентирована более на изложение тем, чем на развитие, и в этом смысле она гораздо «менее сонатна»<sup>109</sup>.

Вступления к сонатной форме в медленных частях не бывает; кода, если есть (главным образом у Бетховена: симфонии №№ 1, 2; соната № 29), то сравнительно несложна.

§ 116. Сонатная форма в менуэте и скерцо сонатно-симфонического цикла. В менуэте и скерцо сонатно-симфонического цикла сонатная форма иногда появляется в качестве первой части сложной трехчастной и исключительно редко — как форма всей части цикла (Бетховен. Соната № 18, II ч.).

Первая часть менуэта, у венских классиков накрепко связанная с простой трехчастной формой, может содержать лишь зачатки сонатности, как бы отражая один из возможных путей образования сонатной формы (в менуэте из квартета Es-dur KV 428 Моцарта сонатная экспозиция едва угадывается за находящимся на первом плане периодом с дополнением: намек на побочную партию содержится в расширении второго, модулирующего в доминанту, предложения, а о заключительной партии напоминает дополнение; однако после скромной даже для простой трехчастной формы середины сонатный потенциал раскрывается более полно в репризе, поскольку побочная партия здесь вышла за пределы главной и, отделенная от нее каденцией, стала более самостоятельной).

Но даже в тех случаях, когда сонатная форма в первой части менуэта уже вполне «оторвалась» от простой трехчастной формы, она бывает такой небольшой и несложной, что сравнима разве что с формами в сонатинах. Роль связующей партии обычно выполняет второе предложение периода, модулирующего в доминанту; побочная партия тематически слабо выраженная, заключительная — краткое дополнение; предельно коротка и разработка, а реприза ограничивается минимальными тональными изменениями (Моцарт. Квартет D-dur KV 575,

<sup>109</sup> Как уникальное выражение «несонатного» подхода к форме можно понимать и фигурационно варьируемое (!) повторение экспозиции в квартете op. 33 № 3 Гайдна.

III ч.). Все отделы в такой сонатной форме вроде бы и присутствуют, и все — едва намечены. Подлинно сонатная мотивная работа с производным тематическим контрастом редка (Моцарт. Квартет D-dur KV 387). В более поздних менуэтах (Вебер. Соната № 1 C-dur; Танеев. Трио op. 21) протяженность сонатной формы несколько увеличивается, но внутренние качества остаются сходными.

Сонатная форма в скерцо (как жанре позднем сравнительно с менуэтом) обладает большей развитостью: отделы сонатной формы здесь масштабнее и «прорисованы» тщательнее. Однако скерцозная непрерывность движения и однородность (ритмическая, фактурная) здесь также не оставляют места для заметного тематического противопоставления главной и побочной партий, а значит и для серьезных мотивных преобразований. Сонатность здесь более проявляет себя как усложнение тонально-гармонических отношений, чем как направленная тематическая работа с глубокими последствиями. Названные «родовые» жанровые свойства роднят скерцозные сонатные формы таких разных композиторов как Бетховен (симфония № 9), Шуберт (симфония № 6 C-dur), Брукнер (симфония № 7), Бородин (симфония № 1), чьи первые сонатные allegri — в противовес «сонатным скерцо» — различаются очень сильно.

Вступление к сонатной форме в скерцо исключено; когда же в тех случаях, когда форма входит в состав сложной трехчастной, должна именоваться скорее заключением (Бетховен. Симфония № 9).

§ 117. Сонатная форма в иных жанрах. Сонатная форма в частях циклов типа дивертисмента, серенады, кассации, сюиты (см. § 122) родственна таковой в соответствующих частях сонатно-симфонического цикла, но — в согласии с менее серьезной природой названных жанров — отличается некоторой «облегченностью» (иногда, впрочем, почти неощутимой) и непосредственно жанровой ориентацией тематизма.

Сонатная форма — это главная форма увертюр в качестве самостоятельных концертных произведений и преобладающая форма в увертюрах к операм, балетам, драматическим сочинениям. Хотя есть увертюры, где специфика жанра мало отражается на форме, обладающей всей мощью сонатного развития и достойной первой части симфонии (Моцарт. Увертюра к оп. «Дон-Жуан»; Бетховен. «Леонора» № 3; Чайковский. «Ромео и Джульетта»), более характерно для увертюры некоторое смещение акцента на изложение тем (об особой разновидности сонатной формы, свойственной увертюрам, см. в § 118). Даже в концертных увертюрах ощутима тенденция к многотемности (Мендельсон. «Сон в летнюю ночь»), впечатляющим следствием которой оказывается появление нового тематического материала в коде (Чайковский. «1812 год»: гимн «Боже, царя храни» в коде). Тем больше это касается увертюр к сценическим произведениям. К тому же утвердившаяся в XIX в. традиция построения увертюры на последующих темах оперы предопределяет откровенно вокальный материал, не слишком отвечающий потребностям сонатного развития. В результате сонатное выведение одной темы из другой может отсутствовать и в случаях особой наполненности разными оперными темами сонатная форма в увертюре приближается к попури (например, в увертюре к оп. «Майская ночь» Римского-Корсакова использованы следующие оперные темы: во вступлении — вступительный материал III д.; в первой теме главной партии E-dur — песня Левки из III д., во второй теме (!) главной партии e-moll-E-dur — из дуэта Левки и Ганны из I д.; в побочной партии — материал дуэта Левки и Ганны из финала III д.; в разработке /помимо темы побочной партии/ — материал трио Винокура, Писаря и Головы «Сатана» из финала II д., тема Панночки из танцев и игр русалок из III д.; в коде — материал из финала III д.: фразы свояченицы «Где ты все шатаешься», Каленика «Сам себе я голова», хор «Солнышку красному слава»).

Сонатную форму можно встретить в отдельных пьесах, имеющих темповые наименования: Allegro (Шуберт, op. 144), Adagio (Моцарт, KV 540); по характеру формы они обычно близки темпово соответствующим частям сонатного цикла.

Сонатная форма возможна также в инструментальных или симфонических произведениях в жанрах фантазии (Моцарт, c-moll KV 394), рhapsодии (Брамс, g-moll op. 79 № 2), поэмы (Скрябин. Поэма экстаза), баллады. Указанные жанры потенциально предполагают большую свободу формы, в частности, в построении тонального плана (в балладе № 1 g-moll Шопена, например, побочная партия в репризе /зеркальной/ не транспонируется, оставаясь в экспозиционном Es-dur). Однако допускаемая жанром свобода реализуется не всегда, и сонатная форма может быть вполне строгой (Скрябин. Фантазия op. 28).

Сонатная форма в вокальной музыке используется редко, поскольку природа сонаты с ее направленностью на разработочное развитие, как уже говорилось, обуславливает и инструментальный тип тематизма, и инструментальные методы его обработки. В немногих вокальных образцах — для голоса с сопровождением (Моцарт. Ария Илии № 16, Ария Арбаче № 19 из оп. «Идоменей») или для хора (Гайдн. Куге из Нельсон-мессы; Моцарт. Gloria из мессы C-dur KV 317) — неприемлемая для голосов разработочность сводится к минимуму или

вытесняется вариационностью (например, в арии Руслана из II д. оп. «Руслан и Людмила») Глинка разработка по существу представляет собой вариацию на главную и связующую партии).

### Задания по анализу

**Задание 56** (§§ 114–116). Проанализировать и сравнить форму во всех частях цикла: Моцарт. Соната F-dur KV 280.

**Задание 57** (§ 117). Определять вокальную специфику форм: Моцарт. Ария Констанцы № 6 из оп. «Похищение из Сераля». Танеев. Хор «Развалину башни, жилище орла» ор. 27 № 3.

## Тема 14. Разновидности сонатной формы

**§ 118. Сонатина (соната без разработки).** Сонатиной условно именуется форма, применяемая в ситуациях, типичных для сонатной, и состоящая из сонатной экспозиции и репризы — без разработки вообще или с небольшим ходом вместо разработки<sup>110</sup>.

Форма сонатины не очень распространена; ее можно встретить в первых частях сонат (Моцарт. Соната g-moll для скрипки и ф-но KV 379), квартетов (Мясковский. Квартет № 5 ор. 47), «облегченных» циклов типа серенады (Чайковский. Серенада для струнного оркестра), сюиты (Римский-Корсаков. «Шехеразада»); основное место применения формы — это увертюра к опере (Мендельсон. «Возвращение с чужбины»; Шуберт. «Розамунда»), балету (Бетховен. «Творение Прометея»), драматическому произведению (Бетховен. «Король Стефан»), а также увертюра как концертное сочинение (Шуберт. Итальянские увертюры D-dur, C-dur).

Лишенная разработки, сонатина для поддержания своего сонатного статуса должна обладать определенно сонатным тематизмом (отличающим ее от формы двухтемного четного рондо) и сонатной мотивной работой хотя бы на уровне экспозиции. Иногда интенсивное разработочное развитие, до некоторой степени компенсирующее отсутствие собственно разработки, бывает сосредоточено в коде (Брамс. Фортепьянный квинтет ор. 34, IV ч.). Тем не менее на практике «сонатный градус» в сонатине бывает очень разным, что можно наблюдать на примере трех сонатных форм без разработки из произведений Чайковского.

Образцовую сонатину, которая так и поименована автором, представляет первая часть Серенады для струнного оркестра Чайковского. Ее следующая после медленного вступления экспозиция построена типичным для сонатной формы Чайковского образом: главная партия в простой трехчастной форме, реприза которой оборачивается связующей; побочная партия также в простой трехчастной форме с большим расширением в репризе и дополнениями в роли заключительной. Сонатное качество формы состоит в мотивной связи тем (побочной партии с главной на основе нисходящего поступенного хода /подготовленного во вступлении/ и движения шестнадцатыми /впервые — в середине главной партии/, см. пример 148, а также начального мотива главной партии /см. середину побочной/), в относительной структурной сложности (особенно побочной партии), в активной полифонической работе (каноническая имитация в первой части главной партии, имитация в предькте связующей, вертикально-подвижной контрапункт в середине и двойная каноническая секвенция с удвоениями в конце побочной партии). В репризе изменения минимальны (после точного воспроизведения главной и связующей партий побочная и заключительная транспонируются в основную тональность, а в коде возвращается материал вступления); возможно, это объясняется отсутствием разработки, под воздействием которой обычно меняется реприза.

Форма увертюры к балету «Щелкунчик» гораздо «менее сонатна», и должна быть названа сонатиной более по своему типичному положению, чем по существу: ее маршевую главную партию (простая трехчастная форма с репризой-ходом) легко представить темой рондо, а побочная имеет с ней минимальные мотивные переклички.

Скерцо (III ч.) из симфонии № 6 Чайковского, напротив, несмотря на отсутствие разработки, перенасыщено сложнейшей мотивной работой и по глубине преобразований, по интенсивности гармонического развития достойно истинной сонаты.

Таким образом, качество формы сонатины непостоянно и определяется по совокупности признаков.

<sup>110</sup> Условность наименования определяется тем, что, во-первых, форма без разработки совсем не обязательна для жанра сонатины (где возможна и миниатюрная, но полная сонатная форма, и простая трехчастная) и, во-вторых, форма без разработки может быть весьма масштабной и сложной, что несколько диссонировало названию «сонатина». Вместе с тем этот термин оправдывается своей традиционностью: он был принят во многих немецких и русских учебниках по форме XIX в. и применялся русскими композиторами-классиками.

§ 119. Сонатная форма с двойной экспозицией. Сонатная форма с двойной экспозицией — это разновидность сонатной формы, утвердившаяся в концерте для солиста с оркестром, где взамен традиционно повторенной экспозиции имеется две экспозиции, представляющие главных исполнителей: первая — оркестр, вторая — солиста (в сопровождении оркестра).

Сонатная форма с двойной экспозицией почти обязательна в первых частях венско-классических концертов (за исключением некоторых ранних, где оркестровое вступление не дорастает до ранга экспозиции: Гайдн. Концерт для трубы с орк. Es-dur); иногда в сонатной форме с двойной экспозицией сочиняется медленная часть (Моцарт. Концерт A-dur для скрипки с орк. KV 219, III ч.) и финал (Моцарт. Концерт D-dur для ф-но с орк. KV 175, III ч.). В послеклассических концертах сонатная форма с двойной экспозицией не обязательна (на ее месте часто обычная сонатная форма), но возможна (фортепьянные концерты Шопена, Брамса).

Первая экспозиция, или экспозиция оркестра представляет от лица оркестра — в классических концертах солист в ней вообще не участвует или исполняет малоиндивидуальные вступительные пассажи (Бетховен. Концерт № 5 для ф-но с орк.). Тематизм оркестровой экспозиции соответствует ее коллективному исполнителю — он носит обобщенный характер и в сравнении с последующей экспозицией солиста менее индивидуален.

Особое, сравнительно с обычной сонатной формой, положение оркестровой экспозиции, за которой следует не разработка, а вторая экспозиция, определяет особенности ее тонального плана: побочная партия в оркестровой экспозиции либо целиком излагается в главной тональности (Моцарт. Концерты для ф-но с орк. B-dur KV 450, Es-dur KV 271, Es-dur KV 482, A-dur KV 488, c-moll KV 491 и др.), либо начинается в побочной тональности, а заканчивается в главной (Бетховен. Концерты для ф-но с орк. №№ 1, 2, 3, 4). Лишь в более поздних концертах оркестровая экспозиция заканчивается в побочной тональности (Брамс. Концерт № 2 для ф-но с орк.; Дворжак. Концерт для виолончели с орк.).

Вторая экспозиция, или экспозиция солиста ориентирована на яркую исполнительскую индивидуальность солиста, хотя оркестр в ней, разумеется, также принимает участие.

В тональном плане вторая экспозиция следует обычным сонатным нормативам.

Тематическое соотношение второй экспозиции с первой бывает различным. Возможны три варианта в строении экспозиции солиста: а) в основном на новых темах (Моцарт. Концерт c-moll для ф-но с орк. KV 491); б) на сочетании новых и старых тем (Моцарт. Концерт D-dur для ф-но с орк. KV 537); в) в основном на старых темах (Бетховен. Концерт № 3 для ф-но с орк.). Наиболее типично частичное сохранение старых тем, возможно в новой функции, при добавлении также новых тем.

Особенно ответственный момент первого появления солиста — главная партия — выделяется новой и подчеркнута неординарной темой; тематизм оркестровой главной партии в таких случаях нередко используется в связующей партии солиста (в поздних концертах главная партия второй экспозиции может включать две темы — старую и новую: Шопен. Концерт f-moll для ф-но с орк.; Брамс. Концерт № 1 для ф-но с орк.). Побочная партия с ее предрасположенностью к многотемности вообще и в концерте особенно, обычно не отказываясь от старой темы, добавляет также и новую, а то и не одну. Связующая и заключительная партии во второй экспозиции часто очень велики и, сочетая разделы из оркестровой экспозиции с новыми, представляют место приложения виртуозности солиста и туттино-утверждающих возможностей оркестра. Все сказанное можно наблюдать в концерте d-moll для ф-но с орк. KV 466 Моцарта (первая экспозиция: тт. 1–15 — главная партия d-moll, тт. 16–32 — связующая партия, тт. 33–44 — побочная F-dur-d-moll, тт. 45–77 — заключительная d-moll; вторая экспозиция: тт. 78–90 — главная партия d-moll /новая/, тт. 90–113 — связующая партия /на материале оркестровой главной/, тт. 114–126 — первая тема побочной партии F-dur /из оркестровой побочной/, тт. 127–142 — вторая тема побочной партии F-dur /новая/, тт. 142–191 — заключительная партия F-dur (новая и — в последнем оркестровом разделе — с воспроизведением материала оркестровых связующей и заключительной партий/).

В послеклассических концертах контраст двух экспозиций подчас стирается вследствие заметного присутствия солиста в первой экспозиции и участия оркестра в роли более ответственной, чем просто аккомпанирующая, во второй (см. концерт № 2 для ф-но с орк. Брамса, где главная партия первой экспозиции звучит в основном у солирующего фортепьяно, а новая тема побочной партии во второй экспозиции исполняется сначала оркестром).

Работа в сонатной форме с двойной экспозицией также находится под влиянием специфики жанра: блестящая концертность не слишком располагает к интеллектуальной углубленности разработочного развития — экспонирование красивых тем более выигрышно для стремящихся самоутвердиться исполнителей. По

этой причине разработка в концерте часто невелика (Моцарт. Концерт D-dur для скрипки с орк. KV 211 — всего 14 тактов) и в неизбежных условиях гармонической неустойчивости активной мотивной работе предпочитает относительно целостное проведение тем (Моцарт. Концерт d-moll для ф-но с орк. KV 466, главная партия солиста) или нейтральные виртуозные пассажи (Моцарт. Концерт B-dur для ф-но с орк. KV 450). Следствием той же нежелательности сложного развития оказывается нередкое для концертной разработки появление новой темы (Моцарт. Концертная симфония Es-dur KV Anh. № 9) или полная замена разработки тематически самостоятельным эпизодом (см. § 129; Гайди. Концерт C-dur для виолончели с орк. /малый/), что еще более усиливает характерную для концерта тенденцию к многотемности. Впрочем, вполне возможны в концертной разработке и интенсивные преобразования, коль скоро концертная разновидность формы все же член «сонатного семейства», несущего в своих генах неистребимую тягу к развитию.

**Реприза** в сонатной форме с двойной экспозицией одна, поэтому в ее тематическом строении — при следовании сонатным нормам — возможны варианты. Бывают репризы: а) в основном ориентированные на вторую экспозицию (Моцарт. Концерт D-dur для скрипки с орк. KV 211); б) в основном ориентированные на первую экспозицию (с присоединением к ее исполнению солиста (Бетховен. Концерт № 1 для ф-но с орк.); в) комбинирующие черты первой и второй экспозиций (Моцарт. Концерт d-moll для ф-но с орк. KV 466: главная и связующая партии в репризе из оркестровой экспозиции, но с участием солиста; побочная партия из двух тем, как в экспозиции солиста; заключительная партия расширена, соединяет все, что было в заключительных партиях обеих экспозиций). При этом в репризе возможны любые обычные для сонатной формы изменения — сокращение (Шопен. Концерт f-moll: почти без главной партии), расширение (Моцарт. Концерт B-dur для ф-но с орк. KV 450), перепланировка (Моцарт. Концерт D-dur для скрипки с орк. KV 218; концерт Es-dur для двух ф-но с орк. KV 365).

**Каденция** солиста, предусмотренная классическим концертом, представляет уникальный для классического формообразования феномен — через нее в строго фиксированную классическую форму проникал элемент импровизационности, поскольку каденция могла создаваться — разными композиторами и исполнителями — всякий раз заново, в том числе и непосредственно в процессе исполнения (существуют, например, целые сборники каденций к концертам Бетховена).

Каденция — это раздел виртуозного характера, построенный на темах концерта, которые свободно развиваются (отчасти компенсируя невысокую интенсивность разработки). «Фантазийность» каденции созвучна игровому духу концерта. Располагается каденция либо в конце репризы, между разделами заключительной партии, либо в коде. Вводится она как гигантское расширение между кадансовым квартсекстаккордом и доминантесептаккордом, который отодвигается каденцией на все время ее звучания.

В послеклассических концертах каденция как специальный раздел сонатной формы с двойной экспозицией может отсутствовать (фортепьянные концерты Шопена, Брамса).

Своеобразное преломление сонатная форма с двойной экспозицией получила в симфониях Малера (которые Ф. Гершкович назвал «концертами для оркестра без солиста»), Франка, в некоторых сонатах (например, в Сонате-воспоминании Метнера) и др. жанрах.

### *Задания по анализу*

**Задание 57** (§ 118). Анализировать форму сонатины, определяя проявления сонатности и ее «степень»: Моцарт. Увертюра к оп. «Свадьба Фигаро». Россини. Увертюра к оп. «Севильский цирюльник». Римский-Корсаков. Симфоническая сюита «Шехеразада», I ч.

**Задание 58** (§ 119). Анализировать сонатную форму с двойной экспозицией, особое внимание уделяя сравнению экспозиций и репризы с обеими экспозициями: Моцарт. Концерт A-dur для скрипки с орк. KV 219, I ч. Дворжак. Концерт для виолончели с орк., I ч.

# Глава VI. Смешанные и свободные формы

## Тема 15. Смешанные формы

§ 120. **Определение. Классификация.** Смешанными называются формы, соединяющие качества двух или более типовых форм.

Смешанные формы подразделяются на стабильные и нестабильные. В стабильных смешанных формах образуется устойчивый симбиоз определенных формальных типов с установившейся собственной нормативностью. Стабильных смешанных форм две: рондо-соната и сонатная с эпизодом. В нестабильных смешанных формах комбинация слагаемых всякий раз меняется. Среди нестабильных выделяются три большие группы смешанных форм<sup>111</sup>. Первая группа — это гомофонно-полифонические формы, где, как следует из названия, объединяются формы гомофонные (например, сонатная) и полифонические (например, fuga)<sup>112</sup>. Вторая группа — это так называемые контрастно-составные формы, где соединяются качества составной и циклической форм. Третья группа, без обобщающего названия, включает все прочие составные формы, комбинирующие сонатную с циклической, сонатную с вариациями, вариации с рондо и многие другие, поскольку лишенные регламента нестабильные смешанные формы допускают, как уже говорилось, самые разнообразные варианты смешения.

§ 121. **Стабильные смешанные формы: рондо-соната.** Рондо-сонатой называется смешанная форма, в которой по принципу рондо строится экспозиционная и (или) репризная части, а от сонаты заимствуется развивающаяся часть типа разработки. Преобладающая схема построения формы:

Главная → Побочная → Главная Разработка Главная → Побочная → Главная  
Т Д Т ————— Т Т Т

Пример: Бетховен. Концерт ф-но с орк. № 2, III ч.

Как видно из схемы, экспозиционный (до разработки) и репризный разделы тождественны таковым в большом рондо с повторением первой побочной темы (см. первую схему в § 94). Как и там, темы связываются ходами (на схеме их обозначают стрелки); как и там, побочная тема может иметь заключение. Отличие состоит в построении центрального раздела, где вместо второй побочной (как бывает в рондо) располагается в данном варианте рондо-сонаты разработка.

Другие возможные, хотя гораздо менее распространенные, схемы рондо-сонаты:

Главная → Побочная → Главная Разработка Главная → Побочная  
Т Д Т ————— Т Т

Пример: Гайдн. Симфония № 102 B-dur, IV ч.

Главная → Побочная → Главная Разработка Побочная → Главная  
Т Д Т ————— Т Т

Пример: Моцарт. Соната D-dur KV 576, III ч.

Главная → Побочная → Главная Разработка Главная  
Т Д Т ————— Т

Пример: Глазунов. Симфония № 8, III ч.

Главная → Побочная → Главная Разработка Побочная  
Т S Т ————— Т

Пример: Шопен. Концерт для ф-но с орк. e-moll, III ч.

Главная → Побочная → Главная Разработка Главная Разработка Главная → Побочная  
Т Д Т ————— Т ————— Т Т

Пример: Гайдн. Симфония № 94 G-dur, IV ч.

Главная → Пб. → Главная Разработка Главная → Пб. → Главная Разработка Главная → Пб. → Главная  
Т m-D Т ————— Т W-Т Т ————— Т Т Т

Пример: Бетховен. Симфония № 8, IV ч.

<sup>111</sup> В ряде учебников советского периода смешанными именуются только нестабильные в своих компонентах формы. Напротив, А. Б. Маркс трактует как смешанную форму «сонатное рондо», а Э. Праут — сонатную с эпизодом.

<sup>112</sup> Со смешанными гомофонно-полифоническими формами целесообразно знакомиться, уже имея полифоническую подготовку, поэтому они обычно изучаются в курсе полифонии, см.: Фраёнов В. Учебник полифонии. М., 1987. С. 66–67.

Главная→1-я пб.→Главная→2-я пб.→Главная Разработка Главная

Т D Т W Т ————— Т

Пример: Бетховен. Соната № 7, IV ч.

Главная→1-я пб.→Главная→2-я пб. Разработка Главная→1-я пб.

Т Тр Т Sp ————— Т Т

Пример: Брамс. Концерт № 1 для ф-но с орк., III ч.

Главная→1-я пб.→Главная→2-я пб. Разработка Главная →1-я пб.→Главная→2-я пб.

Т Dp Т °Dp ————— Т D Т Т

Пример: Рахманинов. Симфония № 2 е-moll, IV ч.

Главная→1-я пб.(=Гл.) Разработка 2-я пб.→Главная→3-я пб→Главная→1-я пб.→Главная

Т D ————— S Т Тр Т Т Т

Пример: Гайдн. Концерт для ф-но с орк. D-dur, III ч.

Применяется рондо-соната там же, где и большое рондо: прежде всего в финале сонатно-симфонического цикла, иногда в других частях — в первой (Гайдн. Соната № 38 D-dur), в медленной (Моцарт. Концерт для ф-но с орк. G-dur KV 453, II ч.; Бетховен. Симфония № 4, III ч.), даже в части, заменяющей скерцо (Брамс. Симфония № 4, III ч.; Глазунов. Симфония № 8, III ч.); очень редко форма рондо-сонаты встречается в отдельных пьесах (Шуберт. Большое рондо A-dur для ф-но в 4 руки op. 107).

Рондо-соната как смешанная, хотя и стабильная по основному принципу построения, форма допускает разную степень близости к рондо или сонате. В сущности, определенное продвижение к сонатной форме возможно еще в пределах большого рондо с транспонированным повторением побочной темы — в случаях введения значительного разработочного хода от второй побочной (Бетховен. Квартет op. 18 № 3, II ч.), который подчас практически неотличим от разработки (Бетховен. Концерт № 3 для ф-но с орк., II ч.).

Но не только собственно разработка перекрашивает рондо в сонату. Сонатное качество формы, как говорилось, во многом определяется свойствами и соотношением тем. Всепроникающее развитие, которое отличает сонату от рондо (с его акцентом на изложении тем), выражается в интенсивной мотивной работе в ходах (не просто связывающих темы, но перерабатывающих одно в другое), в производности тем друг от друга, наконец, в самом строении тем. И от того, насколько глубоко рондовая непосредственность тематизма опосредуется сильной сонатной мыслью, зависит преобладание того или иного начала в конкретной форме. Поясним сказанное на примерах. Главная тема в финальном рондо сонаты № 7 Бетховена совсем не выглядит темой рондо, для него она слишком сложна: это метрически очень напряженный период, где при нормативном четырехтактовом первом предложении во втором происходит сначала сжатие до трех тактов (5-й и 6-й такты «прокручиваются» вдвое скорее, чем 1-й и 2-й, без пауз), а затем вызванное прерванной каденцией расширение, с лихвой компенсирующее предшествующую недостачу (всего во втором предложении 5 тактов); эта неквадратность «в квадрате», к тому же приложенная к форме периода, не типичной для бетховенского рондо, должна расцениваться как несомненный знак сонатности. Ничего подобного нет в финале сонаты № 16 Бетховена: там обычная для рондо песенно-танцевальная тема элементарно складывает свои восьмитактовые «квадраты» в простую двухчастную форму (где начальный переизбыток доминанты тут же уравнивается соответствующей «порцией» тоники); чисто рондовое нежелание расставаться с изложением темы выражается в следующем далее ее варьированном повторении, которое лишь под конец превращается в ход.

В ходах сонатная природа может также ощущаться больше или меньше. В финале Хаффнер-симфонии D-dur KV 385 Моцарта (который автор, кстати, не назвал «рондо») ход к побочной теме — типичная связующая партия из трех разделов, где мотивы главной, поначалу безусловно преобладающие, далее все же отступают, так что в предыктовом разделе уже отчетливо проглядывает будущий лик побочной. Не то в сонате № 1 A-dur Гайдна, где финал не зря поименован автором рондо: маленькая связка просто не вмещает в себя ничего серьезного, лишь подводя кратчайшим путем к доминанте побочной темы. В иных же случаях (например, в IV ч. квартета № 3 Чайковского) побочная тема лишена даже такой внешней связи с главной и вступает без всякого перехода, что, конечно, не свидетельствует в пользу сонаты.

Мотивное содержание побочной темы — еще один важный для оценки рондово-сонатного соотношения в форме пункт. Побочная, которая выводится из главной, демонстрирует тем самым свою причастность сонатным нормам отношений, и это очень ощутимо в финале симфонии № 103 Eс-dur Гайдна; напротив, поющая «свою песню» побочная без всяких родственных связей — скорее из круга рондо.



Следующий этап, где сонатность может заявить о себе сильнее или слабее, это, разумеется, разработка. В финале квартета ор. 18 № 1 Бетховена она столь велика и сложна, что под стать иной симфонии (по объему она примерно в полтора раза больше экспозиции); в сравнении с ней разработка из финала сонаты № 27 того же автора кажется особенно скромной (примерно треть экспозиции).

Наконец, характерный для сонаты интеллектуальный тон сильнее, если музыка не боится говорить на сложном полифоническом языке (Моцарт. Квартет D-dur KV 575, IV ч.), тогда как непосредственность гомофонии гораздо больше отвечает характеру рондо (Шуберт. Соната D-dur, IV ч.).

В заключение подытожим сказанное на двух образцах рондо-сонаты, где явно перевешивает один или другой прототип формы. Форма, которая можно сказать во всем, кроме дополнительных проведений главной темы в основной тональности, проявляет себя как сонатная, венчает симфонию № 2 Бетховена (начала ее тем см. в примере 149): ее главная тема — метрически усложненный период (6+6), который вызвал целую дискуссию теоретиков разных поколений; ход сделан по образцу удвоенной связующей партии (ср. с I ч. сонаты № 11 Бетховена), сначала подводящей к доминанте основной тональности, а затем к доминанте доминантовой; побочная тема, самостоятельная в своей основной мелодической линии, соприкасается с главной через мелькающий в ее (побочной) сопровождении мотив восьмыми; разработка не очень велика, но очень насыщена; к тому же разработочное развитие продолжается в огромной коде. Форму, которая так же последовательно обнаруживает свою приверженность рондо, находим в финале концерта № 2 для ф-но с орк. Брамса: ее главная тема в простой трехчастной форме; совсем маленький в сравнении с ней ход приводит к обширнейшей зоне побочной из трех тем (не зависимых от главной), которые к тому же неоднократно повторяются; разработка же просто теряется рядом с такими «тематическими глыбами». В целом у Бетховена развивающиеся части (к которым надо отнести и переходы) явно перевешивают участки изложения тем, тогда как у Брамса — наоборот. Между подобными крайностями и располагается множество образцов рондо-сонатной формы с разными пропорциями в смешении рондо и сонаты.

**§ 122. Стабильные смешанные формы: сонатная форма с эпизодом вместо разработки.** Сонатной с эпизодом вместо разработки называется смешанная форма из трех разделов, где начальный и заключительный разделы строятся по образцу сонатной экспозиции и репризы, а центральный раздел (эпизод) соответствует второй побочной теме большого рондо. Схематически:

|    |    |    |       |      |                        |    |    |    |       |    |
|----|----|----|-------|------|------------------------|----|----|----|-------|----|
| ГП | СП | ПП | (ход) | ЗП   | ЭПИЗОД (на новой теме) | ГП | СП | ПП | (ход) | ЗП |
| Т  | →  | D  | →     | не Т | не Т                   | Т  | →  | Т  | →     | Т  |

Как видно, в данной форме также соединяются черты рондо и сонаты, но сферы их влияния противоположны таковым в рондо-сонатной форме: там в начальном разделе действовал принцип рондо, здесь — сонатный; там центральный раздел руководствовался законами сонатной разработки, здесь — требованиями контрастнейшей побочной темы большого рондо. Однако, как и в рондо-сонате, воздействие той или иной формы не локализовано в названных разделах, а может распространяться за их пределы. В результате каждая конкретная форма сонаты с эпизодом вместо разработки соединяет качества указанных форм в разных пропорциях и бывает ближе к рондо или сонате<sup>113</sup>.

Сказанным объясняется применение сонатной формы с эпизодом вместо разработки — там, где применяется сонатная форма и рондо: в первой части сонатно-симфонического цикла, в медленных частях и финалах, изредка в отдельных инструментальных пьесах и в вокальной музыке (Моцарт. «Кугие» из Мессы с-moII KV 427).

Формы с эпизодом, живущие под знаком сонатности, естественно находить прежде всего (но не исключительно) в «первом сонатном allegro». Эпизод, занимающий здесь место разработки, чаще строится так, что несмотря на новый или обновленный тематический материал, все же в состоянии более или менее уверенно «играть роль» разработки. Возможно это прежде всего потому, что избегая тематических обычаев разработки, такой эпизод до некоторой степени воссоздает ее тональногармонические нормы, а именно общую неустойчивость. У Моцарта, который чаще других вводит эпизод в форму «первого allegro», он обычно начинается с изложения в доминантовой тональности темы, оформленной в виде периода (соната F-dur KV 547a, I ч.), за которым следует ход или предыкт (соната B-dur KV 333, I ч.). Тема эпизода, как правило, малоконтрастна экспозиционным (соната G-dur KV 283, I ч.) и нередко обнаруживает явное или скрытое мотивное родство с ними; ход

<sup>113</sup> В европейской музыкальной теории XIX – нач. XX вв. данная конструкция именовалась «пятой формой рондо», из чего ясна ее трактовка; в ряде отечественных учебников послереволюционного периода она рассматривается как разновидность сонатной формы.

к репризе строится на материале новой темы или экспозиции (соната F-dur KV 547a, I ч.). В сонате для скрипки и ф-но F-dur KV 376 после типично сонатной моцартовской экспозиции звучит эпизод на теме, произведенной из мотивов заключительной партии (начала тем см. в примере 150). Оформленная в виде «образцового» периода (квадратного строения, с половинной серединой и полной заключительной каденциями), тема сначала излагается в доминантовой тональности, а затем повторяется в основной (!), но уже с окончанием не на тонике, а в параллели, что служит сигналом к началу хода. В ходе мелодическая фигура заключительной каденции из темы эпизода приобрела «репетиционный» затакт, заимствованный из побочной партии. Благодаря подобной мотивной комбинаторике, а также секвентному строению с дроблением, подчеркнутым имитациями, ход имеет разработочный характер. Это помогает снять опасный «тонический крен» предыдущего построения, и в целом центральный раздел формы, несмотря на эпизод, остается в духе «первого аллегро» сонаты.

В музыке более поздней экспозиционной формы изложения в эпизоде могут быть формы более развернутые — вариации (Шуберт. Соната F-dur /1928/ I ч.), фугато (Мендельсон. Симфония № 4 «Итальянская», I ч.), но также имеющие неустойчивое продолжение. В остальном описанного типа эпизод не очень противоречит принципам разработки, где новая тема, как было сказано выше (§ 107) вполне возможна; определено сонатны в этих случаях, повторим, и тематические отношения в экспозиции, ее строение в целом — вплоть до повторения экспозиции (не характерного для рондо).

Формы с определяющим влиянием рондо более обычны для других частей цикла — медленной, финала. Как и в рондо-сонате, уклон к рондо в сонатной форме с эпизодом выражается в общем перевесе изложения над развитием, в особой развернутости тем. Возможности рассматриваемой формы в этом отношении еще шире, чем у рондо-сонаты, поскольку здесь имеется дополнительный тематический участок (эпизод), способный — в случае самостоятельной, развернутой, закругленной по форме темы — вносить значительный контраст в духе рондо. В формах «рондовой направленности» уже экспозиция сонатна более по схеме, чем по существу: в финале концерта № 3 для ф-но с орк. Рахманинова, например, главная тема настолько протяжена, что внутри себя имеет нечто вроде побочной (ц. 41), и ее (главной темы в целом) форма приближается к малому рондо; под стать ей побочная тема (*Più mosso*): по существу в ней две контрастные (хотя и тождественные по мелодической линии) темы, связанные ходом (C-dur и G-dur ц. 45); ясно, что при такой необъятной экспозиции соответствующим должен быть и эпизод (ц. 48) — внутри него тоже обнаруживается — своя — побочная тема (ц. 54, из I части концерта), придающая «малорондовый» характер и форме эпизода; и эта гипертрофия всех тем уводит их, конечно, очень далеко от истинной сонатности.

Если в вышерассмотренных формах, где эпизод отчасти заменяет собой разработку, центральная тема могла мотивно зависеть от экспозиционных тем или во всяком случае не слишком контрастировать им, то в формах, тяготеющих к рондо, эпизод тематически действительно противостоит экспозиции (Чайковский. Секстет «Воспоминание о Флоренции» ор. 70, II ч.), как это бывает в большом рондо с повторением побочной темы. При этом рондовости целого не мешает большой, а то и огромный ход от эпизода к репризе (Шуберт. Соната c-moll /1928/, IV ч.), тогда как возможное дополнительное проведение главной темы после репризы (в том же финале из сонаты Шуберта) лишний раз удостоверяет родство формы с рондо. Та же тенденция еще усиливается, если после репризы с обычной транспозицией побочной темы повторяется (также в транспонированном виде) и тема эпизода, а затем и главная тема (Шуберт. Экспромт ор. 142 № 1 f-moll).

Образец сонатной формы с эпизодом, имеющей отчетливо «рондовое наклонение», представляет финал Большой соната в 4 руки B-dur ор. 30 Шуберта (начала ее тем приведены в примере 151). Если трехтональная экспозиция с главной партией в простой двухчастной форме и с модулирующей побочной еще не нарушает открыто шубертовские сонатные нормы, то эпизод недвусмысленно отрицает даже шубертовскую — нередко смягченную под влиянием песни — сонатность. Его совершенно новая тема изложена в простой трехчастной форме (с повторением первой части), чья периодобразная середина звучит к тому же в основной тональности B-dur (при том, что тональность эпизода в целом d-moll, то есть параллель доминанты). Абсолютно устойчивый эпизод, соединенный с репризой лишь крошечной связкой, не имеет ничего разработочного, но, напротив, был бы «хрестоматийно-соответствующим» в качестве второй побочной темы в рондо.

Таким образом, ориентация сонатной формы с эпизодом на сонатную или рондо может быть весьма отчетливой (например, написанная в сонатной форме с эпизодом I ч. Концертной фантазии для ф-но с орк. Чайковского даже поименована автором «*Quasi rondo*»), и выражается в целом комплексе признаков.

Еще одна форма, с которой соприкасается сонатная с эпизодом, — это сложная трехчастная с трио, где крайние части изложены в виде сонатной экспозиции и репризы (Форе. Соната A-dur для скрипки и ф-но

ор. 13, III ч.). Понятно, что их схемы идентичны; различие же — скорее в жанровом генезисе (который и оправдывает трактовку скерцо из сонаты Форе как сложной трехчастной формы, а не сонатной с эпизодом). В случаях очень большого контраста центрального эпизода, включая темповый, в сонату с эпизодом привносится новый оттенок — циклической формы (Глазунов. Концерт для скрипки с орк., I ч.; Моцарт. Увертюра к оп. «Похищение из сераля»), где реприза сонатной формы с эпизодом не доведена до конца и ограничивается главной партией и связующей, представляющей преддыкт к начальной сцене оперы).

**§ 123. Нестабильные смешанные формы.** Нестабильные смешанные формы образуют очень обширную группу, где формы разных типов (песенная, вариационная, составная, рондо, сонатная, циклическая) соединяются в различных комбинациях и пропорциях, с преобладанием одной из форм или (реже) при их равновесии.

Рассмотрим последовательно, как привнесение дополнительного качества меняет доминирующую форму, в результате чего образуются формы: песенная — с чертами вариаций, рондо, сонатной; вариации — с чертами рондо, сонатной, циклической; составная — с чертами рондо, циклической; рондо — с чертами вариаций, циклической; сонатная — с чертами вариаций, рондо, циклической.

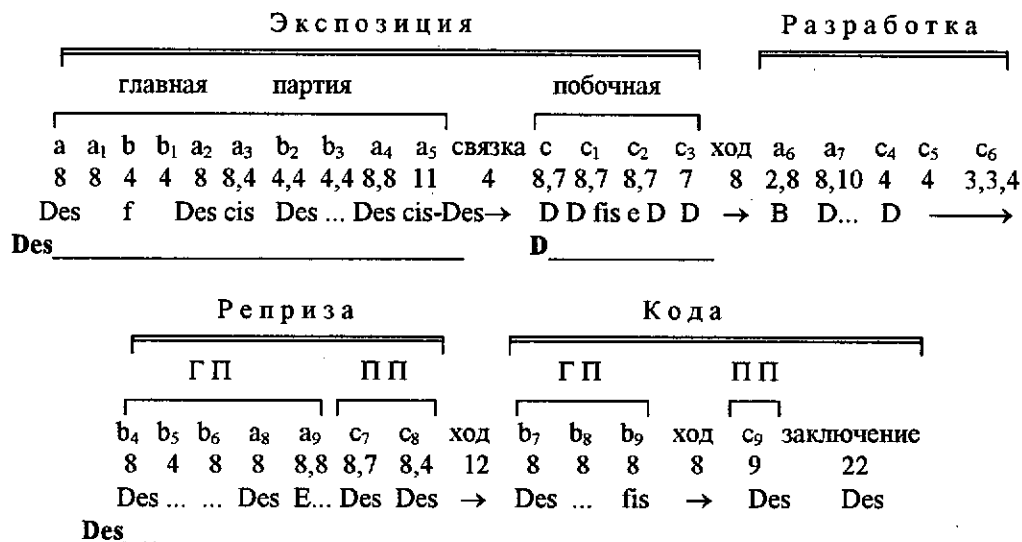
Песенная форма легко допускает в свои пределы вариационность, которая проявляет себя на разных уровнях — предложения, периода и т.д.; однако смешанная форма образуется лишь тогда, когда принцип вариаций действует настолько последовательно, что вступает в союз с базовой формой, пусть и не всегда равный. Условия для этого возникают в случаях многократного повторения частей песенной формы и прежде всего трехчастной (см. § 48). В этюде Листа «Кампанелла», например, в результате повторений тема простой трехчастной формы звучит 7 раз, а середина — 3 раза ( $a_1 b a_2 a_3 b_1 a_4 a_5 b_2 a_6$  кода), и это возможно лишь потому, что они подвергаются богатейшему орнаментированию; в результате генетически ведущий здесь принцип песенной формы почти заслоняется хотя и привнесенной, но очень влиятельной вариационностью.

В направлении рондо песенная форма (опять-таки трехчастная) обращена уже тогда, когда ее части повторяются со значительными изменениями, образуя двойную простую трехчастную форму (см. § 44). Если же идея присоединения новых средин проводится еще последовательнее, то оттенок рондо в форме становится не только ощутимым, но и весьма заметным. Подтверждение тому — романс Танеева «Маска», где за темой-периодом следуют разделы несомненно срединного характера (о чем говорит прежде всего гармония), но таких средин в форме целых три (схема:  $a b a c a d a$ ), и следующее за ними возвращение темы постепенно приобретает характер рефрена, напоминающего о рондо.

Наконец, подспудная тяга к сонатности лежит в самой природе простой трехчастной формы, которую можно считать даже одним из прототипов сонаты: развивающая середина и сонатная разработка — пусть и далекие, но родственники; а обычная в простой трехчастной форме тональная направленность к доминанте в экспозиционном разделе объективно представляет слабый прообраз сонатной экспозиции. Если же эти родовые свойства простой трехчастной формы так или иначе усиливаются, то шаг к сонате может быть заметным. Например, зачатком побочной партии иногда выглядит дополнение в доминанте к начальному периоду, которое затем в репризе, после середины, имитирующей разработку, транспонируется в основную тональность (Гайдн. Симфония № 98 B-dur, III ч., до трио). Еще заметнее стремление вырваться за пределы песенной формы в тех случаях, когда показом основной темы первая часть простой трехчастной формы не ограничивается, но присовокупляет к нему как бы дополнительную тему в тональности доминанты с последующей ее транспозицией в репризе (Моцарт. Соната A-dur KV 331, II ч., до трио). Это, конечно, еще не сонатная экспозиция в полном смысле слова, но уже и не период с дополнением (хотя бы потому, что в названном примере период заканчивается в тонике, а следующий далее контрастирующий материал в доминанте вводится путем сопоставления). Формы, сильно приблизившиеся к сонатной, но не теряющие связи с трехчастной, нередко находятся в сонатинах.

В а р и а ц и и постоянно вступают в контакты с разными формами на уровне целого, в рамках так называемой формы второго плана (см. § 69). Однако смешанная форма образуется при усвоении дополнительного ингредиента на уровне более низком, чем этот, видный лишь «издалека» общий план формы. Если рондообразность второго плана (на базе групп вариаций, угодных «рефрену» и «эпизодам») проявляется очень постепенно, по мере развертывания многих вариаций, то в смешанной форме образ рондо проступает гораздо раньше, едва ли не сразу после изложения темы. Например, в III ч. симфонии № 2 Брамса уже 1-я вариация (со сменой метра, темпа, жанровой направленности) противостоит по сути теме (хотя и сохраняет ее мелодическую линию); еще дальше отошла от темы 3-я вариация (связанная с ней лишь отдельными мотивами), тогда как 2-я и 4-я ей весьма близки. Таким образом, за темой и четырьмя вариациями явно ощутимо присутствие пятичастного рондо, но объяснить форму только с его позиций (равно как и с позиций одних вариаций) нельзя.

Прививка «сонатного побега» вариациям возможна при особенно глубоком внутреннем взаимодействии этих форм (не случайно, что форма второго плана — как нечто более внешнее — обычно не бывает сонатной) и осуществляется на базе двухтемных и трехтемных вариаций. В восточной фантазии «Исламей» Балакирева формально тем три, но вторая (тт. 17–20) вполне сохраняет характер первой (тт. 1–8) и по сути продолжает ее. Для воспроизведения духа сонатности очень важно, что третья тема (она отмечена сменой метра на 6/8), исполняющая здесь роль побочной партии, при всем своем контрасте обнаруживает мотивное родство с первой (ср. их начальный мелодический оборот). Основательность сонатного влияния обеспечивается заложенным под «вариационные постройку» гармоническим фундаментом, который сообщает сонатную напряженность тональным отношениям:



К циклической форме, а именно к сюите (см. § 129), нередко бывают обращены свободные жанрово-характерные вариации, чистым образцом смешения вариаций и сюиты можно считать «14 маленьких пьес» Бородина, Лядова, Римского-Корсакова, Кюи; увлекшись шуткой, композиторы постепенно написали их в дополнение к 24 вариациям на неизменную мелодию «Тати-тати» (см. § 56). С одной стороны, каждый из четырнадцати номеров вполне самодостаточен, а с другой — их объединяет общая руководящая идея в виде «темь», неизменно контрапунктирующей пьесе любого жанра — от польки до реквиема.

Составные формы, несмотря на свою природную элементарность (или как раз благодаря ей), также могут быть подвержены чужим влияниям. О союзе составной формы и рондо, зафиксированном в противоречивом термине «составное рондо», речь уже шла (см. § 94). В результате взаимодействия составной формы с циклической возникает большая группа форм с общим названием контрастно-составных, которые будут рассмотрены отдельно (§ 131). Но потенциальная близость составной формы сюите иногда реализуется и непосредственно по мере продвижения формы: Новеллетта № 8 *fis-moll* Шумана сначала разворачивается по законам сложной трехчастной с двумя трио (собственноручно обозначенными автором), но потом, вместо второй репризы, присоединяются новые разделы, тематически и тонально столь самостоятельные, а по форме столь развернутые, что они уже ближе частям сюиты, чем разделам составной формы (целое оказалось даже двутональным: в сфере действия сложной трехчастной главная тональность *fis-moll*, а с преобладанием сюитного принципа перевешивает *D-dur*).

Рондо имеет объективное основание для восприятия вариационного начала, поскольку многократное проведение главной темы в нем располагает к варьированию. Если же и сама тема изложена в виде вариаций, то из побочного фактора вариационность может стать едва ли не ведущим. В финале симфонии № 6 Бетховена основной функциональный план формы задается принципами большого рондо с транспонированным повторением первой побочной. Однако уже в пределах начального изложения главная тема звучит, варьируясь, трижды. Идея варьированного повторения реализуется и в других ее проведениях; к тому же большинство ходов и кода построены на ее же материале, тогда как побочные темы (особенно первая) малозаметны и скорее обозначают

необходимые для рондо тональные зоны, чем представляя яркий тематический материал. В результате главная тема действительно главенствует, а внешний слой формы имеет сильно осязаемую вариационную «фактуру»:

вст. Главная ход 1-я пб. ход Главная ход 2-я пб. ход предыкт Главная ход 1-я пб. ход кода  
 (a) a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub> b (a) a<sub>3</sub> a<sub>4</sub> c (a) (a) a<sub>5</sub> a<sub>6</sub> a<sub>7</sub> b a<sub>8</sub> a<sub>9</sub> a<sub>10</sub>  
 8 8 8 8 10 9,4 10 8 8 7,4 10 18 8 8 8 10 9,4 16 3,17 14,18 12,16  
 F → C → F → B → D → F F → F → F

Способность рондо ассимилировать сонатные принципы реализована в стабильной смешанной форме рондо-сонаты, которая уже рассматривалась (§ 121).

Рондо и циклическая — сюитная — форма корреспондируют в тех случаях, когда эпизоды, разрастаясь, почти добиваются автономии. Хрестоматийный пример — «Картинки с выставки» Мусоргского, где сама программа с ее прогулками от картины к картине ранжирует пьесы на рефрен и эпизоды, самостоятельные во всем, вплоть до персональных названий.

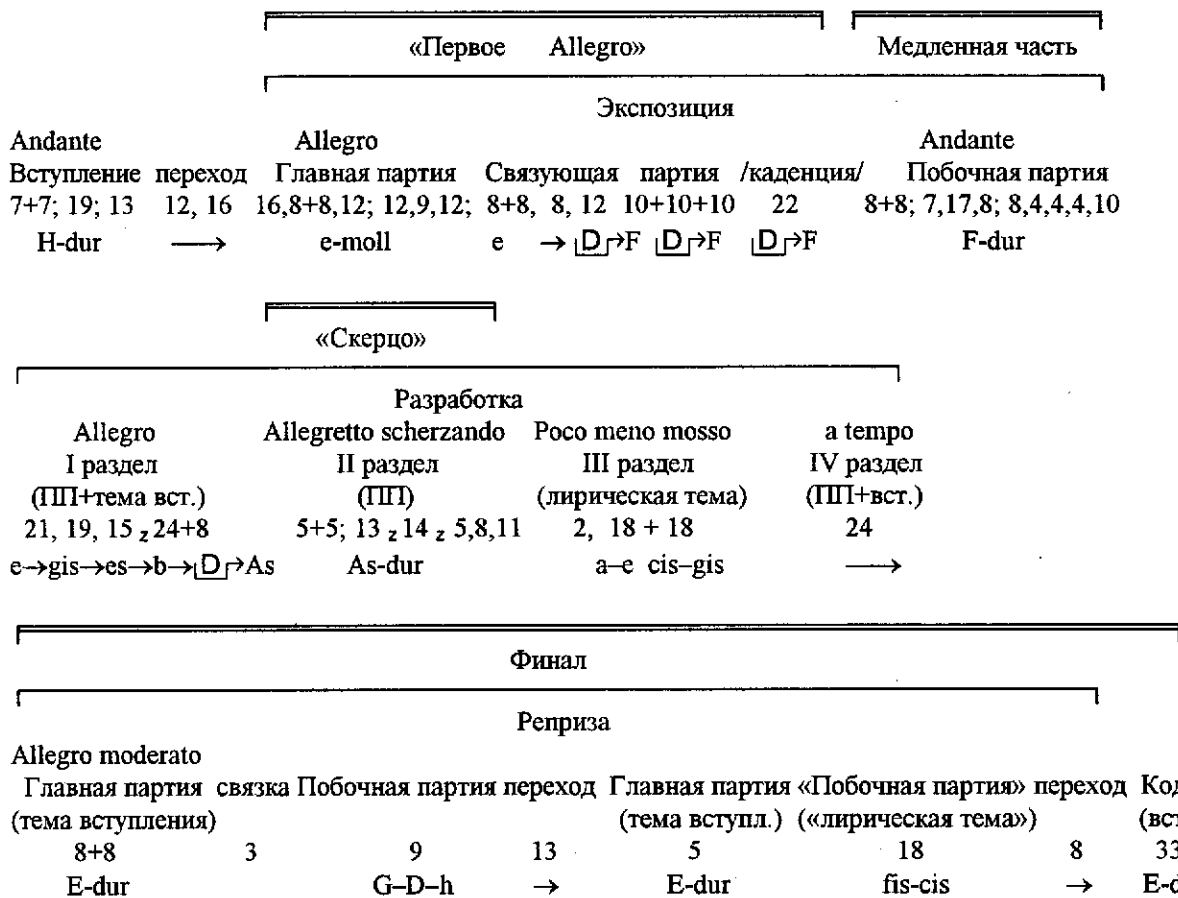
Сонатная форма, как сильная личность, не боится общения с другими натурами и, не теряя себя, вбирает все созвучное художественной идее композитора. Даже антипод сонатности — вариации — могут быть органично восприняты сонатной формой, если она вынуждена по воле композитора обращаться к чуждому сонатной природе тематизму. Стремление совместить первозданность народных тем с блестящей профессионализмом сонатой осуществимо при поддержке именно вариаций, и смешанная форма, где к сонатной магистрали подключается множество вариационных ответвлений, тут вполне уместна. Абсолютной удачей, в гармонизации сонаты и вариаций добился Глинка, сумевший в оркестровой увертюре «Арагонская хота» не только снять их природный антагонизм, но и побудить к обоюдному поощрению самых сокровенных способностей друг друга. Для этого Глинка воспользовался той композиционной особенностью народной хоты, согласно которой гармонический план всех мелодий этого жанра (неизменно восьмитактовых) одинаков: T–D D–T, и на этом основании сами мелодии могут быть услышаны как варианты друг друга (не случайно, что инструментальная интродукция, типичная для подлинной — вокальной — хоты /откуда Глинка и заимствовал мелодии/, так и называется — вариациями). Совместимость разных мелодий на основе общего гармонического каркаса композитор с блеском реализовал уже в побочной партии, где эти мелодии добавляются к исходному простейшему варианту из двух звуков (8 тактов до ц. 10) в качестве контрапунктов (см. партии скрипок в ц. 10 и ц. 11), деревянных духовых (9 тактов после ц. 1, последнее ср. с материалом из главной партии в ц. 3), образуя тем самым серию вариаций. Но апофеоз вариационности в форме — это, конечно, реприза (ц. 18), где главная и побочная, казавшиеся в экспозиции разными темами, обнаруживают ту же внутреннюю общность. Связанные вариантом, стирающим характерную мелодическую линию главной темы, но выделяющим гармонию (8 тактов до ц. 22), главная и побочная (которую можно опознать уже в ц. 22 по верхним мелодическим точкам) выглядят в репризе как единое последование вариаций на заданную гармонию. Вкупе с богатым орнаментальным декором в экспозиционном тематическом интерьере это поднимает роль вариационности очень высоко. Уникальность же глинкинской хоты в том, что сонатный динамизм ее формы не только не пострадал от присутствия вариаций, но даже усилился благодаря открывающейся в процессе варьирования общности тем — общности, глубоко сонатной по духу.

Свойства рондо сонатная форма может адаптировать не только отработанным в рондо-сонате способом; встречаются смешанные формы, изготовленные по другим, индивидуальным проектам. В финале A-dur симфонии № 7 Бетховена, например, после внешне нормативной и даже повторенной экспозиции разработка открывается небольшим ходом, ведущим неожиданно к полному изложению главной партии в C-dur; необычность такого устойчивого не «островка» даже, а «материка» в разработке усугубляется тем, что в простой двухчастной форме главной партии сохраняется даже повторение ее частей; и хотя дальше, после хода и ложной репризы (в B-dur) события разворачиваются по обычному сонатному сценарию, это quasi-экспозиционное отступление почти дезавуирует разработку и резко повышает акции рондо, о закулисном присутствии которого можно было догадаться еще по темам экспозиции и прежде всего главной — более рондовой в своей откровенной жанровости, чем сонатной. Иным путем к сходному результату приходит Шуберт в финале симфонии № 2, где дополнительное проведение главной темы не в основной (в отличие от нормативной рондо-сонаты) тональности помещено в экспозиции:

||: Главная ход Пб. ход Главная закл. :|| Разработка Главная ход Пб. ход Главная закл.  
 B → Es → F F → B → g → B B

Сонатная форма и сонатный цикл (см. § 128), объединяясь, образуют смешанную форму, не просто суммирующую свойства того или другого, но в чем-то умножающую их, а в чем-то — неизбежно — теряющую. И приобретения, и потери связаны с функциональной многозначностью компонентов формы — как сонатных разделов и частей цикла одновременно. Выигрывая в радиусе действия, разросшиеся «органы» сонаты теряют прежнюю слаженность движения, целенаправленность; приобретая циклическую стереоскопичность изображения, форма вынуждена поступиться своим единством.

В качестве примера, итожащего характерные тенденции смешанных сонатно-циклических форм, можно привести концерт № 2 для ф-но с орк. Глазунова, который был написан позже всех широко известных образцов подобной формы (соната h-moll и другие сочинения Листа, концерт для ф-но с орк. Римского-Корсакова, концерт № 1 для ф-но с орк. Прокофьева). В нем, как это обычно бывает, после особенно развернутого вступления — первоисток всех тем (H-dur, простая трехчастная форма) — в роли «первого Allegro» сонатного цикла предстают выдержанные в одном характере главная партия (e-moll, простая трехчастная) и связующая (которая начинается как ее реприза; тема вступления в последнем предыктовом разделе связующей обрамляет эту «часть цикла»); побочная партия (F-dur, простая трехчастная форма, Andante) замещает медленную часть; функцию скерцо выполняет эпизод в разработке (As-dur, Allegretto scherzando на материале побочной), а характер финала приняла реприза сонатной формы (Allegro moderato; место главной партии заняла преобразованная тема вступления, бывшая прообразом главной и вобравшая в репризе ее фактурные черты; значительное сокращение тем компенсируется «удвоением» репризы: в первом ее варианте за главной партией следует побочная из экспозиции, во втором варианте, вновь после главной появляется лирическая тема из разработки, производная от побочной). Схематически:



В описанной форме, кроме сонаты и цикла, заметен еще и третий компонент — вариации, поскольку все темы по традиции романтического монотематизма выведены из вступления. В «Прелюдах» Листа данная тенденция еще сильнее — вариационная, сонатная, циклическая формы здесь сосуществуют на равных.

«Трехсложные» формы могут возникать и из других слагаемых: соната, вариации, рондо (Чайковский. Симфония № 4, IV ч.); вариации, рондо, цикл (Шуберт. Фантазия «Скиталец»).

Единственную в своем роде комбинацию представляет финал концерта d-moll для ф-но с орк. KV 466 Моцарта, где в сонатную форму с двойной экспозицией добавлена после экспозиции солиста оркестровая главная партия в главной тональности; в результате образуется форма, которую правомерно назвать рондо-сонатой с двойной экспозицией.

**§ 124. Контрастно-составные формы.** Контрастно-составными называются смешанные формы, слагаемые в целом по принципу составных, но с контрастом между частями на уровне циклического (благодаря темповому и жанровому отличию в дополнение к тематическому и тональному).

Применяются контрастно-составные формы прежде всего в вокальной музыке — в песнях типа баллады, в операх (в ариях: Бородин. Ария Кончака из II д. оп. «Князь Игорь»; в ансамблях: Римский-Корсаков. Дуэт Ганны и Левки из I д. оп. «Майская ночь»; в сценах: Верди. Сцена Аиды № 5 из оп. «Аида»; в финалах: Глинка. Финал I д. из оп. «Руслан и Людмила»), а также в балетах (Чайковский. «Сцена и гротфатер» № 5 из бал. «Щелкунчик»), где единство формы во многом обеспечивается сценической ситуацией или текстом. В инструментальной музыке обращение к контрастно-составным формам может быть связано с программностью (Чайковский. «В деревне» для ф-но ор. 40); довольно устойчиво сочетание контрастно-составных форм с жанрами фантазии (Моцарт. Фантазия c-moll KV 397), рапсодии (Лист. Венгерские рапсодии) и т.п.

Как следует из вышесказанного, контрастно-составные формы занимают промежуточное положение между собственно составными и циклическими формами и могут быть ближе к тем или другим. Определяется это не столько количеством частей или планировкой (которые, как и в составных формах, могут быть любыми), сколько соотношением частей, степенью их контраста и независимости.

Контрастно-составные формы из двух частей очень распространены в оперных ариях, где по традиции первая часть нередко медленная, а вторая быстрая (Моцарт. Ария Царицы ночи из I д. оп. «Волшебная флейта»). В инструментальной музыке нечто подобное возникает от соединения двух контрастных танцев (Мусоргский. Пляска персидок из оп. «Хованщина» — сопоставление медленного и быстрого танцев дается дважды). Контрастно-составные формы из трех частей бывают без репризы (Бизе. Прелюдия из сюиты № 1 из музыки к драме «Арлезианка») или с репризой. Последнее случается, например, когда одна часть сонатно-симфонического цикла исполняет функции медленной части и скерцо (Бетховен. Квартет ор. 18 № 2, II ч.: Adagio cantabile – Allegro – Tempo primo; Рахманинов. Симфония № 3, II ч.: Adagio – Allegro vivace – Tempo come prima); поверхностное сходство такой формы со сложной трехчастной не означает, конечно, их тождества. Частей в контрастно-составной форме может быть и больше, а планировка допускает возвращение какой-либо темы (тем) или обходится без него. Свободна форма и в тональном отношении: тональная замкнутость в контрастно-составных формах возможна, но не обязательна (Бизе. Прелюдия из сюиты № 1 из музыки к драме «Арлезианка»: c – G).

Формы частей по преимуществу устойчивые: чаще песенные, но также куплетная, вариационная, сонатная (поскольку контрастно-составная форма граничит с циклом, в том числе сонатным: Мендельсон. Фантазия fis-moll ор. 28). Вместе с тем в контрастно-составной форме (в отличие от собственно составной) нередки ходообразные разделы (в вокальной музыке это обычно речитативы), предикты, помогающие объединить контрастное целое.

Названные свойства контрастно-составной формы можно наблюдать в арии Марфы из I д. оп. «Царская невеста» Римского-Корсакова. В ней пять частей (не считая небольшое вступление), причем последняя часть есть тематическая и тональная реприза первой. Контраст между частями максимальный — тональный, темповый, жанровый: 1-я часть — Des-dur, Adagio, в стиле романса (период с дополнением); 2-я часть — A-dur, Allegro в характере плясовой (период с дополнением); 3-я часть — a-moll–C-dur (Più lento, напоминает по движению колыбельную (период с дополнением)); 4-я часть — тематически связанная со вступлением, неустойчивая ходообразная; 5-я часть — возвращает начальный романс.

Большой контраст возможен лишь при сопоставлении музыки разного склада — гомофонного и полифонического, что также не редкость в контрастно-составных формах (Бетховен. Соната № 31, III ч.: двукратное сопоставление сокровенно-лирического Adagio и строгой фуги, данное в пределах одной формы).

## Задания по анализу

Анализировать нижеуказанные образцы смешанных форм, определяя: а) типы соединяемых форм, б) проявление каждого типа на протяжении всей формы, в) взаимодействие разных типов формы, характер целого.

**Задание 59** (§ 121). Бетховен. Концерт № 5 для ф-но с орк., III ч. Моцарт. Соната D-dur KV 576, II ч. Скрябин. Концерт для ф-но с орк., III ч.

**Задание 60** (§ 122). Моцарт. Соната C-dur KV 330, III ч. Бетховен. Сонаты № 1, IV ч.; № 7, II ч. Рахманинов. Концерт № 1 для ф-но с орк., III ч.

**Задание 61** (§ 123). Римский-Корсаков. Песня Левки № 2 из I д. оп. «Майская ночь». Моцарт. Квартет Es-dur KV 428, III ч. (ср. форму I-й ч. и трио). Шопен. Фантазия f-moll. Шуман. Концерт для ф-но с орк., I ч. Лист. Концерт № 1 для ф-но с орк. Es-dur.

**Задание 62** (§ 124). Чайковский. Сцена письма из I д. оп. «Евгений Онегин». Лист. Венгерская рапсодия № 6.

**Задание 63** (итоговое). Моцарт. Соната a-moll, KV 310, II ч. Моцарт. Соната B-dur для скр. и фп. KV 454, II ч. Моцарт. Рондо D-dur KV 485. Лист. Испанская рапсодия. Глинка. Баллада Финна из II д. оп. «Руслан и Людмила». Скрябин. Соната № 3, IV ч.

## Тема 19. Свободные формы

**§ 125. Определение. Классификация. Применение.** Свободными называются формы, в своем строении использующие те или иные компоненты типовых форм, но не отвечающие условиям определенной типовой формы в целом. Свободные формы довольно тесно соприкасаются со смешанными, но в отличие от последних принцип организации формы в них не сводим к смешению явственно ощутимых типов формы. Различаются два вида свободных форм: а) импровизационно-фантазийного характера, б) с определенной, но индивидуальной конструкцией.

Импровизационно-фантазийные свободные формы по давней (еще доклассической) традиции применяются во вступительных пьесах (или разделах) типа прелюдии, фантазии в сочетании с фугой (Моцарт. Фантазия /с фугой/ C-dur KV 394; Брамс. Прелюдия /с фугой/ для органа g-moll), а иногда и в составе какого-либо иного цикла (например, сонатного: Франк. Соната для скрипки и ф-но, III ч. «Recitativo-Fantasia»). Свободные формы, производящие впечатление импровизационных (ввиду непрерывного обновления музыкального материала), бывают также в балетах на действенных в сюжетном отношении участках (Pas d'action: Глазунов. 4-я картина из II д. бал. «Раймонда»)<sup>114</sup>.

Свободные формы с определенным индивидуальным строением в классико-романтическую эпоху представляют редкое исключение — их время придет в XX столетии (см. часть III). В XIX же веке обращение к свободным формам обычно бывает связано с программностью, явной или скрытой (Шоссон. Поэма для скрипки и ф-но).

**§ 126. Принципы строения свободных форм.** Специфика свободных форм состоит в их неповторяемости, «одноразовости», поэтому их можно описать либо на уровне общих подходов к форме, либо на уровне конкретного строения данной формы. Общий принцип свободных форм сводится лишь к тому, что они оперируют теми же фундаментальными категориями, что и типовые — тема и ход, изложение и развитие, устойчивость и неустойчивость остаются в них направляющими форму силами. Отличие же определяется тем, что в свободных формах они предстают в новых, не известных типовым формам комбинациях и пропорциях. Поясним сказанное на примерах.

В органной прелюдии (с фугой) на ВАСН Листа традиционная прелюдийная импровизационность ощущается очень сильно. Она проявляется в метрической «мягкости» (метрические функции тактов едва намечены), в тематической текучести, в фактурно-каденционных отступлениях, в размытости границ формы. Малоустойчива форма и в гармоническом отношении: в качестве централизующего средства этой тонально не очень определенной пьесы выступает не столько традиционная тоника-аккорд, сколько сам мотив ВАСН; перемещаясь на разную высоту и ритмически варьируясь в очень широких пределах (от  $\downarrow$  до  $\uparrow$ ), он присутствует на протяжении

<sup>114</sup> Подобные формы с постоянным обновлением музыки в вокальной литературе существуют под названием «сквозных», однако наличие в них текста как важного компонента формообразования не позволяет автоматически относить их к разряду свободных импровизационных форм — при учете текстового фактора форма может оказаться достаточно строгой.



всей прелюдии и интонационно связывает структурно рыхлую форму. В целом ее рельеф складывается из участков относительных тематических уплотнений (главным образом на центральном мотиве в крупных длительностях) и совершенно зыбких фактурных зон. Но и при этой дифференциации форма в широком плане оказывается по существу ходообразной.

Во вступлении к оп. «Золото Рейна» Вагнера форма, напротив, сверхустойчива: символизируя идею вечности, вся она (136 тактов!) состоит из одного трезвучия; распетый канонически, чистый Es-dur фактурно растет и переливается, подобно златоосиянным водам легендарной реки, и именно в этом внешнем росте при абсолютной внутренней неподвижности заключается индивидуальная идея данной формы.

Если в обоих названных примерах специфика формы состояла в гипертрофии заданного качества — неустойчивости в первом и устойчивости во втором, — то строгая конструкция фантазии c-moll KV 475 Моцарта уникальна удивительной комбинацией устойчивости и неустойчивости. Норма классического формообразования — от устоя к неустою и обратно — здесь дана «в обращении», то есть форма движется от неустойчивости к временной устойчивости, от хода к теме и опять к ходу:

| ход     | Тема 1-я | ход    | Тема 2-я | ход | заключение |
|---------|----------|--------|----------|-----|------------|
| [c]→G→h | D        | →F→D   | B        | →c  | c          |
| 18, 7   | 20       | 20, 28 | 38       | 35  | 16         |

При этом ходы имеют отчетливо разработанный характер, но тематически самостоятельны. Таким образом Моцарт исхитрился сделать разработку без изложения, разработку, которая бесспорно доминируя, лишь на время уступает собственно темам в побочных (!) тональностях. Главная же тональность c-moll долгое время остается номинальной и приобретает реальный вес лишь в самом конце формы, в заключении<sup>115</sup>. Так что и в этом отношении форма выполнена по принципу «наоборот»: тоника не дается изначально, а обретается по ходу развития и по-настоящему подтверждает свою значимость лишь в следующей за фантазией сонате.

Так — или иначе — творческая фантазия композитора преломляет законы классического формообразования в свободных формах.

### Задания по анализу

Анализировать свободные формы, определяя: 1) функции разделов, 2) их соотношение и конкретное строение формы, 3) степень конструктивной определенности.

**Задание 64 (§§ 125–126).** Бетховен. Симфония № 6, IV ч. «Гроза». Берлиоз. «Фантастическая симфония», V ч. «Шабаш ведьм».

## Глава VII. Циклические формы

**§ 127. Определение. Классификация.** Циклической (или циклом) называется форма, состоящая из частей, пьес или действий (актов), законченных по своему строению, но объединенных в крупное целое единством художественного замысла. Циклические формы подразделяются в широком плане по принципу исполнения на инструментальные, вокальные (вокально-инструментальные), сценические. В зависимости от числа частей, их характера и соотношения инструментальные циклические формы делятся на циклы сонатно-симфонического типа и циклы сюитного типа. В свою очередь вокальные циклические формы делятся на кантатно-ораториальные циклы и камерные вокальные циклы. Сценические циклические формы делятся на оперу, балет и музыку к драматическим спектаклям.

### Тема 17. Инструментальные циклы

**§ 128. Сонатно-симфонический цикл.** Сонатно-симфоническим циклом называется форма из двух-пяти (редко более) частей определенного темпо-жанрового соотношения, ориентированная на воплощение сложного содержания, что обуславливает необходимость сонатной формы хотя бы в одной из частей (обычно первой).

<sup>115</sup> Любопытно, что в первом издании фантазии это заключение отсутствовало и его происхождение не известно (возможно, что оно не принадлежит Моцарту, см. Г. Аберт. В. А. Моцарт. Часть II. книга I, М., 1983. С. 468); в этом варианте c-moll проявлял себя только как первый и последний аккорды формы и по существу был безвластным.

Сонатно-симфонический цикл применяется в сонате и родственных камерно-ансамблевых жанрах (в трио, квартете, квинтете и т.п.<sup>116</sup>), в симфонии и концерте; цикл сонатно-симфонического типа можно встретить также в дивертисментах (Гайдн. Дивертисменты для струнного трио), серенадах (Моцарт. Маленькая ночная серенада KV 525), фантазиях (Шуман. Фантазия).

Число частей в сонатно-симфоническом цикле колеблется в довольно широких пределах. Хотя наиболее распространены циклы из трех и четырех частей, двухчастный и пятичастный циклы также следует признать нормативными, тогда как циклы из шести частей (Бетховен. Трио ор. 3; Скрябин. Симфония № 1) и более (Бетховен. Квартет № 14 *cis-moll*: 7 частей) принадлежат к исключениям, требующим специального обоснования, и могут контактировать с сюитой. Двухчастный цикл нередок, но встречается практически только в сонатах<sup>117</sup>. Трехчастный цикл обычен для сонат (Гайдна, Моцарта, но также и Бетховена, и более поздних композиторов, см., например, скрипичные сонаты Грига); в симфониях он встречается реже, но вполне возможен (например, у Моцарта 19 симфоний трехчастны<sup>118</sup>); в концертах трехчастный цикл безусловно преобладает. Четырехчастный цикл раньше всего утвердился в квартетах (у Гайдна), да так и остался доминирующим в камерной литературе; также со времен Гайдна четырехчастность стала преобладать в симфониях, а начиная с Бетховена почти вытеснила трехчастность; в добетховенских сонатах исключительно редкая, четырехчастность усилиями Бетховена стала нормативной и для сонаты; исключением она осталась только для концерта (Брамс. Концерт № 2 для ф-но с орк.).

Сонатно-симфонический цикл предполагает разносторонность в передаче мысли, поэтому он состоит из контрастных частей.

Темпо-жанровое соотношение частей в сонатно-симфоническом цикле подчиняется некоторым нормам, хотя и сохраняет известную свободу. Наиболее полный в жанровом отношении четырехчастный цикл выдвигает четыре аспекта в подаче явления: напряженно-действенный, лирико-созерцательный, танцевально-игровой и обобщенно-жанровый, возможно эпический. Воплощением первого служит начальная быстрая часть, второго — медленная часть, третьего — менуэт или скерцо, четвертого — подвижный финал.

В трехчастном цикле при сохранении функции первой части и финала средняя часть оказывается либо медленной (Бетховен. Сонаты для скрипки и ф-но №№ 1, 2, 3, 4, 6, 9, 10), либо менуэтом (Гайдн. Сонаты №№ 12 *G-dur*, 13 *Es-dur*, 15 *D-dur*) или скерцо (Бетховен. Сонаты №№ 6, 9). Бывает, однако, что при средней медленной части третья финальная — в характере менуэта или скерцо (Гайдн. Соната № 22 *B-dur*).

Как в трехчастном цикле, так и в четырехчастном первая часть иногда бывает медленной (Моцарт. Соната *Es-dur* KV 282: *Adagio* – Менуэт – *Allegro*), то же касается и финала (Моцарт. Соната *D-dur* KV 284: *Allegro* – *Andante* – *Andante*). Возможны и другие отступления (например, в сонате № 18 Бетховена при нормативных крайних частях средние представляют собой менуэт и скерцо; в сонате для виолончели и ф-но ор. 102 № 1 Бетховена последование медленно – быстро – медленно – быстро напоминает циклы эпохи барокко).

В двухчастном цикле возможны любые темповые соотношения: быстро – медленно (Моцарт. Соната *g-moll* для скрипки и ф-но KV 379), медленно – быстро (Бетховен. Соната № 19), быстро – быстро (Моцарт. Соната *G-dur* для скрипки и ф-но KV 301), умеренно – умеренно (Гайдн. Соната № 32 *Es-dur*). В жанрово-функциональном отношении вторая часть может быть ориентирована и на лирику (Моцарт. Соната *A-dur* для скрипки и ф-но KV 305), и на танец (обычное обозначение в таком случае *Tempo di Minuetto*: Моцарт. Соната *C-dur* для скрипки и ф-но KV 303), и на живой финал (Бетховен. Соната для виолончели и ф-но ор. 5 № 1).

Пятичастный цикл еще со времен Гайдна образуется введением дополнительной жанрово-танцевальной части (в одиннадцати квартетах ор. 1 и ор. 2 Гайдна по два менуэта, которые обрамляют находящуюся в центре медленную часть; аналогично в «Фантастической симфонии» Берлиоза, но на месте менуэтов находятся вальс и марш; в симфонии № 3 Чайковского — вальсообразная часть «*Alla tedesca*» и скерцо); впрочем, дополнительной может быть и медленная часть (Гайдн. Симфония № 45 *fis-moll* «Прощальная»: после быстрого финала

<sup>116</sup> Эти жанры трактовались современной венским классикам музыкальной теорией как разновидность сонаты, признаком которой (в отличие от симфонии) было исполнение каждой партии одним инструментом.

<sup>117</sup> Гайдн. Сонаты №№ 4 *g-moll*, 10 *G-dur*, 11 *G-dur*, 24 *C-dur*, 27 *B-dur*, 28 *D-dur*, 32 *Es-dur*, 38 *D-dur*; Моцарт. Сонаты для скрипки и ф-но *G-dur* KV 301, *Es-dur* KV 302, *C-dur* KV 303, *e-moll* KV 304, *A-dur* KV 305, *g-moll* KV 379; Бетховен. Сонаты №№ 19, 20, 22, 24, 27, 32; сонаты для виолончели и ф-но ор. 5 № 1 и № 2. Исключительный пример среди симфоний — «Неоконченная» Шуберта *h-moll*, чье название подчеркивает нестандартность решения.

<sup>118</sup> Симфонии *Es-dur* KV 16, *D-dur* KV 19, *B-dur* KV 22, *G-dur* KV 45<sup>a</sup>, *D-dur* KV 73<sup>1</sup>, *D-dur* KV 73<sup>2</sup>, *G-dur* KV 74, *C-dur* KV 128, *G-dur* KV 129, *D-dur* KV 141<sup>a</sup>, *C-dur* KV 162, *G-dur* KV 162<sup>2</sup>, *D-dur* KV 162<sup>b</sup>, *Es-dur* KV 166<sup>a</sup>, *B-dur* KV 166<sup>c</sup>, *Es-dur* KV 297<sup>b</sup>, *D-dur* KV 300<sup>a</sup>, *C-dur* KV 338, *D-dur* KV 504.

следует непредвиденное Adagio; Шуман. Симфония № 3: две медленные части после быстрой первой и скерцо и лишь затем финал).

Тональное соотношение частей подчинено общей идее тонального единства сонатно-симфонического цикла: крайние части всегда находятся в главной тональности или первая часть в главной (по первой части и определяемой), а финал в одноименной (очень редко финал начинается в побочной тональности, но в конце обязательно возвращается в главную). То же соотношение бывает в двухчастном цикле — обе части в главной тональности или вторая в одноименной<sup>119</sup>. В трехчастном цикле привязанность всех частей к одной тонике редка (Моцарт. Симфония D-dur KV 141<sup>a</sup>) — средняя часть обычно бывает в субдоминантовой тональности (S в мажорном цикле и Sp в минорном), значительно реже — в одноименной или доминантовой (D в мажорном цикле и Tr в минорном). В четырехчастном цикле венских классиков тональный или хотя бы ладовый контраст обычно вносит медленная часть, тогда как скерцо не покидает главной тональности. Впрочем, отступлений от этих основных тональных направлений немало даже у венских классиков, не говоря уже о более поздних композиторах. Представить возможные тональные соотношения можно по следующим таблицам, где сначала приведены мажорные циклы (трехчастные и четырехчастные), а затем минорные (трехчастные и четырехчастные).

| Первое allegro | Медленная часть | Менуэт, скерцо | Финал | Произведение (Dur)                              |
|----------------|-----------------|----------------|-------|-------------------------------------------------|
| C              | F               |                | C     | Моцарт. Соната C-dur KV 279                     |
| T              | S               |                | T     |                                                 |
| F              | f               |                | F     | Моцарт. Соната F-dur KV 280                     |
| T              | °T              |                | T     |                                                 |
| C              | G               |                | C     | Моцарт. Соната C-dur KV 545                     |
| T              | D               |                | T     |                                                 |
| Es             | c               |                | Es    | Бетховен. Соната № 26 Es-dur                    |
| T              | Tr              |                | T     |                                                 |
| Es             | C               |                | Es    | Бетховен. Соната № 3 Es-dur для скрипки ф-но    |
| T              | ш               |                | T     |                                                 |
| G              | Es              |                | G     | Бетховен. Соната № 8 G-dur для скрипки и ф-но   |
| T              | W               |                | T     |                                                 |
| Es             | E               |                | Es    | Гайдн. Соната № 1 Es-dur                        |
| T              | Sn              |                | T     |                                                 |
| Es             | g               |                | Es    | Моцарт. Соната Es-dur для скрипки и ф-но KV 380 |
| T              | Dp              |                | T     |                                                 |
| Es             | As              | Es             | Es    | Моцарт. Симфония Es-dur KV 543                  |
| T              | S               | T              | T     |                                                 |
| C              | c               | C              | C     | Моцарт. Симфония C-dur KV 111 <sup>b</sup>      |
| T              | °T              | T              | T     |                                                 |
| D              | A               | D              | D     | Бетховен. Симфония № 2 D-dur                    |
| T              | D               | T              | T     |                                                 |
| Es             | c               | Es             | Es    | Бетховен. Симфония № 3 Es-dur                   |
| T              | Tr              | T              | T     |                                                 |
| Es             | C               | Es             | Es    | Бетховен. Соната № 4 Es-dur                     |
| T              | ш               | T              | T     |                                                 |
| D              | Fis             | D              | D     | Гайдн. Квартет op. 76 № 5 D-dur                 |
| T              | M               | T              | T     |                                                 |

<sup>119</sup> Среди исключений — фортепианное трио Чайковского, где вторая (последняя) часть написана в тональности мажорной доминанты и лишь в коде возвращается главная тональность; в сонате-фантазии № 2 gis-moll Скрябина в тональности Sp заканчивается первая часть, а вторая восстанавливает тонику.

|         |           |         |              |                                                      |
|---------|-----------|---------|--------------|------------------------------------------------------|
| B<br>T  | cis<br>°m | B<br>T  | B<br>T       | Шуберт. Соната B-dur                                 |
| G<br>T  | C<br>S    | G<br>T  | g<br>°T      | Гайдн. Квартет op. 76 № 1 G-dur                      |
| Es<br>T | c<br>Tp   | As<br>S | Es<br>T      | Бетховен. Соната № 13 Es-dur                         |
| D<br>T  | B<br>W    | d<br>°T | D<br>T       | Чайковский. Квартет № 1 D-dur                        |
| D<br>T  | H<br>ш    | G<br>G  | D<br>T       | Брамс. Симфония № 2 D-dur                            |
| A<br>T  | a<br>°T   | F<br>W  | A<br>T       | Бетховен. Симфония № 7 A-dur                         |
| Es<br>T | g<br>Dp   | B<br>D  | c-Es<br>Tp-T | Мендельсон. Квартет op. 12 Es-dur                    |
| G<br>T  | d<br>°D   | g<br>°T | G<br>T       | Брамс. Квинтет op. 111 G-dur                         |
| F<br>T  | C<br>D    | c<br>°D | f<br>°T      | Брамс. Симфония № 3 F-dur                            |
| F<br>T  | Fis<br>Sn | c<br>°D | F<br>T       | Брамс. Соната № 2 для виолончели и ф-но op. 99 F-dur |

| Первое<br>Allegro | Менуэт,<br>скерцо | Медленная<br>часть | Финал  | Произведение<br>(Dur)         |
|-------------------|-------------------|--------------------|--------|-------------------------------|
| F<br>T            | F<br>T            | B<br>S             | F<br>T | Моцарт. Симфония F-dur KV 75  |
| G<br>T            | G<br>T            | g<br>°T            | G<br>T | Гайдн. Соната № 37 G-dur      |
| F<br>T            | Des<br>W          | f<br>°T            | F<br>T | Чайковский. Квартет № 2 F-dur |
| B<br>T            | B<br>T            | fis<br>W           | B<br>T | Бетховен. Соната № 29 B-dur   |

| Первое<br>Allegro | Медленная<br>часть | Менуэт,<br>скерцо | Финал   | Произведение<br>(moll)                         |
|-------------------|--------------------|-------------------|---------|------------------------------------------------|
| a<br>T            | A<br>°T            |                   | a<br>T  | Бетховен. Соната № 4 a-moll для скрипки и ф-но |
| c<br>T            | As<br>Sp           |                   | c<br>T  | Бетховен. Соната № 5 c-moll                    |
| c<br>T            | Es<br>Dp           |                   | c<br>T  | Моцарт. Соната c-moll KV 457                   |
| a<br>T            | E<br>°D            |                   | a<br>T  | Шуберт. Соната a-moll op. 164                  |
| c<br>T            | E<br>°M            |                   | c<br>T  | Бетховен. Концерт № 3 c-moll для ф-но с орк    |
| d<br>T            | B<br>W             |                   | D<br>°T | Франк. Симфония d-moll                         |
| b<br>T            | e<br>L             |                   | B<br>°T | Рахманинов. Соната № 2 b-moll                  |

|          |           |           |           |                                     |
|----------|-----------|-----------|-----------|-------------------------------------|
| g        | Es        | g         | g         | Моцарт. Симфония № 40 g-moll KV 550 |
| <b>T</b> | <b>Sp</b> | <b>T</b>  | <b>T</b>  |                                     |
| f        | F         | f         | f         | Бетховен. Соната № 1 f-moll         |
| <b>T</b> | <b>°T</b> | <b>T</b>  | <b>T</b>  |                                     |
| a        | C         | a         | a         | Шуберт. Соната a-moll op. 42        |
| <b>T</b> | <b>Tr</b> | <b>T</b>  | <b>T</b>  |                                     |
| f        | c         | f         | f         | Скрябин. Соната № 1 f-moll          |
| <b>T</b> | <b>D</b>  | <b>T</b>  | <b>T</b>  |                                     |
| c        | As        | c         | C         | Бетховен. Симфония № 5 c-moll       |
| <b>T</b> | <b>Sp</b> | <b>T</b>  | <b>+T</b> |                                     |
| f        | b         | F         | F         | Чайковский. Симфония № 4 f-moll     |
| <b>T</b> | <b>S</b>  | <b>+T</b> | <b>+T</b> |                                     |
| g        | E         | G         | g         | Гайдн. Квартет op. 74 № 3 g-moll    |
| <b>T</b> | <b>+ш</b> | <b>+T</b> | <b>T</b>  |                                     |
| c        | Es        | C         | c         | Чайковский. Симфония № 2 c-moll     |
| <b>T</b> | <b>Tr</b> | <b>+T</b> | <b>T</b>  |                                     |
| g        | Es        | c         | g         | Чайковский. Симфония № 1 g-moll     |
| <b>T</b> | <b>Sp</b> | <b>S</b>  | <b>T</b>  |                                     |
| c        | E         | As        | C         | Брамс. Симфония № 1 c-moll          |
| <b>T</b> | <b>+M</b> | <b>Sp</b> | <b>T</b>  |                                     |
| h        | D         | G         | h         | Чайковский. Симфония № 6 h-moll     |
| <b>T</b> | <b>Tr</b> | <b>Sp</b> | <b>T</b>  |                                     |
| e        | D         | A         | e         | Чайковский. Симфония № 5 e-moll     |
| <b>T</b> | <b>Dp</b> | <b>+S</b> | <b>T</b>  |                                     |

| Первое Allegro | Менуэт, скерцо | Медленная часть | Финал     | Произведение (moll)                             |
|----------------|----------------|-----------------|-----------|-------------------------------------------------|
| d              | d              | B               | D         | Бетховен. Симфония № 9 d-moll                   |
| <b>T</b>       | <b>T</b>       | <b>Sp</b>       | <b>+T</b> |                                                 |
| es             | B              | es              | Es        | Чайковский. Квартет № 3 es-moll                 |
| <b>T</b>       | <b>+D</b>      | <b>T</b>        | <b>+T</b> |                                                 |
| g              | c              | Es              | G         | Рахманинов. Соната для виолончели и ф-но g-moll |
| <b>T</b>       | <b>S</b>       | <b>Sp</b>       | <b>+T</b> |                                                 |
| h              | F              | Des             | H         | Бородин. Симфония № 2 h-moll                    |
| <b>T</b>       | <b>L</b>       | <b>W→L</b>      | <b>+T</b> |                                                 |

Тематические связи между частями как преднамеренный композиционный прием утвердились в сонатно-симфоническом цикле, начиная с Бетховена. Он первый допустил не только интонационные переключки тем из разных частей, но и их прямое воспроизведение. В послебетховенских циклах тематические контакты частей становятся вполне обычными (хотя и не обязательными). Можно выделить три основных типа тематического взаимодействия в сонатно-симфоническом цикле:

- 1) интонационное родство тем разных частей без их тождества;
- 2) воспроизведение в последующих частях тем предыдущих
  - а) подобно кратким реминисценциям, частичное;
  - б) достаточно полное, но в новой (согласно потребностям формы) функции;
- 3) «прослаивание» цикла темой со стабильной семантикой подобно оперному лейтмотиву.

Интонационное родство многих тем, лежащее не на поверхности и потому особо значимое, прослеживается в симфонии № 6 Чайковского: его обеспечивает, во-первых, существенное для многих тем поступенное движение — нисходящее (связующая партия I ч., участок вычленения в теме «Со святыми упокой» в разработке I ч., середина главной темы III ч., главная тема финала) и восходящее (середина побочной темы I ч., главная тема

II ч.), а во-вторых, интонация нисходящего задержания как «часть» поступенного нисходящего хода (главная тема I ч., трио II ч., побочная тема финала). Глубинная интонационная зависимость тем ощутима также в симфонии № 4 Чайковского, в сонате № 8 Бетховена.

Реминисценции тем характеризуются их неполным воспроизведением и второстепенной функцией в форме (в симфонии № 9 Бетховена отрывки тем I, II, III частей даются во вступлении к финалу; в симфонии № 5 Бетховена цитата из трио скерцо предваряет в финале начало репризы; в сонате № 28 Бетховена, в сонате № 3 Скрябина главная тема I ч. напоминает при переходе от III ч. к финалу).

Более весомо внедрение старых тем в последующие части в функции основных — они выполняют в таком случае роль «несущих конструкций», то есть форма без них попросту невозможна. Так, в симфонии № 4 Шумана главная тема финальной сонатной формы заимствована из эпизода в разработке I ч.; в симфонии Франка вторая побочная финальной сонатной формы строится на главной теме II ч., кроме того в коде появляется вторая побочная тема и первая тема вступления из I ч.; функционально значимые перемещения тем из одной части в другую есть также в сонате для скрипки и ф-но Франка (в II ч. и III ч. — тема из I ч., в финале — две темы из III ч.); на многих предшествующих темах строится финал симфонии № 8 Глазунова.

Тема-лейтмотив, неоднократно являющаяся в цикле, может занимать и ведущее положение, и второстепенное; принципиально лишь ее важное, как правило, программное значение в концепции сочинения (тема возлюбленной в «Фантастической симфонии» Берлиоза: впервые в качестве главной темы I ч., затем как побочная тема в вальсе, контрапунктирующий материал в «Сцене в полях», едва уловимый отголосок в заключении «Шествия на казнь» и, наконец, гротескно искаженная, — в «Шабаше ведьм»; тема рока в симфонии № 5 Чайковского: впервые как тема вступления I ч., затем перед репризой II ч. и неоднократно в финале — во вступлении и коде, в побочной партии).

Названные методы тематической связи могут действовать совместно в одном произведении, обеспечивая глубокое тематическое единство цикла (Танеев. Симфония c-moll: помимо интонационной связи многих тем, цитирование тем и узнаваемое воспроизведение отдельных элементов — главная тема II ч. начинается с лейтмотива I ч., второй элемент побочной темы II ч. происходит из заключительной партии I ч., трио III ч. построено на втором элементе главной темы II ч., главная партия IV ч. построена на главной партии I ч., далее появляется мотив из побочной темы II ч., в разработке — лейтмотив I ч., в коде побочная партия I ч.).

Формальное соотношение частей в сонатно-симфоническом цикле весьма разнообразно, но в большинстве случаев (или по крайней мере во множестве) форма частей — сообразно несовпадающему жанру и функции — бывает различной. Наиболее стабильна форма первого *allegro* — сонатная, и менуэта или скерцо — сложная трехчастная. Медленная часть допускает большой выбор: наряду с очень типичной здесь формой малого рондо вполне возможны большое рондо, вариации, сонатная форма, сонатная с эпизодом, изредка сложная трехчастная. Финал также неоднозначен в формальном отношении: большое рондо с повторением побочной темы или без него, малое рондо, рондо-соната, сонатная форма, вариации здесь вполне уместны. Даже перечисленные, наиболее типичные формы допускают множество комбинаций в цикле.

Но бывают и не типичные случаи: первая часть в форме вариаций (Бетховен. Соната № 12) или рондо (большого: Гайдн. Соната № 17 G-dur, Моцарт. Соната F-dur для скрипки и ф-но KV 547; малого: Бетховен. Соната № 22); медленная часть в песенной форме (простой двухчастной: Гайдн. Соната № 7 D-dur, простой трехчастной: Скрябин. Соната № 3); скерцо в форме большого рондо с повторением побочной темы (Глазунов. Симфонии №№ 5, 7); финал в сложной трехчастной форме (Моцарт. Соната F-dur KV 377), в простой трехчастной (Гайдн. Соната № 42 C-dur) и даже в форме фуги (Бетховен. Соната № 29, соната для виолончели и ф-но ор. 102 № 2). В результате возможное формальное разнообразие цикла еще увеличивается.

Вместе с тем не редкость циклы (двухчастные и трехчастные, прежде всего у Гайдна и Моцарта), где все части написаны в сонатной форме, тонко модифицированной сообразно функции части (см. тему 13)<sup>120</sup>. На другом полюсе находятся циклы без сонатной формы вообще (Гайдн. Сонаты №№ 24 C-dur, 38 D-dur); Моцарт. Соната A-dur KV 331; Бетховен. Сонаты №№ 12, 13, 22), но это все же скорее исключение, чем норма.

Единство сонатно-симфонического цикла, таким образом, определяется многими факторами: жанрово-функциональным взаимодополнением частей, тональным планом, формальной дифференциацией, интонацион-

<sup>120</sup> В концерте, однако, сонатная форма с двойной экспозицией во всех частях цикла почти не встречается. Редчайший пример: Моцарт. Концерт D-dur для ф-но с орк. KV 175.

но-тематическими связями<sup>121</sup>. Сплоченность целого еще увеличивается в тех случаях, когда части следуют друг за другом без перерыва, аттасса (например, III – IV – V части в симфонии № 6 Бетховена, где они связаны гармонически). Той же цели служат возможные переходы между частями (Шуман. Концерт для виолончели с орк.; Рахманинов. Соната № 2). Завершенности целого способствует и возвращение в конце цикла, в коде финала к тематизму I части, сохраняющему свой характер или преобразованному в финальном духе (Чайковский. Фортепьянное трио; Скрябин. Соната № 4, концерт для ф-но с орк.). Гигантски разрастаясь, кода финала иногда служит не только его завершению, но и всего цикла (Шуман. Симфония № 2, где кода /309 тактов! больше основной части финала).

**§ 129. Циклы сюитного типа.** В сюите барокко (см. § 195) определились основные принципы сюитной циклической формы: сложение преимущественно из танцевальных пьес; темповый контраст при тональном единообразии слагаемых; конструктивная основа цикла из четырех разнохарактерных танцев с возможным введением дополнительных номеров; в последнем случае, как следствие, нестабильность общего числа частей и сравнительно невысокая степень единства цикла.

В музыке венских классиков сюита такого рода почти не встречается<sup>122</sup>, но некоторые ее свойства находят приложение в новых жанрах прикладного характера — серенаде, дивертисменте, кассации. Почти всегда включая (в отличие от старой сюиты) сонатное *allegro*, они могут быть ближе сонатно-симфоническому циклу (трехчастному: Моцарт. Серенада /Notturmo/ D-dur KV 286, четырехчастному: Моцарт. Маленькая ночная серенада G-dur KV 525, пятичастному: Моцарт. Дивертисмент D-dur KV 205) либо, напротив, фактически представлять собой сюиту.

Сюитные свойства выражаются в большем числе частей (в том числе жанровых) и, соответственно, меньшей цельности цикла. Так, у Моцарта в Дивертисменте D-dur KV 334 частей шесть: *Allegro* D-dur, Тема с вариациями d-moll, Менуэт D-dur, *Adagio* A-dur, Менуэт D-dur, Рондо D-dur; в Кассации B-dur KV 99 частей семь: Марш B-dur, *Allegro* B-dur, *Andante* Es-dur, Менуэт B-dur, *Andante* g-moll, Менуэт B-dur, *Allegro* B-dur; в Хаффнер-серенаде D-dur KV 250 частей восемь: *Allegro* D-dur, *Andante* G-dur, Менуэт g-moll, Рондо /*Allegro*/ G-dur, Галантный менуэт D-dur, *Andante* A-dur, Менуэт D-dur, *Adagio-Allegro assai* D-dur. Подобно сюите, части темпово различны, но, в отличие от сюиты барокко, они не пребывают все в одной тональности: установленная крайними частями главная тональность в некоторых средних номерах уступает место побочной — субдоминантовой, доминантовой, одноименной.

В XIX в. обновленная сюита вновь входит в употребление. Сильно превысив тональное разнообразие классических циклов сюитного типа, поздняя сюита сохраняет преимущественно жанровую направленность: помимо новых танцев (в том числе однородных: например, «Двенадцать венских немецких» Шуберта) она может включать части с программными заголовками (например, в Сюите № 2 для орк. Чайковского: 1. «Игра звуков» C-dur, 2. Вальс A-dur, 3. Юмористическое скерцо E-dur, 4. «Сны ребенка» a-moll-A-dur, 5. «Дикая пляска» C-dur; в Маленькой сюите Бородина: 1. «В монастыре» cis-moll, 2. Интермеццо F-dur, 3. Мазурка C-dur, 4. Мазурка Des-dur, 5. «Грезы» Des-dur, 6. Серенада Des-dur, 7. Ноктюрн Ges-dur). Сюитны по существу и характерные для эпохи романтизма циклы инструментальных миниатюр (Шуман. «Карнавал», «Крейслериана» и др.).

В XIX в. вошли в употребление также сюиты из музыки к балету («Спящая красавица» Чайковского), опере («Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова), драматическому спектаклю («Арлезианка» Бизе). Подбор частей в них уже не всегда определяется требованиями собственно циклической формы (он может осуществляться, например, исходя из степени популярности номеров). Даже принцип подчинения целого главной тональности перестает быть обязательным, и степень единства формы в таких случаях близится к минимуму.

### Задания по анализу

**Задание 65 (§§ 128–129).** Сравнить строение цикла у Бетховена в квартетах op. 18 № 1–6 и септете op. 20.

<sup>121</sup> Надо, однако, иметь в виду, что во времена Гайдна и Моцарта слагаемые сонатно-симфонического цикла понимались как законченные пьесы, отчего функционально идентичные части легко перемещались из одного цикла в другой.

<sup>122</sup> У Моцарта есть незаконченная клавирная сюита (KV 399), состоящая из увертюры, аллеманды, куранты и сарабанды; примечательно, что и при традиционном наборе танцев Моцарт все же отказался от традиционных тональных норм: номера даны в разных тональностях (C-dur, c-moll, Es-dur, g-moll). Напротив, Григ, много лет спустя стилизуя старинную сюиту и подтвердив это названием «Из времен Хольберга» (op. 40), пунктуально следует главной тональности.

## Тема 18. Вокальные циклы

§ 130. **Кантатно-ораториальные циклы.** Кантатно-ораториальные циклы — кантата, оратория, месса, рекем, пассионы и др., пережившие расцвет в эпоху барокко и даже раньше, во 2-й пол. XVIII – XIX вв. сохранили свои общежанровые черты, но модифицировались под воздействием изменившегося музыкального языка и при косвенном влиянии определяющего для эпохи симфонического мышления. Даже для таких традиционных жанров, как месса и рекем, изменение общего музыкального контекста не прошло бесследно. Главное отличие состоит не в строении в целом (крупные слагаемые, их принципиальные отношения остались прежними, см. § 199), а во внутреннем устройстве составляющих цикл частей, которые по общему тону подчас неотличимы от соответствующих компонентов оперы (арий, ансамблей, хоров — см., например, *Agnus Dei* для солирующего сопрано в мессе *C-dur KV 317* Моцарта). Не отказываясь от традиционных для кантатно-ораториальных жанров полифонических форм (см., например, сложнейшие хоровые фуги в мессе *c-moll KV 427* Моцарта), венские классики и последующие композиторы широко пользуются и новыми гомофонными формами — от простейших (куплетно-вариантная форма на основе периода в *Agnus Dei* из рекема Верди) до сложнейшей, то есть сонатной (*Круге* в Нельсон-мессе Гайдна), а также создают виртуозные смешанные гомофонно-полифонические формы (начальный интроит из рекема Моцарта, например). С точки зрения целого особенно примечательно воссоздание в кантатно-ораториальных циклических формах черт сонатно-симфонического цикла (например, в трехчастной кантате «Иоанн Дамаскин» Танеева, в четырехчастной поэме «Колокола» Рахманинова), а также возможность сквозного тематического развития.

§ 131. **Камерные вокальные циклы.** Камерный вокальный цикл — это ряд (два и более) романсов, песен, «стихотворений» для голоса (или ансамбля голосов) с сопровождением (фортепьяно, любого другого инструмента или инструментального ансамбля) или без сопровождения, представляющих некое художественное единство. По разнообразию слагаемых и непредсказуемости решения целого вокальный цикл подобен поздней инструментальной сюите. Но в отличие от последней вокальный цикл располагает дополнительным средством художественного объединения — словесным текстом (обычно поэтическим), который являет сюжетное повествование (например, в цикле «Прекрасная мельничиха» Шуберта) или бессюжетное, но связанное единой темой или состоянием последование стихотворений (например, «Пять стихотворений А. Ахматовой» Прокофьева). Направленное образное развитие, смысловая группировка слагаемых отличает вокальный цикл от бессистемного сборника.

Собственно музыкальные средства объединения в вокальных циклах те же, что в инструментальных — интонационные и тематические связи, логика тонального движения (наличие главной тональности не обязательно), соотнесение кульминационных точек помогают так или иначе организовать целое. Например, в бессюжетном вокальном цикле Бетховена «К далекой возлюбленной» все шесть песен идут без перерыва и соединены гармоническими переходами; закономерная смена тональностей (C – E – F – F – A – C), постепенное нарастание темпа от «довольно медленно» до «vivace» (в пятой песне) с последующим возвращением к исходному, воспроизведение в развернутой коде цикла материала первой песни делают его, несомненно, единым художественным организмом. В цикле Шумана «Любовь и жизнь женщины», напротив, сюжетная линия прорисована довольно четко, и восемь песен образуют две оправданные в смысловом отношении («до и после замужества») и поддержанные собственно музыкальными средствами группы. Первый «круг» из пяти песен имеет симметричный тональный план (B – Es – c – Es – B), симметричные интонационные связи (между первой и пятой, второй и четвертой песнями) при кульминационном центре. Второй этап из трех песен отмечен сменой тональной ориентации (G – D – d), усилением декламационного начала (велико значение повторяющегося звука), темповыми перепадами (крайние песни в нем, самые медленные в цикле, оттеняют более подвижную среднюю); к тому же контраст последних двух песен («Нежно прильни ты к сердцу скорей» и «Ты в первый раз наносишь мне удар») подчеркнут не только ладом, но и начальной интонацией: несущая положительный заряд восходящая кварта (V–I) мажорной песни оборачивается тяжело падающей нисходящей квинтой в минорной. Смысловой и музыкальный итог цикла подводит фортепьянная постлюдия, которая возвращает к музыкальному материалу и тональности первой песни. Так — по-своему, но не менее убедительно — творит Шуман подлинную цикличность формы.

### Задания по анализу

**Задание 66** (§ 131). Доказать (или опровергнуть) принадлежность к циклической форме сочинения Мусоргского «Песни и пляски смерти».



## Тема 19. Сценические «циклы»

§ 132. Опера. Опера — это единое с точки зрения формы сочинение, состоящее из законченных слагаемых: а) крупнейших — действий (или актов), б) более мелких — картин, сцен, номеров (последнее деление не обязательно), и потому представляющее особый вид циклической формы.

Сценическое бытие оперы не мешает циклической сущности ее формы, но вносит дополнительный параметр. Он оказывается решающим при делении оперы на акты, но в организации акта (помимо логики сценического действия) присутствует и собственно музыкальное начало, выраженное более или менее отчетливо.

Музыкальное строение акта зависит прежде всего от типа оперы, которая бывает:

- а) «номерной», то есть состоящей из отдельных законченных номеров («Дон Жуан» Моцарта),
- б) типа музыкальной драмы с присущим ей непрерывным развитием («Тристан и Изольда» Вагнера),
- в) смешанной, соединяющей черты первых двух типов («Царская невеста» Римского-Корсакова).

В номерной опере музыкальное единство акта базируется на дифференциации и значит взаимодополняемости составляющих. Отличаясь в разных аспектах, слагаемые оперного акта классифицируются:

- а) по исполнительскому составу как сольные, ансамблевые, хоровые, оркестровые номера;
- б) по характеру вокальной партии как речитативные и кантиленные, а также промежуточного вида;
- в) по принципу организации как сквозные типа сцены и «кристаллические» с четкой структурой.

По-разному комбинируясь и сменяя друг друга, они именно благодаря своей непохожести образуют сложное циклическое единство. К тому же номера сильно различаются по протяженности — так, обычно многолюдный и многособытийный финал, складываясь из многих разделов, своей крупномасштабностью противостоит несравненно более мелким внутриактовым образованиям и тем естественно завершает действие. В сквозной музыкальной драме вышеназванное деление не отменяется вовсе, но сглаживается, становится менее рельефным. Благодаря слитности составляющих форма музыкальной драмы выигрывает во внешней связности, но вследствие снижения контраста своих слагаемых может проиграть во внутренней цельности.

Традиционные средства единения циклической формы — тематические, тональные — для оперной формы также актуальны, но получают специфическое преломление. Тематические связи осуществляются главным образом на интонационном уровне или в виде оперных лейтмотивов, тогда как повторность в крупном плане сравнительно редка (поскольку должна оправдываться сценическим действием: см. общий материал в ариях Марфы из II д. и IV д. оп. «Царская невеста» Римского-Корсакова).

Тональное решение, помимо обычной конструктивно объединяющей функции (чаще на уровне сцен, чем всего акта), а также задач музыкальной колористики, может преследовать и программно-семантические цели (например, в оп. «Евгений Онегин» Чайковского *Des-dug* как тональность юной, влюбленной в Онегина Татьяны и *e-moll* как тональность отрешившейся от этой любви княгини Греминной). Соотношение актов и образование на этой основе циклической суперформы — целой оперы — может и должно рассматриваться только с учетом сценических закономерностей.

§ 133. Балет. Балет — это циклическая форма, сценическим существованием подобная опере, но инструментальная, бестекстовая и потому отличная по строению.

Как и в опере крупные слагаемые балета — акты, которые определяются более всего сценическим действием. Как и опера балеты бывают: а) с законченными номерами внутри акта, сюитно-дивертисментного типа и б) с преобладающим сквозным развитием, драматического типа. Исходя из хореографии, слагаемые актов классифицируются: а) по характеру движений — как пантомима и собственно танец (ср. с речитативом и кантиленой в опере); б) по отношению к театральным событиям — как танцы действенные (па д'аксьон), то есть раскрывающие сюжет (подобно оперной сцене) и дивертисментные, передающие некое состояние; в) по типу танца — как классические и характерные; г) по исполнительскому составу — как сольные (вариации), ансамблевые, а именно: дуэт (па-де-де), трио (па-де-труа), квартет (па-де-кватр) и т.п., и массовые (кордебалет).

В дивертисментных балетах (таких, например, как «Дон Кихот» Минкуса) с их последованием законченных номеров строение акта подобно развернутой сюите; в драматических балетах (Чайковского, Глазунова) наряду с законченными номерами есть в музыкальном отношении неустойчивые, ходообразные, привносящие в музыку черты симфонического развития и более глубоко связывающие форму целого.

## Задания по анализу

**Задание 67** (§ 132). Сравнить строение I действия в операх «Снегурочка» и «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Римского-Корсакова, определяя: а) их крупные и мелкие слагаемые (исходя из сценических и собственно музыкальных признаков), б) функциональное соотношение, в) свойства целого.

**Задание 68** (§ 133). Анализировать строение I акта балета «Щелкунчик» Чайковского.

## Литература

### Учебники

- Гунке Й. Руководство к сочинению музыки. Отдел III. О формах музыкальных произведений. Спб., 1863.  
Лобе И. К. Музыкальный катехизис. Пер. с нем. П. И. Чайковского. М., 1869.  
Рубец А. Краткая музыкальная грамматика. Спб., 1871  
Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки. Пер. с нем. под ред. А. С. Фаминцина. Спб., 1872  
Бусслер Л. Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах. Пер. с нем. Н. Кашкина и С. Танеева. М., 1884.  
Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1893.  
Саккетти Л. Краткое руководство к теории музыки. (Элементарная теория, гармония, контрапункт, формы инструментальной и вокальной музыки). Спб., [1896].  
Праут Э. Музыкальная форма. Пер. с англ. С. Л. Толстого. М., 1900.  
Пузыревский А. И. Музыкальное образование. Основы музыкально-теоретических знаний. Спб., 1903.  
Праут Э. Прикладные формы. Пер. с англ. Ю. М. Славинского. М. [б.г.].  
Беляев В. Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах. М., 1915.  
Кагуар Г. Л. Музыкальная форма, ч. 1–2. М., 1934–36.  
Способин И. В. Музыкальная форма. М.–Л., 1947.  
Буцкой А. К. Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Л.–М., 1948.  
Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958.  
Козлов П., Степанов А. Анализ музыкальных произведений. М., 1960.  
Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1960.  
Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. Л., 1962.  
Тюлин Ю. Н., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. М., 1965.  
Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967.  
Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев, 1972.  
Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.  
Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980.  
Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1983.  
Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1–2. М., 1988–1990.  
Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. М., 1995.  
Ручьевская Е. А., Широкова В. П., Иванова Л. П., Климовицкий А. И., Кузьмина Н. И., Коловский О. П., Романовский Н. В. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.  
Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.

### Введение

- Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 1996.  
Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М. 1981. Раздел седьмой. Музыкальная ткань. Фактура.  
Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. М., 1985.  
Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. М., 1976.  
Холопова В. Фактура. М., 1979  
Холопова В. Музыкальный ритм. М., 1980.

- Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971. С. 255–274.
- Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам // С. И. Танеев. Материалы и документы. Том 1. М., 1952.
- Риман Х. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. М.; Лейпциг, 1898.
- Холопов Ю. Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен. Сб. статей. Вып. 1. М., 1971.
- Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
- Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М., 1978.
- Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
- Холопова В. Музыкальный тематизм. М., 1983.
- Чigareва Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973.
- Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978. Глава первая. Функциональные основы музыкальной композиции.
- Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
- Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
- Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985.
- Холопов Ю. Принципы классификации музыкальных форм // Теоретической проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

#### Глава I

- Гершкович Ф. О музыке. М., 1991. С. 45–60.
- Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма, М., 1978.
- Холопов Ю. Н. Метод анализа музыкальной формы («Песенные формы классико-романтического типа»). Издано под названием: Методическая разработка по курсу «Анализ музыкальных произведений» («Песенные формы классико-романтического типа»). Минск, 1982

#### Глава II

- Головинский Г. Куплетная, вариационная формы и форма рондо. М., 1962.
- Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песнях Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967.
- Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1978.
- Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М., 1979. С. 116–324.
- Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере. М., 1957

#### Глава III

- Протопопов Вл. Сложные (составные) формы музыкальных произведений. М., 1941.

#### Глава IV

- Гершкович Ф. О музыке. М., 1991. С. 149–155.
- Кириллина Л. Формы некоторых произведений Бетховена в связи с музыкально-теоретическими учениями XVIII века // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М., 1994.
- Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978.
- Холопов Ю. Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Сб. трудов. Вып. 132. М., 1994.
- Холопов Ю. О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского // Советская музыка. – 1990. – № 6.

#### Глава V

- Кириллина Л. Сонатный цикл и сонатная форма в представлениях Бетховена // Музыкальный язык, жанр, стиль: Проблемы теории и истории. М., 1987.
- Бобровский В. Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода // Статьи. Исследования. М., 1990.
- Гершкович Ф. О музыке. М., 1991.
- Баранова И. Трехтональные экспозиции в сонатной форме // Музыка: анализ и эстетика. Петрозаводск, Спб., 1997.
- Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев, 1973.

Лаврентьева И. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.

Протопопов Вл. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен. Сб. статей. Вып. 1. М., 1971.

Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.

Федосова Э. П. Русский музыкальный классицизм. Становление сонатной формы в русской музыке до Глинки. М., 1991.

Холопов Ю. Гармонический анализ. Часть I. М., 1996, с. 38–48.

Черты сонатного формообразования. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 36. М., 1978.

Рубаха Е. Форма финала венской классической симфонии как претворение традиций бытовой музыки XVIII века // От барокко к классицизму. М., 1993.

Барсова И. Проблемы формы в ранних симфониях Густава Малера // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972

Баранова И. О двойных вариантных экспозициях в сонатной форме // Выбор и сочетание: открытая форма. Петрозаводск; Спб., 1995.

#### Глава VI

Протопопов Вл. Вторжение вариаций в сонатную форму // В. В. Протопопов. Избранные исследования и статьи. М., 1983.

Протопопов Вл. Контрастно-составные формы // Избранные статьи и исследования. М., 1983.

Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М., 1985

Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. М., 1984.

Мазель Л. А. Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа // Исследования о Шопене. М., 1971.

Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Там же.

#### Глава VII.

Визель Э. От дивертисмента к квартету (К вопросу становления жанра квартета в творчестве Й. Гайдна) // От барокко к классицизму. М., 1993.

Михайлов М. О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Л., 1963.

Ройтерштейн М. О единстве сонатно-циклической формы у Чайковского // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1967.

Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль. Сб. Трудов ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Часть II. Л., 1990.

Белякова Г. Основные особенности формообразования в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Страницы истории русской музыки. Л., 1973.

Гейлиг М. Форма в русской классической опере. М. 1968.

Холопов Ю. Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973.

Холопова В. Н. Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. М., 1982.

## Часть II

# Формы в музыке XVII – 1-й пол. XVIII вв.

### Введение

§ 134. **Общая характеристика.** Полуторастолетний период XVII – 1-й пол. XVIII вв. в музыке — время больших перемен, когда в движение приходит все, начиная с фундаментальных мировоззренческих представлений и кончая деталями музыкального изложения. Расположенный между двумя историческими «материками» с устойчивыми музыкально-стилевыми законами (и подспудными условиями, их порождающими) — между эпохами Возрождения и венского классицизма — этот период может представляться неким гигантским, на полтора века затянувшимся переходом от одной великой нормы к другой. Однако при всей интенсивности изменений и общей нестабильности это не так: эволюционно соединя отмеченные ясностью и гармонией сопредельные с ним эпохи, бурное и во многих отношениях 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. Неоднородность же, которой отмечена музыка указанного периода, велика и проявляется в самых разных, но неизменно важных аспектах.

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<sup>123</sup> и если у венских классиков место Бога в искусстве занял Человек, так что светское начало стало преобладающим, то в XVII – 1-й пол. XVIII вв. наблюдается сосуществование и смешение обеих тенденций. Обнаруживается это не только в значимости и духовных, и светских жанров (рядом с мессой стоит опера, рядом с органной хоральной обработкой — инструментальная соната), но и в двойственном подходе к одному жанру: так, даже светская, казалось бы, по самой своей природе танцевальная сюита подчас имеет евангельский подтекст и смыкается с церковными жанрами; и напротив, в традиционно духовном по смыслу мотете может быть столь сильно концертное начало, что он даже переименовывается в «духовный концерт».

С увеличением «светскости» усиливается тяга музыкального искусства к автономии. Но и в этом отношении положение музыки в указанный период двойственно: если в эпоху Возрождения она была едва ли не полностью прикладной, а у венских классиков, напротив, автономной, то период между ними отмечен взаимодействием обеих тенденций. Наряду с все еще огромной прикладной ролью (прежде всего в церковном ритуале), музыка приобретает также самоценность абсолютного искусства «во услаждение души» (по выражению Баха). Но и тем музыкально-исторические антиномии не заканчиваются.

Наряду с музыкой вокальной (в предыдущую эпоху главенствующей и по смыслу, и количественно) распространяется и увеличивает свое влияние инструментальная музыка (отражая и подтверждая наметившуюся автономизацию искусства<sup>124</sup>).

Наряду с явной тенденцией к завершенности и фиксированности полного текста музыкального сочинения (которая у венских классиков отольется в «opus perfectum et absolutum» — «произведение совершенное и законченное») еще велика роль импровизационности. Она существенна и для бытия «музыкального предмета» как целого (весьма относительного: например, протяженность сочинения могла варьироваться в зависимости от сиюминутных требований церковной службы, что предусматривалось самим композитором), и для его конкретной «вещной» реализации, в частности, на основе генерал-баса (который предугадывал звуковой состав вертикали, но передоверял исполнителю заботу о расположении звуков и голосоведении).

<sup>123</sup> Гуманизм эпохи Возрождения, столь глубоко воспринятый живописью и литературой того времени, не успел проникнуть в существо музыки (всегда несколько «запаздывающей» по сравнению с другими искусствами в приятии общественных умонастроений); его воздействие в полной мере сказалось позже.

<sup>124</sup> Разумеется это не надо понимать как изначальную и непреходящую автономию инструментальной музыки — она также бывает прикладной, например, в танцах; однако, освобожденная от слова, инструментальная музыка в целом предполагает более высокий уровень самостоятельности собственно музыкального начала, чем в музыке вокальной.

Наряду с формами смешанной природы, для которых строение словесного текста и строение музыки равно существенно, уже есть и собственно музыкальные формы, где музыкальное начало доминирует, и место таких форм растет.

Наконец, с точки зрения стиля период XVII – 1-й пол. XVIII вв. дает пространство и для того, что принято называть барокко (итал. *barocco* — причудливый, вычурный, странный), и для раннего классицизма (не говоря уже о более локальных течениях).

Разумеется, описать формы столь сложной и разнообразной эпохи во всей полноте в одном издании невозможно, для этого потребовался бы многотомный труд; поэтому главное внимание будет уделено наиболее устойчивым формам в творчестве наиболее типичных их представителей (вне зависимости от стилистической принадлежности) — в одних случаях Баха, в других — Куперена, в третьих — Д. Скарлатти, с кратким указанием на те отличия, которые можно встретить у прочих авторов.

§ 135. **Склад.** Склад в музыке XVII – 1-й пол. XVIII вв. так же неоднороден, как и она сама. 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. И действительно, 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, преобразуя друг друга в некий смешанный склад. Будучи индикатором «контрапунктирующих» в хронологическом плане стилей — барочного (более тесно связанного с полифонией) или раннеклассического (сильнее тяготеющего к гомофонии), то или иное состояние склада не проходит бесследно для всех сторон музыки — метроритмической, звуковысотной, тематической и определяет во многом специфику ее наиболее своеобразных форм.

§ 136. **Метроритм.** Метроритмическая организация всегда немало зависит от склада: регулярные гармонические вертикали гомофонии поддерживают регулярный метроритм; самостоятельные, не совпадающие в своих акцентах линии полифонии вуалируют тяжелые тактовые доли, делая метрику малонаправленной.

Эпоха Возрождения, к которой непосредственно примыкает рассматриваемый период, еще не знала тактового деления, и в своей преобладающей полифонической части музыка исключала принцип метрической экстраполяции. Венский классицизм, с другой стороны, известен своей метрической силой на основе квадратности. И хотя в XVII – 1-й пол. XVIII вв. как эпохе всевозможных смещений есть и достаточно регулярная, но слабо акцентная метрика полифонической природы, и регулярная акцентная метрика чисто гомофонного типа с четкими метрическими функциями тактов, все же наиболее своеобразной представляется метрика, в которой соединяются качества того и другого.

Показателем такого смещения служат большая акцентность в сравнении с собственно полифоническим метром и меньшее число уровней регулярности в сравнении с собственно гомофонным. Часто метрика такого рода ориентирована на двутакты, но более крупные метрические единства (четырёхтакты, восьмитакты) при этом не возникают. Соответственно и экстраполяция, едва наметившись, «выдыхается», и форма при «поверхностной регулярности» в своей глубине оказывается метрически «мягкой», лишенной классической силы метрического притяжения. Имеющаяся взамен жесткого закона квадратности «свобода» оборачивается метрической необязательностью, практическим следствием которой оказывается возможность метрически безграничного продления музыкального построения без того динамического эффекта, который дает нарушение квадратности<sup>125</sup>. Но в этом — не недостаток, а метрическая специфика формы, о чем еще будет сказано ниже.

§ 137. **Звуковысотная организация.** Звуковысотная организация изучаемого периода обнаруживает ту же тягу к синтезу различного, что и другие параметры музыки. Движение от модальности 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 разных пропорциях, с перевесом того или иного — дает специфическую барочную модальность и не менее специфическую барочную тональность (особенно показательные для музыки XVII в.).

Вместе с тем в пределах указанного периода (но, разумеется, преимущественно в XVIII в.) обретает себя и высокоорганизованная тональная гармония классического типа с вполне определившейся функциональностью и

<sup>125</sup> Это не означает, конечно, бесконечного продления в реальности; просто границы устанавливаются не метром, а в первую очередь мелодическими и гармоническими закономерностями

пристекающей отсюда динамикой высотных отношений. «От рождения» назначенная к союзу с гомофонией и регулярным акцентным метром, функциональная гармония этой своеобразной эпохи оказывается способной (благодаря гению Баха прежде всего) работать и на полифонию, «обновляя ее кровь» и становясь импульсом к мутации форм, к появлению новых форм смешанной, гомофонно-полифонической природы.

**§ 138. Тематизм.** Тематизм в музыке XVII – 1-й пол. XVIII вв. 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.

Если же посмотреть на тот же временной отрезок с другой стороны — с позиций венского классицизма и присущих ему гомофонных форм, и посмотреть не в область форм чисто полифонических, равно как и чисто гомофонных, а туда, где они сопрягаются, образуя новое качество (для эпохи, как уже говорилось, наиболее характерное), то картина будет представляться иначе. В подобных формах тема (как принадлежность экспозиционного этапа формы, противостоящего развитию), выглядит не откристаллизовавшейся, а напротив, весьма распыленной, слабо отделенной от нетематических участков, и подобная растворенность темы в той «материи», из которой создается форма, затрудненность (а то и невозможность) ее выделения в законченном чистом виде придает этой форме особое качество (очень заметное в сравнении с тематически рельефными формами классического типа), которое будет рассмотрено в следующем параграфе.

**§ 139. Функции частей музыкальной формы.** Функции частей музыкальной формы в указанный период, конечно, по-разному обнаруживают себя в формах, где сильнее полифоническое начало и в формах преобладающего гомофонного наклонения. Но общая тенденция для смешанного по сути формообразования такова: основные функции — экспозиционная, развивающая, завершающая — здесь уже действуют, но в смягченном, ослабленном (в сравнении с классической формой) виде<sup>126</sup>. Упрощенно говоря, экспозиционность здесь мало-экспозиционна, а развитие слаборазвивающее. Это естественный результат тех особенностей метрики, гармонии и тематизма, о которых говорилось выше.

Начальный тематический элемент — всего лишь мотивная группа большей или меньшей протяженности — едва прозвучав, уже развивается, то есть гармонически движется, варьируясь и замещаясь себе подобными. Движение это, не сдерживаемое законом метрической квадратности, но ограниченное лишь в конце концов явившимся кадансом (часто не на тонике), может быть длительным. Потому уже в начальном, по положению экспозиционном разделе нет той метрической, гармонической и мотивной стабильности, которая составляет атрибут классической экспозиционности. С другой стороны, раздел, следующий за начальным и по своему положению долженствующий быть развивающим, в состоянии дать не столь уж много нового в сравнении с так называемым экспозиционным — он может лишь повести гармонию дальше, к какой-либо иной побочной ступени (скорее субдоминантовой), отмеченной каденцией. А потому и развивающее начало здесь ненамного сильнее, чем в предыдущем разделе. Наконец, раздел, призванный быть завершающим, также не афиширует эту цель, которая становится ясной не сразу, но лишь в конечном итоге, по достижении каденции на тонике.

Таким образом, функционально различные разделы формы уподобляются друг другу в общих принципах строения и различаются более всего направлением гармонического движения: от тоники к доминанте в начале, далее к субдоминанте и затем опять к тонике. Такой гармонический «круг» T – D – S – T (с большим или меньшим числом каденций и ступеней, ими закрепляемых) составляет основной закон формообразования, по своему реализуемый в разных формах (и не теряющий актуальности, заметим, в более поздние времена).

В результате разделы формы не противопоставляются по своей функции, но плавно перетекают один в другой, лишь постепенно выявляя свое преобладающее — развивающее или завершающее — качество. Они насыщены всепроникающим развитием особого рода, когда звучит 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 (потенциальной или реали-

<sup>126</sup> Как показывает В. Н. Холопова (см. список литературы), функции частей музыкальной формы трактовались в эпоху Барокко на основе риторического учения о диспозиции, которое зафиксировало важнейшие общелогические закономерности, действительные и для музыкального искусства.

зубом) на преобразование вплоть до полной противоположности, и потому ему дано особое название — **развертывание**.

Однородность как результат развертывания хорошо отвечает типичной для этого времени эстетической потребности в длении одного «аффекта», в долгом пребывании в заданном состоянии. Конечно, это не значит, что все формы XVII – 1-й пол. XVIII вв. внутренне однородны; им ведом контраст, и в крупных композициях он используется широко и разнообразно. Но контраст этот есть следствие не развития, а прямого сопоставления. И показательно, что достигается он скорее «внешним» путем — противопоставлением оркестровых масс (например, tutti и soli), динамики (на большинстве клавишных инструментов той поры было невозможно постепенное crescendo и diminuendo, но лишь резкое переключение piano и forte путем смены клавиатуры, следствием чего была так называемая «террасообразная» динамика; став атрибутом инструментального мышления целой эпохи, она прилагалась к музыке для самых разных инструментов и оркестра). В гораздо меньшей степени в создании контрастов участвовали собственно функциональные противопоставления типа «изложение – развитие», создающие глубинный рельеф формы. И принципиально важно, что композиции, ориентированные на однородность или контраст в качестве доминирующего начала, по своему функциональному действию, несмотря на броские внешние отличия, все же подобны и почти в равной мере характеризуются той мягченностью отношений, о которой говорилось выше.

§ 140. **Классификация музыкальных форм.** Нестабильная ситуация в XVII – 1-й пол. XVIII вв., при которой нет единой, общепринятой системы организации музыкального материала, сообщает подобную же нестабильность формообразованию в целом. 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 позднейшей стабильности системы еще далеко.

В указанный период каждый тип формы гораздо менее унифицирован, чем в последующем, и выдвигает скорее общий принцип построения с возможностью многих вариантов реализации, чем готовую «модель» формы. Кроме того, и все оставшиеся «промежутки» между такими условными типами с достаточно подвижной конструкцией заполняются всевозможными промежуточными образованиями, лишь приближающимися к тому или иному типу. Поэтому система форм этого периода не жестко «смонтирована» из членов соответствующих классов, но выполнена из «мягких», легко меняющих свои очертания составляющих, либо даже оказывается «текучей», плавно переливающейся из одного лишь относительно стабильного класса в другой. С учетом этой постепенности градаций (не отраженной в неизбежно упрощенной классификации) формы в музыке XVII – 1-й пол. XVIII вв. делятся на следующие группы: 1. Малые формы. 2. Составные формы. 3. Вариационные формы. 4. Формы с рефреном или ригурнелем. 5. Старосонатная форма. 6. Циклические формы. Помимо указанных в это время существуют, как уже говорилось, формы чисто полифонические (например, фуга) и чисто гомофонные классического типа.

## Глава VIII. Малые формы

§ 141. **Общая характеристика. Классификация.** Понятие малых форм применительно к музыке XVII – 1-й пол. XVIII вв. 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 полифонический генезис. При этом полифоническая природа материала может проявляться не только в мелодической самостоятельности голосов и наличии тех или иных контрапунктических приемов; «полифонический ген» бывает ощутим даже в одностолье, если в нем сильно линейное начало (а не фигурационно-гармоническое) и если слабый метр делает материал безгранично-текущим, как это бывает в полифонии. В иных же случаях влияние полифонии еще глубже: последовательно имитационное изложение, подключенное к принципу развертывания, сообщает тогда форме черты фуги или фугато, ощутимые более или менее. С другой стороны, развертывание может испытывать воздействие гомофонии, и чем оно больше, тем сильнее ограничивается развертывание регулярно-акцентным метром (с его узами квадратности), который следует за гомофонией.

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, «разрезающих» развертываемый материал, находится число частей в композиции. По этому

*Классификация. Композиция в форме триады в такте шестнадцатого (а не фигурационно-гармонического) начала и ослабленная метр, крещендо- 143*  
*идей гомофонии материала. Гомофония (гармоническая или мелодическая).*



признаку малые формы делятся на: барочную одночастную, барочную двухчастную, барочную трехчастную, барочную многочастную.

В произведениях раннеклассического стиля (хронологически параллельного барочному) малые формы весьма близки песенным формам классического типа — периоду и большому предложению, простым двухчастной и трехчастной, и по этой причине не рассматриваются.

## Тема 20. Барочная одночастная форма

**§ 142. Классификация. Применение.** Наименованием барочной одночастной условно объединяются тематически однородные формы неклассического строения, чье единство обеспечивается наличием лишь одного, заключительного каданса<sup>127</sup>.

В строении одночастной формы (как и других малых форм) может доминировать принцип развертывания, или присутствовать также свойства фугированного изложения, или ощущаться тяготение (прежде всего метрическое) к песенной организации. Соответственно выделяются: одночастная форма типа развертывания; одночастная форма, сочетающая принципы развертывания и фуги; одночастная форма, сочетающая принципы развертывания и песни.

Одночастная форма находит применение в качестве самостоятельной формы главным образом в жанре прелюдии; она также используется в качестве формы изложения темы в более крупных композициях (например, в главной партии старосонатной формы: Бах. Куранта из партиты № 6 e-moll, 18 тактов; в составной форме: Бах. Симфония из партиты № 2 c-moll, второй раздел /Andante/, в МТ 2/4 — 16 тактов).

**§ 143. Одночастная форма типа развертывания.** Одночастной формой типа развертывания называется форма, где организованный по методу развертывания материал ограничен лишь одним заключительным кадансом. Принцип развертывания сообщает форме метрическую мягченность, тематическую однородность, плавность сопряжения между участками начального изложения и собственно развертывания, а затем развертывания и завершения.

Гармоническое движение в одночастной форме по существу не уходит за пределы главной тональности: после начальной тоники следует обход иных, не тонических ступеней (возможно с отклонениями в них, но без основательного закрепления), а затем возвращение в исходную точку — тонику<sup>128</sup>.

Структурная модель формы развивает идею строения, выработанную в полифонических темах и включает: начальное ядро — развертывание — завершающий каданс.

Ядро — это небольшое построение, назначенное 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 общей длины формы, но и от исполнительского состава, определяющего в значительной мере тип фактуры. При мотивно насыщенной ткани ядро бывает «плотнее» и потому меньше, при «разреженной» (например, фигурационной) — больше. Гармоническое содержание ядра обусловлено его ролью в форме: необходимость быстро и ясно установить тональность объясняет преимущественное использование главных гармонических функций. Преобладают обороты типа Т - D - Т, Т - S - D - Т и т.п. Менее обычна, но не исключена в конце ядра доминантовая гармония. Мотивный состав ядра бывает различным, но в любом случае определяющим для последующего. Ядро может строиться на повторении одного и того же мотива или включать разные мотивы в последовательности или в одновременности. Фактура ядра имеет либо гармоническую ориентацию (нередко в основе изложения лежит гармоническая фигурация), либо полифонический уклон. В последнем случае ядро может включать контрапунктическое соединение разных мотивов и их повторение с вертикальной перестановкой или изложение мотива с имитацией.

Развертывание — это участок формы, характеризующийся гармонической неустойчивостью. Часто здесь происходит секвентное (диатоническое или хроматическое) перенесение мотивов на побочные ступени, весомость которых варьируется. Главная же тоника, напротив, избегается или появляется в качестве второстепенной гармонии (проходящей, вспомогательной и т.п.). Мотивное содержание развертывания ограничивается генеральной для него (развертывания) идеей бесконтрастности, тематической однородности, а потому здесь

<sup>127</sup> Поскольку далее речь идет только о барочной одночастной форме, постоянное указание на это необязательно.

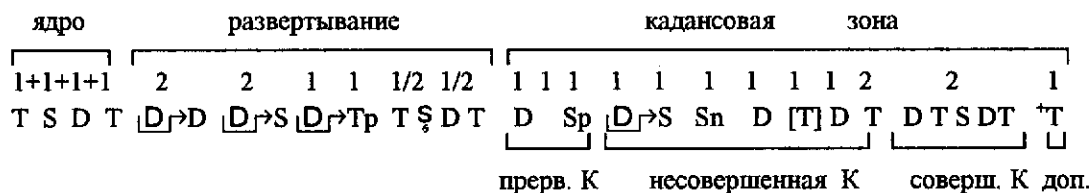
<sup>128</sup> Иная модель формы бывает в тех исключительных случаях, когда развертывание безвозвратно уходит от тоники, и форма оказывается двутональной — Бах. 12 маленьких прелюдий для клавира, № 3: c - g; Гендель. Largo из Большой сюиты № 6 fis-moll для клавира: fis - cis. Большие сюиты Генделя см. в следующем отечественном издании: Гендель. Большие сюиты для клавира М., «Музыка», 1985.

возможно то, что этой идее не противоречит: варьированное повторение заданных ядром мотивов или внесение мотивов новых, но подобных начальным и плавно вписывающихся в происходящее. В структурном отношении развертывание обычно связано с дроблением, но в любом случае оно метрически нерегулярно, поскольку складывается из разномерных построений, то меньших (например, однотоковых), то больших (например, двутактовых). Протяженность развертывания различается очень сильно, но для обнаружения его качества (как текущего, рыхлого участка формы) развертывание должно быть больше ядра и нередко бывает больше во много раз.

Завершающая каденция и примающиеся к ней зоны подготовки и возможного закрепления — это вторая после ядра и также сравнительно небольшой «твердый» участок формы, ставящий заслон потенциально бесконечному развертыванию. Каденция может быть усилена доминантовым преддыктом и последующим § 14 дополнением, подтверждающим достигнутую тонику.

Таким образом, в итоге форма представляет закрепленное в начале (ядром) и в конце (каденцией), но подвижное во всей своей внутренней части построение, в котором «твердость» крайних точек не мешает общей гибкости и даже эластичности целого.

Типичный образец одночастной формы типа развертывания приведен в примере 152. Пьеса имеет весьма характерный для жанра прелюдии фигурационно-гармонический материал с ровным и непрерывным (если суммировать оба голоса) движением восьмыми. Ядро занимает 4 такта (считая в метрических тактах на 6/4) и включает гармонии T-S-D-T на тоническом органном пункте. По горизонтали ядро мотивно-однородно, а по вертикали сочетает два элемента: фигурацию трезвучия в верхнем голосе и нисходящий октавный ход в нижнем, чье различие подчеркивается «темпом» движения (быстрым в фигурации и неторопливым в широком скачке). Развертывание плавно проводит через гармонии D, S, Tr, §, T (...) к доминанте, чья протяженность, казалось бы, обещает заключительную каденцию. Однако каденция оказывается прерванной, а новый каденционный заход долгим и основательным: S, Sn (со своими доминантами), еще более длительная доминанта — и вновь не вполне уверенная (из-за терции в мелодии) тоника, вызывающая ускорение движения (шестнадцатые) и еще один, на этот раз безусловный каданс с последующим дополнением. В результате каденционная зона получилась неожиданно обширной, что, впрочем, не противоречит природе формы. Мотивное обновление в процессе развертывания в основном связано с эпизодической заменой фигурации гармонической на мелодическую. Но возникающие в результате гаммообразные линии контраста не несут — единообразная ритмика скрадывает новый мелодический рисунок. Равно как и в дальнейшем новизна ритмических деталей (пропуск первого звука в мотиве, продление последнего) умеряется узнаваемым мелодическим контуром мотива. В структурном отношении развертывание дробно: двутакты в нем сменяются однотоками и даже полутаками. Схематически:



Разросшаяся каденционная зона увеличивает завершенность данной формы, что оправдывается ее функционированием в качестве самостоятельного произведения.

§ 144. Прочие виды барочной одночастной формы. Одночастная форма, сочетающая принципы развертывания и песни, наиболее естественно контактирует с формой большого предложения, где о развертывании напоминает участок дробления. В обсуждаемом «промежуточном» варианте он обычно длиннее, чем в нормативном большом предложении, но не настолько, чтобы регулярная метрическая подоснова не ощущалась вовсе. В пользу барочной одночастной (а не расширенного большого предложения) подчас свидетельствует лишь жанр сочинения, для которого типичны формы типа развертывания, но двойственная природа подобных форм остается при любой трактовке. Так, прелюдия F-dur из 12 маленьких прелюдий BWV 927 Баха может быть рассмотрена с обеих позиций — одночастной формы типа развертывания и большого предложения с расширением. Схематически (считая в MT на 2/4):

|   |                     |               |        |               |                 |
|---|---------------------|---------------|--------|---------------|-----------------|
|   | ядро                | развертывание | каданс | развертывание | каданс          |
|   | 4                   | 4             | 2      | 2             | 4               |
|   | 2                   | 2             | 2      | 1             | 1               |
|   | 1                   | 1             | 1      | 1             | 2               |
|   | 2                   | 2             | 2      | 2             | 2               |
| L | большое предложение |               |        | J             | L с расширением |

Одночастная форма, сочетающая принципы развертывания и фуги, отличается от последней обычно нетипичным характером тематического материала. Не одноголосный уже со своего первого появления, он лишен той смысловой концентрированности и характерности, которые присущи теме фуги, и потому слабо выделяется при своих последующих появлениях из потока развертывания. Именно это мешает безоговорочно определить форму маленькой прелюдии a-moll Баха (BWV 942) как фугетту, несмотря на то, что по схеме, не отражающей указанное свойство тематизма, она ничем не отличается от маленькой фуги (Т — тема, О — ответ, И — интермедия, К — каденция):

|              |   |   |   |   |   |   |
|--------------|---|---|---|---|---|---|
|              | Т |   | О |   |   |   |
|              |   | И |   | И |   | К |
|              | О |   |   | Т |   |   |
| число тактов | 2 | 2 | 1 | 2 | 5 | 2 |
| гармония     | Т | D |   | D |   | Т |

По-иному обнаруживается влияние фуги во II ч. сонаты № 2 c-moll для органа Баха, где многоголосное восьмитактовое ядро после первоначального изложения в основной тональности полностью переносится в доминанту; явно воспроизводя отношения темы и ответа в фуге, такое удвоенное и потому более обычного самостоятельное ядро затем сменяется достаточно нормативным развертыванием (прерываемым, правда, для «восстановления гармонического баланса» каденцией в субдоминанте). Схематически:

|      |         |            |      |
|------|---------|------------|------|
| «Т»  | «О»     | интермедия | доп. |
| 8    | 8       | 20 + 11    | 4    |
| Es   | B       | → g        | → c  |
| ядро | разв. К | разв. К    | доп. |

### Задания по анализу

**Задание 69 (§§ 142–144).** Анализировать и сравнить между собой следующие примеры: Бах. Прелюдия c-moll ХТК I. Рождественская оратория, № 43, инструментальная тема. «Страсти по Иоанну», № 1, инструментальная тема.

## Тема 21. Барочная двухчастная форма

§ 145. **Классификация. Применение.** Наименование барочной двухчастной условно объединяет тематически однородные формы из двух частей, по своему строению не совпадающие с классическими песенными. Основные разновидности барочной двухчастной (подобные таковым в одночастной форме) следующие: двухчастная типа развертывания; двухчастная, сочетающая принципы развертывания и песни; двухчастная, сочетающая принципы развертывания и фуги.

Двухчастная типа развертывания в изобилии встречается в танцах из сюит — прежде всего в аллемандах и курантах, а также жигах; она нередка в прелюдиях и возможна в частях сонат. Форма типа развертывания в наиболее чистом виде представлена в музыке Баха. В искусстве XVII в., когда танцы сюит ближе соприкасаются с бытовыми, влияние развертывания невелико. Формы с заметным влиянием песни чаще можно встретить в «непосредственно танцевальных» номерах сюиты (например, в гавоте, бурре, менуэте и т.п.). Двухчастная форма с влиянием принципа фуги встречается в жигах и инвенциях, иногда также в прелюдиях.

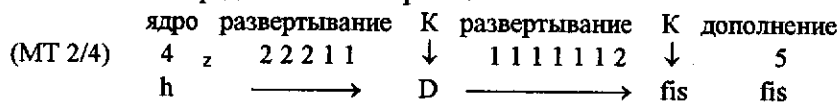
§ 146. **Двухчастная форма типа развертывания.** Двухчастной типа развертывания называется форма, где первая часть, основанная на принципе развертывания, заканчивается каденцией на побочной ступени (как правило, доминантовой), а вторая часть, построенная аналогично первой, постепенно ведет от побочной ступени к тонику.

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 двухчаст-

ной формы практически всегда кадансирует не на тонике, а на побочной ступени. Соответственно ориентировано развертывание: оно «однонаправлено» и движется от тоники, а не совершает гармонический круг с возвратом, как в одночастной форме (подобный круг здесь возникает на уровне целого, поскольку возвращение будет происходить во второй части)<sup>129</sup>.

Преобладающее гармоническое направление в первой части, как было сказано, доминантовое, хотя изредка встречается и окончание на субдоминантовой гармонии (см. гармонические схемы форм ниже). Степень закрепленности побочной опоры бывает различной. В большинстве случаев имеется полная каденция в достигнутой побочной тональности. Нередко она подтверждается посредством дополнения (Бах. Куранта из Французской сюиты № 4 Es-dur), ее вес еще увеличивается в случаях заблаговременного попадания в тональность каданса и развернутой его подготовки (Гендель. Соната № 4 D-dur для скрипки с клавиром, I ч.). Гораздо реже, но все же встречаются примеры противоположного рода, когда побочная ступень в конце первой части не закрепляется, но выглядит доминантой основной тональности, а каденция, соответственно, оказывается половинной (Бах. Куранта из партиты № 3 a-moll).

Изредка в первой части бывает не одна каденция, а две: первая лишь временно прерывает развертывание, которое затем возобновляется и приводит ко второй каденции — заключительной для всей части. Обе каденции обычно расположены на «доминантовой оси», но на разных ступенях. Например, в аллеманде из Французской сюиты № 3 h-moll Баха они представлены на Tr и D:



Граница между первой и второй частями всей формы особенно отчетлива при наличии знаков репризы, предписывающих повторить первую часть (а затем и вторую). И напротив она может быть завуалирована наложением, при котором такт, завершающий первую часть, одновременно оказывается начальным для второй части (Бах. Прелюдия d-moll ХТК II).

Вторая часть в форме типа развертывания строится аналогично первой и во множестве случаев также состоит из ядра, развертывания и каданса. Однако ядро лишь иногда воспроизводится точно (Бах. Прелюдия f-moll для органа BWV 534 / III том/). Нередко оно дается с преобразованием, например, с обращением мелодии (Бах. Аллеманда из партиты № 5 G-dur). Кроме того, оно может быть сокращено и «размыто» в сравнении с первой частью, так как лишается тональной определенности и перетекает в развертывание без четкого завершения (Бах. Аллеманда из Французской сюиты № 3 h-moll). Изредка ядро в начале второй части отсутствует вовсе<sup>130</sup>.

Главное отличие второй части заключено в иной гармонической направленности, в целом — к тонике<sup>131</sup>. В большинстве случаев вторая часть начинается с той гармонии, которой закончилась первая, однако функция этой гармонии во второй части может быть не одинаковой: в одних случаях она выглядит тонкой соответствующей тональности (представленной достаточно полно воспроизводимым на новой высоте ядром), в других (обычно при сильном изменении ядра или практическом его отсутствии) эта гармония оказывается лишь побочной ступенью какой-либо тональности (в том числе основной: Бах. Куранта из Французской сюиты № 3 h-moll). Допустимо начало второй части в иной тональности в сравнении с окончанием первой (см. схемы); она вводится в таких случаях путем сопоставления. Крайне редко вторая часть начинается с тоники основной тональности (Бах. Маленькая прелюдия /с фугой/ для органа C-dur BWV 553: C – G; C – a – C).

Дальнейшее гармоническое движение во второй части также допускает варианты. Если в первой части промежуточная каденция бывает сравнительно редко, то во второй она вполне нормативна. Во многих случаях она закрепляет какую-либо субдоминантовую тональность, и вся форма, таким образом, следует по каденционно

<sup>129</sup> В ряде учебников первую часть барочной двухчастной формы (именуемой «старинной двухчастной») называют «периодом типа развертывания»; однако термин «период» здесь малоуместен ввиду принципиального метрического отличия данной формы, о чем речь уже шла.

<sup>130</sup> В единичных случаях тематический материал второй части заметно обновляется — путем перекомбинирования старых мотивов (Бах. Прелюдия b-moll из ХТК I) или введение новых (Бах. Прелюдия B-dur из ХТК I), что усиливает эффект развития. Еще реже во второй части дается контрастный материал (Бах. Прелюдия /с фугой/ для органа g-moll BWV 535 / III том/: во второй части нейтральная фигурация взамен исходной мелодической определенности мотивов); с утратой важнейшего типологического свойства — тематической однородности — такие формы можно условно отнести к малым (а не составным) в случаях типичного для малых форм гармонического строения.

<sup>131</sup> Лишь в исключительных случаях вторая часть направлена не к тонике основной тональности, и вся форма оказывается двутональной (Гендель. Adagio из Большой сюиты № 8 F-dur: F – C; C – a).

размеченному маршруту T – D – S – T. Однако не так уже редко (особенно у Генделя) каденция внутри второй части бывает на ступенях доминантового направления (см. схемы ниже).

Иногда во второй части не одна промежуточная каденция, а две, причем на разных ступенях (неповторяемость каденций — общий закон барочных малых форм, исключения редки: Гендель. Аллеманда из сюиты g-moll: T – Tr – D; S – Tr – T). Вместе с тем, во второй части может вообще не быть промежуточной каденции, так что движение к заключительной тонике осуществляется без подразделения на секции (Бах. Прелюдия /с фугой/ f-moll для органа BWV 534 /II том/). Заключительная каденция во второй части (как и в первой) может закрепляться дополнением.

Возможные гармонические схемы двухчастной формы:

| Dur        |                 |                                                   |
|------------|-----------------|---------------------------------------------------|
| 1-я ч.     | 2-я ч.          |                                                   |
| T – D      | D – Tr – T      | Бах. Куранта из сюиты № 3 C-dur для виолончели    |
| T – Dp     | D – S – T       | Бах. Жига из партиты E-dur для скрипки соло       |
| T – D      | D – Sp – T      | Бах. Куранта из Французской сюиты № 4 Es-dur      |
| T – D      | D – Dp – T      | Гендель. Аллеманда из Большой сюиты № 5 E-dur     |
| T – D      | D – Tr – Sp – T | Гендель. Куранта из сюиты B-dur                   |
| T – Tr     | Tr – S – T      | Бах. Прелюдия f-moll ХТК I                        |
| moll       |                 |                                                   |
| T – D      | D – T           | Гендель. Аллеманда из сюиты e-moll                |
| T – Tr     | Tr – T          | Бах. Прелюдия c-moll ХТК II                       |
| T – D      | D – S – T       | Бах. Аллеманда из сюиты № 2 d-moll для виолончели |
| T – Tr     | Tr – S – T      | Бах. Куранта из Английской сюиты № 2 a-moll       |
| T – D      | Tr – S – T      | Гендель. Куранта из Большой сюиты № 8 f-moll      |
| T – Tr     | D – Sp – T      | Гендель. Аллеманда из сюиты g-moll                |
| T – D      | D – Dp – T      | Бах. Куранта из Английской сюиты № 5 e-moll       |
| T – D      | D – Tr – T      | Бах. Соната для скрипки соло f-moll, IV ч.        |
| T – Tr     | Tr – D – T      | Бах. Жига из сюиты № 5 c-moll для виолончели      |
| T – Tr – D | D – S – T       | Бах. Куранта из Французской сюиты № 2 c-moll      |
| T – S      | Sp – Tr – T     | Гендель. Аллеманда из Большой сюиты № 7 g-moll    |
| T – D      | D – S – Tr – T  | Бах. Куранта из партиты h-moll для скрипки соло   |
| T – Tr – D | D – S – Sp – T  | Бах. Куранта из Английской сюиты № 6 d-moll       |

Соотношение частей в двухчастной типа развертывания характеризуется той функциональной мягкостью, о которой говорилось ранее. Экспозиционность первой части весьма относительна и тем меньше, чем продолжительнее развертывание. Более всего экспозиционное начало проявляется в тонико-доминантовой гармонической «раме» первой части и в самом факте первоначального изложения мотивного материала. Однако его форма вследствие развертывания рыхла и потому малоэкспозиционна. По причине той же рыхлости материал первой части не представляет тему в классическом смысле слова — как участок наибольшей смысловой концентрации. При такой условно экспозиционной первой части примерно так же условно развивающее качество второй. Более всего оно определяется преобладанием не-тоники в первой половине части (или более чем половине). Но ориентация на структурную модель первой части (ядро – развертывание – каданс) смягчает это отличие. Таким образом экспозиционная и развивающая функции в двухчастной форме типа развертывания присутствуют скорее как тенденция, чем как данность.

Пропорции целого в двухчастной форме допускают варианты: части могут быть примерно равны; так же обычен масштабный перевес второй части (в полтора, редко в два раза: Бах. Куранта из партиты № 3 a-moll — 20, 36 тактов); первая часть, масштабно превышающая вторую, принадлежит к исключениям (Бах. Прелюдия из сюиты № 4 Es-dur для виолончели — 60, 30 тактов).

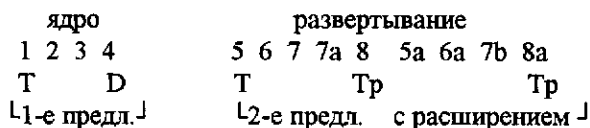
Образец двухчастной формы типа развертывания приведен в примере 153. Ее части абсолютно равны по размеру и занимают — каждая — по 20 тактов. Четкость членения формы усилена повторением частей по предписанию знаков репризы. Вторая часть подразделяется внутренней каденцией на две секции (12+8), но так, что основной каденционный план формы не выходит за тонико-доминантовые пределы: T – Tr; Tr – D – T. Впрочем, субдоминантовый акцент во второй части все же поставлен: если начальное изложение ядра (4 такта)

в его крайних точках было отмечено тоникой и доминантой, то открывая вторую часть, оно лишь на миг подхватывает предыдущую каденционную гармонию Dp, сворачивая тут же в Sp, где и заканчивается ядро. В тематическом отношении форма абсолютно однородна; заданное начальным ядром соотношение голосов сохраняется на всем ее протяжении. Ритмически ровный, но мелодически пластичный верхний голос в союзе с более неспешным и гармонически основательным, но тоже мелодизированным нижним голосом дают удивительное равновесие двух начал — функционально ясной гармонии и наполненной мелодическими токами полифонии. Мелодика, следуя в направлении, обозначенном гармонией (в первой части это, опуская подробности: T-D, Sp, Dp, S, T, Sp, D, S, Dp), непринужденно ведет свою линию не только сообразно гармонической логике, но и отвечая собственной потребности в мелодическом обновлении, нахождении все новых мотивных вариантов при сохранении общего характера движения. Тому способствует структурная гибкость, благодаря которой при ясно обозначенной общей тенденции к дроблению никогда нельзя предугадать протяженность очередной структуры (в первой части: 4, 2 2 1 1 1 2 1 1 1 2). Вторая часть принимает те же «правила игры», и ее дополнительная каденция не мешает плавности течения, но лишь дает некий ориентир в структурно более однообразном рельефе (4, 2 2 2 2 ↓ 2 2 2 2). Мягко обрисовав прихотливым мелодическим контуром предуказанное композиторской волей гармоническое пространство, форма закономерно завершается.

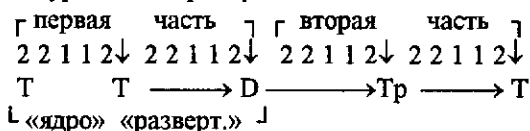
§ 147. Прочие виды барочной двухчастной формы. Общие нормы двухчастной типа развертывания (каденционный план, соотношение частей) действительны и для других видов барочной двухчастной формы, хотя их конкретное строение отличается более или менее.

Двухчастная форма, сочетающая принципы развертывания и песни, комбинирует их в разной пропорции. Влияние песни и прежде всего песенного метра обычно сильнее в первой части формы. В зависимости от глубины проникновения песенной симметрии можно наметить следующие ступени на пути формы от типа развертывания к песне.

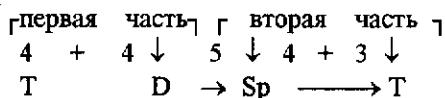
Первый шаг сделан уже в тех формах, где на месте ядра находится нормативное предложение, замкнутое половинной или полной каденцией, а развертывание может быть услышано и как второе предложение с расширением. Например, в куранте из Английской сюиты № 2 a-moll Баха:



Влияние песенного метра еще сильнее, если бывшее «ядро» оказывается восьмитактовым периодом (Гендель. Куранта из сюиты B-dur) или большим предложением (Бах. Куранта из Французской сюиты № 5 G-dur), развертывание — хотя и модулирующим, но также симметричным построением, и все это отражается к тому же симметричной второй частью, как в куранте из Французской сюиты № 5 G-dur Баха:



Наконец, песенный метр может совершенно упразднить принцип развертывания в первой части, где в таком случае находится обычный песенный период, а развертывание как-то проявляет себя лишь во второй части формы. Например, в куранте из Английской сюиты № 4 F-dur Баха:



В последнем случае функции частей формы становятся рельефнее, поскольку рядом с вполне экспозиционной первой частью заметнее развивающееся качество второй.

Двухчастная форма, сочетающая принципы развертывания и фуги, также допускает их разное соотношение. Если оставить в стороне как чисто полифонические случаи типа фугированных жиг, где от барочной двухчастной остается лишь каденционный план (например, в жиге из Английской сюиты № 3 g-moll Баха), то взаимодействие принципов развертывания и фуги в двухчастной форме можно наметить — пунктиром — следующим образом.

1) Имитационное экспонирование по образцу «тема — ответ» (двух-, трех-, четырехголосное) занимает место ядра, а интермедия образует участок развертывания; подобным образом строится и вторая часть (Бах. Инвенция

h-moll: начальное изложение темы полифонического типа /2 такта/ дается — в отличие от настоящей фуги — с сопровождением).

2) Отношения типа «тема — ответ» воссоздаются на бывшей «территории» ядра не в виде реальной имитации, а как транспонированное (прежде всего в тональность доминанты) повторение всей многоголосной темы, после чего следует «интермедия-развертывание» (Бах. Прелюдия a-moll ХТК II).

3) После имитационного «ядра» и «интермедии-развертывания» «тема» появляется еще раз (или несколько), скорее всего в тональности предстоящей каденции; то же и во второй части (Бах. Инвенция g-moll).

Если в первых двух случаях влияние фуги сказывается более всего на характере первоначального изложения тематического материала (имитационном или quasi-имитационном) при сохранении общей модели «ядро — развертывание — каданс», то в последнем уже и она подвергается ревизии: вместо «плотного» начала (ядро) и «разреженного» вплоть до каданса продолжения форма являет неоднократное чередование участков того и иного рода. Отражается это и на тональном плане: взамен равномерно «скользящего» по ступеням чистого развертывания тональное движение здесь «тормозится» во время проведений темы, вследствие чего на текучей поверхности образуются «тональные возвышенности», так или иначе корреспондирующие между собой. Все это, конечно, существенно меняет рельеф формы.

В примере 154 дыхание фугированной формы ощутимо в первой части: изложенное в тонике четырехтактовое (в МТ 2/4) ядро тут же повторяется в доминанте с вертикальной перестановкой голосов, как это могло бы быть при ответе в двойной фуге (то есть в фуге, где две темы излагаются одновременно); после четырехтактовой секвентной «интермедии», напоминающей о развертывании, следует еще одно проведение «темы» в тонике и еще одна «интермедия», приводящая к каденции в доминанте. Однако во второй части, построенной на том же материале, достаточно полных проведений «темы» нет, и постепенно воспоминание о фугированном уклоне первой части рассеивается.

**§ 148. Репризность и сонатность в двухчастной форме. Повторение частей.** Элементы репризности в барочной двухчастной форме возможны, но относительно редки. Они легко возникают в формах с ощутимым влиянием фуги: после интональных проведений «темы» в начале второй части ее появление в конце в основной тональности имеет эффект репризы (лишь краткость которой не позволяет выделиться в самостоятельную часть: Бах. Инвенция A-dur). Репризность уместна также для завершения формы с мотивным обновлением в начале второй части (Бах. Прелюдия es-moll ХТК I: 20, 9+11). Репризное возвращение к началу не свойственно двухчастной форме типа развертывания в чистом виде.

Элементы сонатности в барочной двухчастной форме встречаются весьма часто и свидетельствуют о том, что это была одна из областей вызревания сонатного принципа. Уже высотное соотношение предкаденционных участков — доминантового в конце первой части и тонического в конце второй — создает предпосылку сонатности. В случаях наполнения соответствующих зон одинаковым материалом возникает эффект репризного транспонирования — так называемая «сонатная рифма» (Бах. Прелюдия G-dur ХТК II). А при тематическом и структурном выделении данных участков они начинают претендовать — более или менее обоснованно — на роль побочной партии (Бах. Куранта из сюиты № 4 Es-dur для виолончели), что уже непосредственно соприкасается с барочной сонатной формой (типа развертывания; см. тему 29).

Повторение частей барочной двухчастной формы — точное, по требованию знаков репризы — норма для всех танцев и нередко также в прелюдиях, инвенциях. Варьированное повторение частей в барочной двухчастной — явление исключительное (Гендель. Жига из сюиты e-moll<sup>132</sup>: вертикальная перестановка и обновление фигурации при повторении).

### Задания по анализу

**Задание 70 (§ 146).** Анализировать и сравнить строение формы в следующих примерах: Бах. Прелюдии cis-moll ХТК I, c-moll ХТК II. Аллеманда, куранта и жига из партиты d-moll для скрипки соло. Аллеманда из Французской сюиты № 2 c-moll.

**Задание 71 (§ 147).** Анализировать и установить степень близости к песне или фуге в следующих примерах барочной двухчастной формы: Бах. Бурре I из Английской сюиты № 1 A-dur. Куранта из сюиты № 1 G-dur для виолончели соло. Аллеманда из Английской сюиты № 5 e-moll. Бах. Симфония E-dur.

<sup>132</sup> Сюиты Генделя (не путать с Большими сюитами!) см. в следующих отечественных изданиях: Гендель. Сюиты для фортепиано. Тетрадь 1. М., «Музыка», 1983. Тетрадь 2. М., «Музыка», 1984.

Задание 72 (§ 148). Установить черты, осложняющей строение барочной двухчастной формы в следующих примерах: Бах. Жига из партиты E-dur для скрипки соло. Бах. Инвенция G-dur<sup>133</sup>.

## Тема 22. Барочные трехчастная и многочастная формы x)

§ 149. Классификация. Применение. Наименование барочной трехчастной объединяет разные виды малых форм из трех частей, так или иначе отличных от классической трехчастной песни. Существующие разновидности барочной трехчастной формы обусловлены теми же обстоятельствами, что и в других видах малых форм, а именно влиянием песни и фути.

Наименование барочной многочастной объединяет формы из четыре и более частей, построенные согласно общим принципам малых форм. Применительно к конкретным случаям термин «многочастная форма» уточняется указанием на число частей: например, барочная многочастная из шести частей, или просто — барочная пятичастная, барочная четырехчастная.

Барочная трехчастная форма встречается там же, где и двухчастная — в прелюдиях, инвенциях, танцах сюит (крайне редка она только в аллемандах /Гендель. Аллеманда F-dur в издании: Гендель. Сюиты для фортепьяно. Тетрадь 2. М., «Музыка», 1984/ и в курантах /Бах. Куранта из сюиты № 1 C-dur для оркестра); сказанное распространяется и на барочные многочастные формы.

§ 150. Барочная трехчастная форма. Барочной трехчастной называется тематически однородная форма, где первая и вторая части кадансируют на побочных ступенях<sup>134</sup>, а третья возвращает к тонике; еще одна каденция на побочной ступени может подразделять вторую часть на две секции. Эти секции не образуют самостоятельных частей по причине относительной краткости и тематической немаркированности начала второй из них подобно тому как бывает в барочной двухчастной форме с каденцией внутри второй части. Например, в III ч. сонаты № 6 G-dur для скрипки и клавира Баха:

24, 12 + 8, 8  
e-moll T-Tr Tr-S → D T

В аллеманде из Concerto grosso op. 8 № 8 Генделя при 42 тактах в первой части /в MT 2/4/ и 36 тактах в третьей части две секции второй части включают всего лишь по 12 тактов; кроме того во второй секции нет ядра (в этой форме очень яркого), и потому она выглядит — несмотря на четкую каденцию — лишь продолжением части, но не началом новой.

Таким образом, в барочной трехчастной гармонический круг расширяется, хотя и следует все тому же преобладающему направлению T - D - S - T. Возможные гармонические схемы:

| 1-й ч. | 2-я ч.  | 3-я ч. |                                               |
|--------|---------|--------|-----------------------------------------------|
|        | Dur     |        |                                               |
| T - D  | → Sp    | → T    | Бах. Сарабанда из партиты № 1 B-dur           |
| T - D  | → Tr    | → T    | Бах. Ария из партиты № 4 D-dur                |
|        | moll    |        |                                               |
| T - Tr | → S     | → T    | Бах. Скерцо из партиты № 3 a-moll             |
| T - D  | → S     | → T    | Бах. Сарабанда из партиты № 3 a-moll          |
| T - D  | → Tr    | → T    | Бах. Ария из партиты № 6 e-moll               |
| T - Tr | → D     | → T    | Бах. Сарабанда из Английской сюиты № 2 a-moll |
| T - Tr | → S → D | → T    | Гендель. Жига из Большой сюиты № 4 e-moll     |

Трехчастная типа разворачивания обычно (но не всегда) ориентирована во всех частях на модель «ядро - разворачивание - каданс». Однако ядро в начале второй части может быть менее четким, а в третьей появляться не сразу после каденции, завершающей вторую часть, а несколько позже (Бах. Инвенция a-moll). В примере 155 ядро занимает 8 тактов и заканчивается доминантой. В начале второй части оно, сохранив прежнюю протяженность, также вполне узнаваемо, хотя и модулирует из доминанты (где кадансировала первая часть) в параллель. А вот в начале третьей части, сокращенное до четырех тактов и лишенное отграни-

<sup>133</sup> Наименование «инвенция» предполагает двухголосные инвенции Баха (в отличие от его трехголосных «синфоний»).

<sup>134</sup> Крайне редко первая завершается тоникой главной тональности, как в арии из сюиты d-moll Генделя: ||:d-d:||:d-F F-d:||.

1) Фактически речь идет о двухчастной форме (2-х частной по Баху) 151



чивающей каденции, ядро почти сливается с развертыванием и опознается только по точному воспроизведению начального мотива.

Трехчастная с влиянием песни распространена очень широко. При сильном воздействии квадратности вся форма нередко складывается из трех четких метрических восьмитактов, выстроенных по структурной модели периода или большого предложения:

||:4+4:|: 4+4 4+4 :||      Бах. Сарабанда из Английской сюиты № 4 F-dur  
F – C C – g C – F

||:22112:|:22112:|:22112:|      Бах. Менуэт из сюиты № 2 h-moll для оркестра  
h – Fis Fis – D c – h

В подобных случаях практически нет развертывания, и отличие от классической песни заключено лишь в строении третьей части, чья завершающая функция проявляется не сразу (об этом ниже).

Трехчастная с влиянием фуги характеризуется теми же проявлениями имитационности, что и двухчастная форма: в экспонировании материала, подобного полифонической теме, или, вдобавок к тому, в его последовательном возвращении внутри частей (Бах. Маленькая прелюдия F-dur BWV 928). Барочная трехчастная форма многих симфоний Баха находится на грани с фугой (например, симфония F-dur).

Репризнаость в барочной трехчастной форме встречается очень часто. Отличие от классической репризы состоит в том, что начальный материал в главной тональности появляется не сразу по окончании второй части (то есть после ее каденции), а позже, за ходообразным движением к главной тональности. Таким образом, третья часть оказывается функционально неоднородной: ее завершающая роль проявляется лишь ближе к концу. Например, в буре II из Английской сюиты № 2 a-moll Баха:

||:4+4 :|: 4+4 4 + 4 :||  
A–E E-fis → A  
репр.

Наряду с этим в барочной трехчастной можно встретить репризу, которая охватывает всю третью часть с самого ее начала. Например, в жиге из Большой сюиты № 6 fis-moll Генделя:

||: 18 :|: 12 10:|  
fis-cis → fis  
репр.

Безрепризная трехчастная форма также возможна. В ней третья часть, начинаясь в побочной тональности, постепенно подводит к главной, которая закрепляется лишь заключительной каденцией, без воспроизведения начального материала (Бах. Сарабанда из Английской сюиты № 2 a-moll). Естественно, что в таком случае завершающая функция третьей части сильно ослаблена, хотя и не аннулирована вовсе.

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. Но если двухчастная форма с элементами сонатности корреспондирует со старосонатной формой из двух частей (с объединенной развивающе-завершающей второй частью), то трехчастная форма с элементами сонатности, соответственно, со старосонатной формой из трех частей, имеющей самостоятельный развивающий раздел (см. тему 29). В примере 156 участок, в дальнейшем транспонированный, появляется в результате прерванных оборотов, как расширение. Но воссоздаваемые в нем мотивы ядра, особенно рельефные после нейтрально-фигурационного развертывания, делают его особенно значимым и позволяют претендовать на роль побочной партии.

В целом барочной трехчастной форме свойственна пропорциональность частей, их примерное масштабное равенство, что и отличает форму — наряду с тематически определенным началом частей — от двухчастной с двумя секциями во второй части. Однако вторая и третья части — каждая — могут быть больше первой или меньше — в случае особой функциональной определенности второй и третьей частей как развивающей и завершающей (в частности, репризной), например:

||: 8 :|: 12 12 :|      Бах. Менуэт II из Английской сюиты № 4 F-dur  
d ← D → F → d

||: 16 :|: 12 8 :|      Бах. Буре II из Английской сюиты № 1 A-dur  
a – e → a  
репр.

Повторение частей в барочной трехчастной, обычное для танцев, делается по образцу двухчастной формы, то есть повторяется первая часть, а затем вторая и третья вместе (как это бывает обычно и в классической трехчастной песне).

§ 151. Барочная многочастная форма. Общее для всех малых форм качество однородности и бесконтрастности распространяется и на многочастные формы, состоящие из четырех и более частей. Генеральная гармоническая идея малых форм — обход побочных ступеней, закрепленных каденциями — направляет и многочастную форму, но число каденций в ней еще больше, а гармонический «круг» еще шире. Например, в I части из сонаты a-moll для скрипки соло Баха четырехчастная форма имеет каденционный план:

$$\begin{array}{cccc} T - Tr & \rightarrow D & \rightarrow S & \rightarrow T \\ \text{(в МТ на 2/4)} & 13 & 10 & 9 & 10, 4 \end{array}$$

В V части из Concerto grosso op. 6 № 8 c-moll Генделя шестичастная форма имеет каденционный план:

$$\begin{array}{ccccccc} \parallel: T - T : \parallel & \rightarrow Tr & \rightarrow S & \rightarrow D & \rightarrow \boxed{D} & \rightarrow T \\ 8 & 16 & 12 & 12 & 8 & 16+16 \end{array}$$

Подобно двухчастной и трехчастной формам некоторые части (особенно срединные) здесь могут подразделяться на более мелкие секции, которые не функционируют как самостоятельные и объединяются в одну часть вследствие своей краткости и структурного отличия от основных, «задающих тон» частей. Например, в четырехчастной форме оркестровой сонаты из кантаты № 31 Баха три из четырех частей имеют внутренние подразделения:

$$\begin{array}{ccccccc} \Gamma & 1\text{-я ч.} & \Gamma & 2\text{-я ч.} & \Gamma & 3\text{-я ч.} & \Gamma & 4\text{-я ч.} & \Gamma \\ 6 & 7 \downarrow + 6 \downarrow & 9 \downarrow + 2 \downarrow + 5 \downarrow & 15 \downarrow & 7 \downarrow + 4 \downarrow & 6 \\ \text{вст. C-e} & G & d & C & a & D \rightarrow C-e & C & \text{закл.} \end{array}$$

Вообще же протяженность частей в барочной многочастной форме бывает различной и естественно, когда при большем числе частей их протяженность меньше (ср., например, масштабы в четырехчастной фантазии из партиты № 3 a-moll /31 35 32 24/ и в шестичастной фантазии c-moll для органа, IV том /12 11 15 17 16 10/).

Последняя часть в многочастной форме нередко бывает репризной, вводящей начальный тематический материал и главную тональность сразу (Бах. Англиз из Французской сюиты № 3 h-moll) или некоторое время спустя, после подхода к ним, как в менуэте I из сюиты № 4 D-dur для оркестра Баха:

$$8, 8, 8, 4 + 4$$

репр.

В каждой последующей части развивающее начало может увеличиваться, так что в случае ясной репризы в последней части функциональное различие между ней (как завершающей частью) и предыдущей (как развивающей) становится весьма отчетливо. Например, в арии из Французской сюиты № 4 Es-dur Баха (МТ 2/4):

$$\begin{array}{cccc} \parallel: 12 : \parallel: & 12 & 8 & 12 : \parallel \\ T-D & \rightarrow Sp & \rightarrow D \rightarrow T \end{array}$$

Как и другие малые формы, барочная многочастная может основываться на принципе разворачивания в более чистом виде, как в жиге из сюиты № 4 Es-dur для виолончели соло (МТ 6/8):

$$\begin{array}{cccc} \parallel: 20 : \parallel: & 17 & 16 & 32 : \parallel \\ T-D & \rightarrow Tr & \rightarrow Dr & \rightarrow T \end{array}$$

а также на разворачивании со значительным влиянием фугированного принципа, как в симфонии e-moll:

$$\begin{array}{cccc} 13 & z & 12 & z & 13 & z & 8, \\ T-D & \rightarrow Dr & \rightarrow D \rightarrow T \end{array}$$

или с влиянием песни, как в сарабанде из Английской сюиты № 1 A-dur (пример 157):

$$\begin{array}{cccc} \parallel: 8 : \parallel: & 8 & 8 & 8 : \parallel \\ T-D & \rightarrow Sp & \rightarrow D \rightarrow T \end{array}$$

### Задания по анализу

**Задание 73** (§ 150). Бах. Инвенции a-moll, E-dur, C-dur. Бах. Прелюдии E-dur ХТК I, fis-moll ХТК II.

**Задание 74** (§ 151). Бах. Прелюдии F-dur и Fis-dur ХТК II, Fis-dur ХТК I.

## Глава IX. Составные формы

§ 152. Определение. Классификация. Составными называются формы, основанные на сложении в единое целое относительно самостоятельных устойчивых частей разной меры контраста. Принцип составных форм в XVII – I-пол. XVIII вв. близок таковому в классической музыке, но трактуется он более широко и при равноправном сосуществовании гомофонии и полифонии дает особенно разнообразные результаты.

Кроме собственно составных форм, контраст в которых не достигает уровня циклического, в данную эпоху широко распространены и контрастно-составные формы, степень контраста в которых в принципе не ограничена. Составные формы бывают из двух, трех и более частей с различной планировкой.

### Тема 23. Составные трехчастная и двухчастная формы

§ 153. Общая характеристика. Применение. Составные трехчастная и двухчастная формы XVII – I-й пол. XVIII вв. в общих чертах довольно близки составным песенным формам классического типа, а именно сложной трехчастной и сложной двухчастной. Отличие касается внутреннего устройства частей и в какой-то мере степени контраста. Есть формы, которые в этом отношении практически идентичны классическим сложным, но есть и такие, где контраст, сосредоточенный в ладовой сфере, фактически не распространяется на тематизм как таковой.

Составная трехчастная форма нередко в танцах из сюит, таких как гавот, менуэт, пассаье, бурре, а также в программных миниатюрах французских клавесинистов. Составная двухчастная форма обычна для музыки французских клавесинистов, но в иных областях инструментальной музыки малоупотребительна.

§ 154. Составная трехчастная форма. Составная трехчастная форма в танцах возникает обычно в результате «удвоения» какого-либо танца с последующим повторением первого из них согласно указанию Da Capo, например: Менуэт I Менуэт II (Менуэт I Da Capo). Аналогично во французских клавесинных пьесах, но с иными обозначениями: Première Partie Seconde Partie (Première Partie D.C.).

По величине части соотносятся по-разному: в одних случаях они практически равны (Бах. Менуэт из Английской сюиты № 4 F-dur: 33 и 32 такта), в других отличаются очень сильно, но при этом масштабно перевешивает всегда первая часть (Бах. Бурре из сюиты № 4 Es-dur для виолончели: 48 и 12 тактов).

Все части составной трехчастной формы имеют устойчивое строение. В большинстве случаев каждая часть написана в какой-либо малой форме, обычно двухчастной или трехчастной того или иного вида (например, в менуэте их партиты № 1 B-dur Баха первая часть в двухчастной форме с чертами развертывания, вторая часть в двухчастной форме песенного типа). Помимо малых форм в составной трехчастной применимо куплетное рондо в качестве формы части (например, в пассаье из Английской сюиты № 5 e-moll Баха первая часть - пятичастное рондо, вторая часть – песенная простая трехчастная форма, а в «Забавах» /«Les Amusemens», ordre № 7/ Куперена и первая часть, и вторая оформлены как пятичастное рондо). Объясняется это тем, что куплетное рондо тематически мало контрастно или даже однородно (см. тему 27) и потому не мешает контрасту между крупными частями составной трехчастной формы, если он есть.

Тональное соотношение частей подобно классическому; преобладают два варианта: а) все части написаны в главной тональности (Бах. Гавот из сюиты № 6 D-dur для виолончели; менуэт из Французской сюиты № 3 h-moll); б) средняя часть написана в одноименной тональности (Бах. Менуэт из сюиты № 1 G-dur для виолончели; бурре из Английской сюиты № 2 a-moll). Изредка при мажорной первой части средняя пишется в параллельном миноре (Бах. Бурре из сюиты № 4 D-dur для оркестра; менуэт из Английской сюиты № 4 F-dur).

Тематизм средней части неоднозначен в своем соотношении с первой частью. В танцах Баха он обычно самостоятелен (среди исключений — Гавот из Английской сюиты № 6 d-moll, где Гавот II — «ou la Musette» — представляет мажорный тематический вариант первой части, то есть Гавота I). Однако в клавесинных пьесах Куперена средняя часть тематически зависима от первой: в одних случаях она сохраняет характерный ритм и фактуру («Резвушка» /«La Fringante», ordre № 10/), в других — цитирует мотивы первой части (пример 158 А, Б), а в третьих дает ее тематический вариант («Мюзет Таверни» /«Muséte de Taverni», ordre № 15/). Главный контраст при этом несет обязательная смена лада.

В оркестровой музыке средняя часть может контрастировать характером инструментовки: при массивном tutti в первой части средняя часть — трехголосная — исполняется тремя солирующими инструментами, это и служит основанием для ее названия Trio (Бах. Бранденбургский концерт № 1 F-dur, менуэт: в трио два гобоя и фагот; примечательно, однако, что не всегда трио оказывается «прозрачнее» первой части: в менуэте из Фран-

цуской сюиты № 3 h-moll Баха трехголосное трио противостоит двухголосной первой части). Вместе с тем бывает, что различия в инструментовке частей составной формы минимальны (например, в гавоте из сюиты № 3 D-dur для оркестра Баха первую часть отличает только эпизодическое участие литавр).

Функциональное различие частей (и соответственно единство целого) в составной трехчастной форме невелико: побочная роль средней части в танцах ощутима в случае ее пребывания в побочной тональности или непропорционально малых размеров; в клавишинных пьесах, где средняя часть тематически производна от первой, функциональное неравенство сильнее.

Помимо собственно составной трехчастной, существуют формы производные от нее. Они образуются путем введения дополнительной средней части (и даже не одной) и дополнительной репризы (или реприз; ср. со сложной трехчастной с двумя трио, см. § 76). В результате возникает форма с большим числом частей, но тем же фундаментальным принципом построения (Бах. Бранденбургский концерт № 1 F-dur, IV ч.: менуэт – трио – менуэт – «польский» – менуэт – трио (новое) – менуэт; все части в главной тональности).

§ 155. **Составная двухчастная форма.** Составная двухчастная форма в музыке клавесинистов образуется совершенно так же, как составная трехчастная (и имеет те же обозначения: *Première 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 («*La Nointéle*»<sup>135</sup>, *ordre* № 10 Куперена: первая часть — трехчастная, вторая часть — пятичастное рондо). Вторая часть всегда пишется в одноименной тональности (Куперен. «Освежающая» /«*La Rafrâchissante*», *ordre* № 9/: a-moll – A-dur; «Весталки» /«*Les Vestales*», *ordre* № 16/: G-dur – g-moll). Тематически она связана с первой (Куперен. «*La Chazé*»<sup>136</sup>, *ordre* № 7: мотивы из первой части; «Басконка» /«*La Basque*», *ordre* № 7/: тематический вариант первой части), а если самостоятельна, то не контрастна (Куперен. «Святоши» /«*Les Calotines*», *ordre* № 19/: редкий пример относительного контраста частей: «Амур-Гименей» /«*L'Himen Amour*», *ordre* № 16/: первая часть — «величественно», вторая часть — «галантно»). 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.

### Задания по анализу

**Задание 75** (§ 154). Анализировать составные трехчастные формы, сравнивая их между собой и классической сложной трехчастной. Бах. Бурре из сюиты № 1 C-dur для оркестра; Бурре из Английской сюиты № 1 A-dur. Куперен. «Баю-бай, или колыбельная для Амура» («*Le Dodo, ou L'Amour au Berceau*», *ordre* № 15); «Нежная чаровница» («*La Douce, et Piquante*», *ordre* № 15).

**Задание 76** (§ 155). Анализировать составную двухчастную форму, сравнивая ее с составной трехчастной и классической сложной двухчастной. Куперен. «Цветущие сады» («*Les Vergers Fleuris*», *ordre* № 15).

## Тема 24. Контрастно-составные формы

§ 156. **Общая характеристика. Классификация.** Контрастно-составные формы широко распространены в музыке XVII в. и заметно менее — в XVIII в. Их роль в XVII в. особенно важна, поскольку одни ее образцы являли первые примеры крупной инструментальной формы (в органной прелюдии), другие функционировали как исторические предшественники циклических форм, в частности, сонатного цикла (канцона) и симфонического цикла (увертюра).

Разнообразие контрастно-составных форм в XVII – 1-й пол. XVIII вв. определяется, как уже говорилось, параллельным существованием и до некоторой степени смешением полифонического и гомофонно-гармонического методов музыкального мышления. В этих условиях контрастно-составные формы осуществлялись либо в рамках одного из них, либо соединяли в себе оба метода. Исходя из этого контрастно-составные формы делятся на: полифонические<sup>137</sup>, гомофонно-гармонические (или, менее категорично, неполифонические), смешанные гомофонно-полифонические.

<sup>135</sup> Предположительный перевод: «Девушка из Нуантель» или «Мадам де Нуантель».

<sup>136</sup> Предположительный перевод: «Девушка из Шазе».

<sup>137</sup> Примеры контрастно-составных форм полифонического типа содержатся в канцонах (см., например, канцоны Фрескобальди, Нерли, Букстехуде в издании: Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков. Хрестоматия. М., 1980).

По иному признаку особую группу образуют вокальные контрастно-составные формы, которые в данном обзоре рассматриваться не будут (как требующие специальной методики анализа, направленной на словесный — в дополнение к музыкальному — текст).

§ 157. Смешанные гомофонно-полифонические контрастно-составные формы. Контрастно-составные формы смешанного типа, где помимо обычного темпового и метрического контраста имеется контраст в самом способе мышления — гомофонном или полифоническом, наиболее распространены и наиболее показательны для музыки XVII — 1-й пол. XVIII вв. Как и в других контрастно-составных формах, конкретная планировка, число частей и их соотношение индивидуально и с трудом поддается обобщению. Можно лишь наметить самые употребительные комбинации в связи с жанровой принадлежностью формы.

Наиболее стабильна форма увертюры. Во французской увертюре, родоначальником которой считается Люлли, три (или две) части с соотношением «медленно — быстро — медленно» (последняя часть не обязательна); при этом быстрая часть в большей или меньшей мере полифонична. Так, в увертюрах из сюит для оркестра Баха первая часть строится по принципу развертывания от тоники к доминанте; вторая часть (также в главной тональности) масштабно превадирует, она представляет форму, соединяющую черты фуги и концертной; третья часть, возвращая общий характер и принцип развертывания первой, приводит к тонике. В форме повторена (согласно знакам репризы) первая часть, а затем вторая и третья вместе. Иногда французская увертюра встречается в клавирной музыке (Бах. Увертюра из партиты № 4 D-dur — из двух частей; Гендель. Увертюра из Большой сюиты № 7 g-moll — из трех частей).

Итальянская увертюра (сложившаяся в операх Страделлы, А. Скарлатти), называемая *sinfonia*, состоит также из трех частей, но с обратным соотношением темпов: «быстро — медленно — быстро», с фугированной первой, а иногда и обеими быстрыми частями и кантиленой на гармонической основе в центре.

На сопоставлении гармонических и полифонических разделов могут строиться формы прелюдии, токкаты, фантазии. Если органная прелюдия XVII в. подчас включала несколько разделов импровизационно-прелюдийного и фугированного склада, то у Баха контрастно-составная прелюдия преимущественно двухчастна: гармоническая первая часть на основе развертывания (собственно «прелюдия») сменяется фугированной второй частью (Бах. Прелюдия из Английской сюиты № 6 d-moll: первая часть — барочная двухчастная форма, вторая часть трехголосная fuga). Примечательно, что такая форма весьма близка французской увертюре в ее двухчастном варианте (ср. прелюдию Es-dur ХТК I и 16-ю вариацию, названную «увертюра», из «Гольдберг-вариаций» для клавира Баха).

Более сложно, как бы умножая принцип «прелюдии — фуги», строятся контрастно-составные токкаты. Не только у Баха, но и у более ранних композиторов (Рейнкен, Муффат), токката включает несколько (четыре, пять, шесть) частей, из которых уже две фугированные, а прочие достаточно разнохарактерные: собственно прелюдийная, в характере медленной части цикла, интермедийно-ходообразная. При этом тематический материал всех частей может быть самостоятельным или иметь нечто общее (например, в токкате c-moll Баха за прелюдийно-импровизационной следует медленная часть, далее трехголосная fuga с небольшим переходом и еще одна fuga, двойная, одна из тем которой заимствована из первой фуги)<sup>138</sup>.

§ 158. Гомофонно-гармонические контрастно-составные формы. Гомофонно-гармонические (или скорее не полифонические в собственном смысле слова, не имитационные) контрастно-составные формы сравнительно мало распространены в данную эпоху. Сопоставление разнохарактерных частей на гармонической основе встречается в прелюдии (например, в прелюдии e-moll ХТК I Баха две части типа развертывания резко контрастируют темпом — медленным в первой и быстрым во второй), а также в фантазии (например, в фантазии для клавесина Телемана<sup>139</sup> три части разного характера — «помпезная» первая, «быстрая» вторая и «веселая» третья — имеют, каждая, малую форму типа трехчастной репризной).

Контрастно-составная неполифоническая форма принята в жанре пасторали. Так, в пасторали для органа Паскуини две части; в сонате C-dur I, 2/ с подзаголовком «пастораль» Д. Скарлатти — три, темп в которых нарастает от умеренного до Presto; наконец, в пасторали для органа Баха частей четыре, и все она тематически различны:

|     |   |   |   |
|-----|---|---|---|
| A   | B | C | D |
| F-A | C | c | F |

<sup>138</sup> Впрочем, у Баха есть и трехчастная токката, весьма близкая по форме французской увертюре (токката из партиты № 6 e-moll).

<sup>139</sup> В издании: Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков. Хрестоматия. М., 1980.

## Задания по анализу

**Задание 77 (§§ 157–158).** Анализировать контрастно-составные формы, определяя их строение, внутреннюю логику и степень единства целого. Бах. Прелюдия C-dur ХТК II. Увертюра из сюиты № 1 C-dur для оркестра. Симфония из партиты № 2 c-moll для клавира. Фантазия G-dur для органа (IV том).

## Глава X. Вариационная форма

**§ 159. Общая характеристика. Применение.** Вариационная форма, одна из древнейших, в XVII – 1-й пол. XVIII вв. уже существует во всех известных классической музыке разновидностях.

Фигурационные строгие вариации широко распространены в органной и клавирной музыке самого разного характера. Они могут входить в сюиту (Гендель. Ария с вариациями из Большой сюиты № 3 d-moll и № 5 E-dur), в concerto grosso (Гендель. Concerto grosso D-dur op. 6 № 5, менуэт: тема и две вариации), а также существуют как отдельные произведения. В последнем случае вариационный цикл нередко носит название партиты, а каждая вариация именуется *partie* (Фрескобальди. Партита на тему фолии). Однако бывает, что в названии вообще нет указания на вариационную форму: во французской традиции оно может быть программным (например, «В звучании тимпана» Дандрие), или ориентированным на тему (например, «Noël» для органа Дакена, то есть французская рождественская песня), или определяющим общий жанр произведения (например, офферторий для органа Дандрие). Вариации на выдержанную мелодию также известны этой эпохе (в частности, как наследие многовековой работы с *santus firmus*), но их скорее можно встретить в ряду фигурационных вариаций, чем в отдельном цикле (например, в менуэте из concerto grosso op. 6 № 5 Генделя первая вариация — на выдержанную мелодию, а вторая фигурационная). То же касается жанрово-характерных вариаций, которые время от времени встречаются среди фигурационных (например, в арии с вариациями «La Frescobalda» Фрескобальди третья вариация гальярда, а пятая — куранта)<sup>140</sup>.

Все эти типы вариаций имеют, конечно, некоторые отличия в XVII – 1-й пол. XVIII вв. в частности, из-за специфики темы, подчас иной, чем в классической музыке; но в способах варьирования они родственны вариациям последующих времен. Наиболее показателен для данного периода тип вариаций, почти неизвестный классико-романтическому искусству, а именно, вариации на *basso ostinato* (буквально — упорный бас). Другую важнейшую для этого времени область, принципиально близкую вариациям, составляют хоральные обработки.

### Тема 26. Вариации на *basso ostinato*

**§ 160. Определение. Применение.** Вариации на *basso ostinato*, или на выдержанный бас — это форма, основанная на неизменном по преимуществу повторении басовой формулы при постоянном обновлении верхних голосов. В XVII – 1-й пол. XVIII вв. вариации на *basso ostinato* переживают свой первый расцвет (второй наступил после полуторавекового пребывания в тени только в XX веке). 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 (например, в медленной части концерта: Бах. Концерт f-moll для клавира с орк.). В вокальной музыке вариации на *basso ostinato* применялись и в хорах (Бах. *Stucifixus* из мессы h-moll), и в ариях (Перселл. Ария Дидоны из оп. «Дидона и Эней»).

**§ 161. Тема.** Преобладающий тип темы в вариациях на *basso ostinato* — это краткая, от двух до восьми, но чаще четырехтактовая мелодическая формула достаточно обобщенного характера. Множество таких тем представляет нисходящее движение от I к V ступени — диатоническое (пример 159) или хроматическое (Бах. *Stucifixus* из мессы h-moll), иногда фигурационно осложненное (пример 160). Возможно также восходящее движение от I к V ступени (пример 161). Хотя поступенное движение преобладает, есть темы, основанные на скачках (пример 165). Бывает, что тема — это скорее гармоническое последование, чем мелодическая линия, которая может меняться (как в пассакалье из Большой сюиты № 7 g-moll Генделя; не будучи вариациями на

<sup>140</sup> Существует, однако, уникальный вариационный цикл Куперена «Французские безрассудства, или маски домино» («Les Folies françaises, ou les Dominos»), где все вариации характерные, причем «характер» каждой вариации, равно как и цвет соответствующего домино, указаны в подзаголовках: например, 1-й куплет — «Невинность в домино цвета незримого», 2-й — «Стыдливость в розовом домино», 3-й — «Пылкость в алом домино» и т.д., всего 12 куплетов (как называются здесь вариации).

basso ostinato в собственном смысле, такие циклы все же весьма близки им). Подобные гармонические темы во множестве не индивидуальны, но повторяют общеупотребительные формулы (весьма типичную гармоническую тему см. в примере 162). Действительно индивидуальные и достаточно развернутые басовые построения в XVII – I-й пол. XVIII вв. редки (одно из них — в II ч. концерта d-moll для клавира с орк. Баха — это интенсивно развивающее начальную мотивную группу, насыщенное экспрессивными скачками построение из 13 тактов, не похожее на общеупотребительные басовые ходы, пример 163).

Для уровня слитности басовых построений важно, какой гармонией заканчивается тема, и в этом отношении преобладают два варианта. Первый — с окончанием темы на доминанте, чье разрешение приходится на начальный звук следующего проведения, объединяющий благодаря тому проведения (пример 161). Второй — с окончанием на тонике, что делает тему более замкнутой в себе и потому более отделенной от последующего проведения (Бах. Пассакалья c-moll для органа).

Первоначальное изложение может быть без дополнительных голосов, одноголосное или с октавной дублировкой, позволяющее услышать тему в чистом виде, как исходную стадию развития (Бах. Концерт d-moll для клавира с орк., II ч.). В своих очередных проведений тема воспроизводится точно либо подвержена некоторым изменениям. Возможны: а) перенесение темы в один из верхних голосов с изменением ее регистра (Бах. Пассакалья для органа); б) ритмическое и мелодическое фигурирование темы (Букстехуде. Чакона e-moll для органа); в) транспозиция темы в другую тональность (Букстехуде. Пассакалья d-moll для органа).

§ 162. Строем верхних голосов и организация формы целого. Верхние голоса имеют для облика целого в вариациях на basso ostinato определяющее значение, их никак нельзя считать «сопровождающими» тему. При не индивидуализированной теме-формуле именно в верхних голосах, расположенных на ее стабильном фундаменте, создается неповторимый художественный смысл произведения. Но даже в редких случаях высокоиндивидуализированной темы (как в II ч. концерта d-moll для клавира с орк. Баха) верхние голоса существуют в качестве по меньшей мере равноправных контрапунктов, без которых смысла целого просто нет.

Для характера формы чрезвычайно важно, как ведут себя верхние голоса в отношении границ в нижнем голосе. Если границы во всех голосах совпадают, то образуются достаточно четкие построения, которые, как и в других видах вариационных форм, можно называть вариациями. Если же верхние голоса целенаправленно и последовательно игнорируют границы в басовом голосе и в своих цезурах не совпадают с ним, то говорить о вариациях как слагаемых формы затруднительно: ведь невозможно признать вариациями проведения в нижнем голосе без учета верхних голосов, равно как не вариации и те построения, которые образуются в верхних голосах, если они противоречат в своих границах нижнему. По сути дела возникает контрапункт двух слоев формы (который известен этой эпохе не только по вариациям на basso ostinato, но и по хоральным обработкам (см. § 165), и пожалуй ведущим для восприятия оказывается верхний слой как более слышный и характерный.

Первый тип формы, с совпадением границ и наличием вариаций, обычно имеет гармонический склад (хотя не исключает полифонические приемы на уровне фактуры). Все голоса вступают сразу, одновременно с темой (пример 164). Второй тип формы, с контрапунктом двух слоев, полифоничен в самой своей основе. Голоса здесь могут прибавляться поочередно, нередко имитируя один другой (Бах. Stuckifixus из мессы h-moll). В обоих случаях верхние голоса обновляются очень плавно, без резких контрастов, постепенно накапливая новое качество (в том числе ритмическое, путем столь свойственного всем видам вариаций ускорения движения, как, например, в чаконе f-moll для органа Пахельбеля). Иногда рисунок верхних голосов передается фигурируемой басовой теме, которая таким образом вовлекается в общее движение (Бах. Пассакалья для органа: 6-я, 10-я, 14-я вариации).

Форма целого в вариациях на basso ostinato с их краткой темой особенно нуждается в укрупнении. Очень распространено попарное объединение вариаций благодаря сходству или даже тождеству верхних голосов (что при четырехтактных построениях дает эффект периода: Букстехуде. Чакона e-moll для органа). При транспозиции басовой темы крупные разделы формы возникают сообразно тональному плану, при этом для модуляции возможны изменения в окончании темы или введение связующих построений (например, в пассакалье d-moll для органа Букстехуде 4 раздела по 7 вариаций в каждом /сгруппированных неизменно в две пары и тройку/ следуют тональному плану d – F – a – d, будучи соединенными двутактовыми связками). Иногда цикл завершается тематической репризой (в чаконе для органа Пахельбеля последняя пара вариаций точно воспроизводит первую). Возможно и такое завершение цикла, которое выводит за собственные пределы вариаций на basso ostinato (так, Бах в завершение грандиозной органной пассакальи пишет фугу на басовую тему вариаций).

В безвариационных циклах форма целого складывается согласно собственной логике верхних голосов, которые образуют (поверх нейтральных басовых проведений) функционально неравнозначные разделы. Например, в «Новом граунде» для верджинела Перселла яркоиндивидуальная мелодия верхнего голоса представляет форму типа простой двухчастной с повторением частей и «ритурнельными» прослойками между ними, и ее границы не совпадают с басовыми проведениями (пример 165)

### Задания по анализу

**Задание 78 (§§ 160–162).** Анализировать вариации на basso ostinato, рассматривая: а) бас (границу и строевые темы, число проведений, характер обращения с темой), б) верхние голоса (логику их развития, границы построений, соотношение с басовыми проведениями), в) крупную форму целого (с учетом закономерностей нижнего и верхних голосов). Резон А. Трио в форме пассакальи (в изд.: Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI – XVIII веков. Хрестоматия. М., 1980). Бах. Staccato из мессы h-moll. Концерт d-moll для клавира с орк., II ч. Перселл. Ария Дидоны из III д. и граунд из II д. (ц. 32) оп. «Дидона и Эней».

## Тема 26. Хоральные обработки

**§ 163. Определение. Применение.** Хоральная обработка — это инструментальное, вокальное или вокально-инструментальное произведение, в котором одноголосный хорал (см. § 183) получает многоголосное оформление. В широком смысле слова к хоральным обработкам относятся все музыкальные сочинения, так или иначе связанные с хоралом (грегорианским или протестантским), в том числе те, где он используется лишь как исходный материал.

Область применения хоральной обработки в таком значении весьма широка. На хорале базируются ведущие жанры Средневековья и Возрождения; его роль чрезвычайно велика и в XVII – I-й пол XVIII вв. (обработка хорала входила в обязанности любого церковного органиста), этот жанр сконцентрировал в себе технические и выразительные достижения музыки своего времени.

Хоральная обработка в самой своей основе имеет вариационную природу, даже если представлена в единичном варианте. Кроме того, нечто вроде рассредоточенного вариационного цикла бывает при наличии разных вариантов обработки хорала у одного автора (что нередко, например, у Баха). И, наконец, вариационный потенциал хоральной обработки наиболее полно раскрывается в обычных вариационных циклах на тему хорала, довольно распространенных (нередко под названием партиты) в эту эпоху.

Композиция хоральной обработки (за исключением немногих ее видов) находится в зависимости — большей или меньшей — от хоральной мелодии. Строению хорала посвящена специальная тема 31, с которой необходимо познакомиться параллельно с рассмотрением собственно обработок.

**§ 164. Классификация.** При классификации хоральных обработок следует принимать во внимание три аспекта: первое (I) — это «объект» обработки; второе (II) — это характер изложения мелодии хорала; третье (III) — это принцип организации сопровождающих голосов.

I. По объекту обработки выделяются два вида: 1) обработки, где работа ведется с хоральной строфой в целом; 2) обработки, где работа ведется с отдельными строками хорала.

В свою очередь в первом виде (I, объект — строфа) выделяются: а) обработки с однократным изложением хоральной строфы (большинство обработок «Органной книжечки» Баха, V том<sup>141</sup>); б) обработки с неоднократным изложением хоральной строфы (см. три хоральные партиты в том же томе).

Во втором виде (2, объект — строка) выделяются: а) обработки, где работа ведется с одной начальной строкой хорала («фуга на тему хорала», точнее на его начальную строку: «Fuga super: Jesus Christus, unser Heiland», VI-33); б) обработки, где работа ведется последовательно со всеми строками хорала («строфическая фуга» с рядом экспозиций на очередные строки: «Aus tiefer Not schrei' ich zu dir» VI-11, а также «хоральная фантазия», о которой будет сказано далее).

II. По характеру изложения мелодии выделяются: 1) обработки, где мелодия воспроизводится без каких-либо изменений (за исключением регистровых при передаче из голоса в голос и возможных пауз между строками, в том числе очень длительных: «Nun danket alle Gott», VII-43); б) обработки с «кодированной» мелодией, то

<sup>141</sup> Далее римская цифра будет указывать том органных сочинений Баха в десятитомной публикации лейпцигского издательства Peters, а арабская — номер обработки.



есть с мелодией, варьированной путем мелодической фигурации («Trio super: Nun komm', der Heiden Heiland», VII-46: колорированная мелодия в верхнем голосе).

III. По принципу организации сопровождающих голосов выделяются три вида: 1) обработки гармонического склада<sup>142</sup>; 2) обработки полифонического склада; 3) обработки смешанного полифонно-гармонического склада.

Обработки гармонического склада различаются в зависимости от фактуры как: а) чисто аккордовые (Partita I в партите «O Gott, du frommer Gott», V); б) аккордово-фигурационные («Gelobet sei'st du, Jesu Christ», V-17).

В полифонических обработках выделяются: а) обработки, где хорал проводится полностью как cantus firmus<sup>143</sup> одноголосный или изложенный канонически («Erschienen ist der herrliche Tag», V-15); б) обработки, где хорал служит материалом (то есть дает тему или темы) для полифонической формы, обычно фигуриванной («Fugetta super: Dies sind die heil'gen zehn Gebot», VI-20).

В свою очередь полифонические обработки на cantus firmus могут иметь сопровождающие голоса мотивно связанные или не связанные с хоралом и организованные как: свободный контрапункт или контрапункты («Allein Gott in der Höh' sei Ehr'», VI-3), имитации («Ach Gott und Her», VI-1), канон (1-я, 2-я, 3-я вариации из канонических вариаций на рождественскую песню «Vom Himmel hoch da komm' ich her», V), fuga («Fantasia sopra: Jesu, meine Freude», VI-29).

Смешанные полифонно-гармонические обработки различаются в зависимости от конкретного соотношения полифонического и гармонического начал (например, в Partita X из партиты «Ach, was soll ich sündler machen?», IX-26, преобладает гармонический склад, отчетливо полифоничен лишь центральный раздел в виде фугато).

Из различных комбинаций указанных качеств складывается конкретный облик органной обработки хорала.

Данная классификация в основном действительна и для многих вокальных хоральных обработок, а именно для тех, где влияние словесного текста на строение минимально (у Баха есть немало органных обработок, представляющих буквальное перенесение на орган хоральных арий, дуэтов из кантат). В иных же случаях необходимо введение еще одного аспекта в классификацию — словесно-текстового.

§ 165. **Форма целого.** Форма в хоральной обработке зависит, как следует из вышеприведенной классификации, от многих факторов. Но в любом случае важно, в каком отношении находятся с точки зрения формообразования хоральная мелодия и собственно обработка. В этом смысле возможны три основных варианта: 1) форма целого полностью детерминирована хоральной мелодией, пласт обработки не имеет отличной от нее самостоятельной формы; 2) целое являет параллельное существование двух форм — хорала и обработки, иначе говоря «контрапункт форм»<sup>144</sup>; 3) форма целого не зависит от хоральной мелодии и обусловлена имманентными потребностями обработки.

Примеры первого рода, когда форма определяется хоралом, многочисленны в относительно простых обработках-гармонизациях, и чем ниже полифонический потенциал такой обработки, тем непреложнее формообразующая воля хоральной мелодии («Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ», V-30).

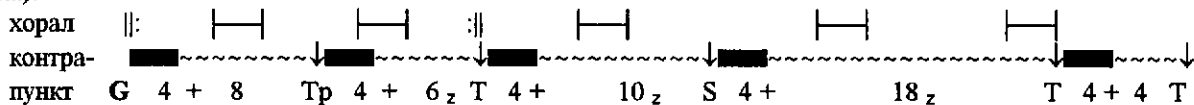
Целое как контрапункт форм хорала и обработки образуется при значительном усилении обработочного пласта вплоть до его полной самостоятельности. Например, в обработке «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» (VI-3) параллельно разворачиваются неколорированная хоральная мелодия и весьма контрастный контрапункт с обилием скачков и оживленной ритмикой. В хорале, написанном в форме бар (см. § 185), всего пять мелодических строк, и из них две, как и полагается, повторены. «Внешние данные» контрапункта сходны: в нем пять разделов с повторением первых двух. Но за общим числом пять в хорале и контрапункте стоят совсем разные явления: все строки хорала четырехтактны, а разделы контрапункта включают 12, 9, 13, 21, 8 тактов; строки хорала сравнимы с классическим предложением, а разделы контрапункта строятся по принципу ядро — разворачивание; в слагаемых хорала и контрапункта не совпадают ни начала, ни концы — строки хорала приходятся в основном на участки разворачивания в контрапункте. Однако при всех этих расхождениях в указанных пластах нет и крайних противоречий — разделу контрапункта обычно соответствует строка хорала, и лишь на участке особо продолжительного разворачивания в четвертом разделе поместились две хоральные строки, отчего на долю заключительного раздела в контрапункте пришелся лишь долго выдержанный последний звук хорала.

<sup>142</sup> Согласно немецкой традиции подобные обработки именуются «простой хорал» (der schlichter Choral), или «органный хорал».

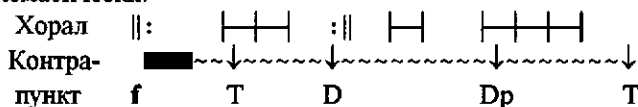
<sup>143</sup> Cantus firmus (букв. — прочный напев) ведущая мелодия полифонического произведения, служащая его основой и обычно выделенная среди прочих голосов более крупными длительностями.

<sup>144</sup> Термин Ю. Н. Холопова, впервые описавшего этот феномен.

Схематически (условные обозначения: ■ — ядро, ~~~ — развертывание, ↓ — каданс, |—| — строки хорала):



В иных случаях расхождения в формальных планах хорала и обработки могут быть гораздо глубже. В примере 166 контрапунктирующий трехголосный пласт хотя и начинается с колорированного материала первой строки хорала, но в конечном итоге совершенно индивидуален. Шесть двутактовых строк хоральной формы бар композитор распределил так, что первая пара строк идет без перерыва (и затем повторяется) третья строка отделена от предыдущего и последующего долгой паузой (и потому выглядит серединной), а оставшиеся три строки вновь непрерывны (и в них ошутим репризный намек). Элементы середины и репризы чувствуются и в контрапунктирующем пласте; тем разительнее в целом полное несоответствие границ в двух пластах. Так, тоническая каденция в середине первого крупного раздела обработки (т. 5) ложится «поперек» только разворачивающейся первой строки хорала, и напротив, окончание начального хорального двустручия (т. 8) никак не согласуется с набирающим силу развертыванием в обработочном пласте. То же, почти демонстративное несоответствие и в дальнейшем: замыкающая серединный раздел обработки каденция в Dp (т. 20) разрезает подчеркнуто непрерывное завершающее трострочие хорала, чье окончание, в свою очередь, на три такта опережает заключительную тонику обработки. Схематически:



Параллельное существование двух миров, двух типов чувствования — индивидуально-экспрессивного в обработке и объективированного, эмоционально-выравненного в хорале — отлилось в двух формах (живущих даже в «в разном времени»: МТ хорала 4/4, МТ обработки 2/4), которые пересекаются, но не совпадают в споре друг с другом.

Форма целого, не обусловленная хоральной мелодией, бывает в основном двух видов: фуга на тему хорала и хоральная фантазия. Последняя была одним из ведущих жанров в творчестве мастеров северо-немецкой органной школы XVII в. (Шейдеман, Тундер, Букстехуде, Бруно, Любек), нашедших главные способы работы с хоралом в свободных рамках «фантазийного» стиля, полуимпровизационного по своей природе. Многократные проведения строк, на разной высоте, полные и частичные, с применением разнообразных — регистровых, тембровых, динамических — переключек (например, типа «эха»), которым благоприятствует орган, и сменой — подчас довольно резкой — характера изложения и даже темпа, делают форму поистине фантазийно-автономной и полностью (или почти полностью) отошедшей от скованного узами словесного текста хорала. Фантазии такого рода не часты, но все же есть у Баха (причем не поименованные фантазией<sup>145</sup>). Образцом может служить заключительная *partita* IX из хоральной партиты «O Gott, du frominer Gott» Баха. Хорал, который в простой аккордовой гармонизации представлен в *partita* I, написан в репризной форме бар из шести двутактовых строк: ||:2+2:|| 2+2 2+2 (пример 167), но в обработке от нее сохранилось только общее расположение материала. Главный прием здесь (заявленный, кстати, еще в *partita* II) — вычленения из хоральных строк и переключки на основе полученных сегментов, число которых определяет продолжительность разделов. Этих разделов в крупном плане четыре: первый на материале начальной пары строк, второй на материале следующей пары, третий на материале пятой строки и четвертый на материале шестой строки. Отголоски хорала в них (помимо мотивных заимствований) лишь иногда слышны в тональном движении (например, второго раздела). Использованные для строительства названных разделов, хоральные строки потеряли не только цельность, но и равноправие. Так, первый раздел в своей основной части разрабатывает путем переключек мотивы начальной строки; вторая, хотя и последовательно изложенная, имеет дополняющее значение (пример 168); во втором разделе также преобладает первая из двух строк; а вот третий и четвертый разделы, хоть и используют те же строки, что первый (в их репризном варианте), но разрослись до полного отделения друг от друга. Схематически:

<sup>145</sup> Этот термин Бах употребляет свободно и прилагает к самым разным формам, например, «фантазией» он назвал достаточно строгую фугу на хорал, то есть фугу, «сопровождающую» *cantus firmus*: «Komm, heiligen Geist, Herre Gott», VII-36.

## разделы формы

|                       | I       |     | II       |     | III | IV |
|-----------------------|---------|-----|----------|-----|-----|----|
| строки хорала         | : a b : |     | : c d :  |     | a   | b  |
| число тактов (МТ 2/4) | 14      | 6   | 11+6     | 8,5 | 19  | 24 |
| тональности           | C T-Tr  | T-D | Tr-Dp-Tr | Tr  | T   | T  |

Данная обработка — это типичная свободная вариация, которая достойно венчает сей цикл по преимуществу строгих хоральных вариаций.

### Задания по анализу

**Задание 79** (§§ 163–165). В указанных вариантах обработки одного хорала анализировать: 1) строение хоральной мелодии, 2) способы обработки и ее строение, 3) соотношение формы хорала и обработки. Сравнить полученные результаты. Бах. «Christ lag in Todes Banden»: V-5; VI-15; VI-16.

## Глава XI. Формы с рефреном или ригурнелем

**§ 166. Общая характеристика. Классификация.** Формы с рефреном или ригурнелем, предполагающие регулярное возвращение темы, занимают немалое место в музыке XVII - 1-й пол. XVIII вв. Помимо арий с ригурнелем (см. тему 32), можно выделить три типа таких форм: 1) куплетное рондо, 2) концертная форма, 3) рефренные формы вокальной музыки.

Первым двум посвящены далее специальные разделы. Третий же по существу и нельзя определить как тип, но лишь как широкую область применения самого общего принципа. Наименование «рефренная форма»<sup>146</sup> прилагается к весьма разнообразным по структуре и содержанию композициям. Объединяет их немногое: во-первых, принадлежность к вокальной музыке и, во-вторых, строение на основе чередования «рефрена» (связанного с идеей стабильности) и «строф» (ориентированных на обновление). «Нетипизируемость» же рефренных форм обусловлена тем, что стабильность рефрена более чем относительна и может касаться не построения в целом, но лишь какой-либо одной его стороны — характера изложения, метра, ритма, тембра или только словесного текста; при столь широко понятом рефрене трудно предугадать и характер развития в строфах. В результате конкретный облик рефренных форм — при наличии очень широко понятого повтора и почти неограниченного обновления — различается чрезвычайно сильно. Но подобная свобода естественна для XVII в., когда происходило становление барочных форм и когда формы с рефреном того или иного рода были особенно распространены в вокальной музыке. Последующее описание куплетного рондо и концертной формы покажет, как на той же рефренной основе со временем сложились (а отчасти существовали уже и в XVII в.) более регламентированные формы с относительно (в сравнении с эпохой классицизма) неизменными нормами

### Тема 27. Куплетное рондо

**§ 167. Определение. Применение.** Куплетное рондо — это форма, где устойчивая часть — рефрен (или, по французской традиции, как и вся форма, рондо — *rondeau*) проводится неоднократно (2, 3, 5, 7, 9, 11 и более раз), в главной тональности и по преимуществу неизменно, а перемежающиеся с рефреном куплеты (*couplet*) вносят то или иное обновление<sup>147</sup>.

Куплетное рондо было одной из важнейших и распространеннейших форм в музыке французских клавесинистов — у Шамбоньера, Ф. Куперена, Рамо, Дандрие, Дакена. Рондо этих авторов представляют программные, как правило, миниатюры самого разного характера (о чем можно судить по их названиям, например, у Куперена: «Пасторали», «Забавы», «Грохот войны», «Колокольчики», «Тик-так-тук, или Обойщики», «Простодушный», «Испуганная коноплянка», «Святоши и монашки, или балаган» и др., у Рамо — «Циклоп», «Вихри»). В форме рондо писались также танцы: чакона (Шамбоньер), пассакалья (Куперен), жига, гавот, тамбурин (Рамо) и др. Куплетное рондо бывает и вокальным (Перселл. «Дидона и Эней», I д., цифры 8–9). В искусстве немецкого барокко рондо встречается не часто и в несколько иных, чем у французов, условиях: помимо танцев из сюит (Бах. Пассье из Английской сюиты e-moll; Гендель. Гавот из сюиты G-dur), рондо обретается в финалах кон-

<sup>146</sup> Термин, его обоснование и интерпретация предложены М. И. Катунян (см. список литературы).

<sup>147</sup> В ряде учебных пособий куплетное рондо называют также старинным или рондо французских клавесинистов.

цетров (Бах. Концерт E-dur для скрипки с орк.) и сонат (Телеман. Канонические сонаты для двух скрипок или флейт).

§ 168. **Рефрен.** Рефрен в рондо своей функцией имеет излагать тему, нередко единственную для всей формы или по крайней мере ведущую, чье главенство подтверждается повторными воспроизведениями. От характера рефрена в значительной мере зависит облик всей формы.

Рефрен по своему строению, как норма, прост и компактен: гомофонный склад, песенный метр, мотивная определенность создают предпосылки для ясной и четкой формы. В большинстве случаев это период (8-тактовый: Куперен. «Щебетанье» /«Le Gazouillement», ordre № 6/ или, реже, 16-тактовый: Куперен. «Безделица» /«Le Petit-Rien» ordre № 14/), при своем первом проведении нередко повторенный. Возможный четырехтактовый рефрен повторяется почти всегда, во всех проведениях (Куперен. «Простушка» /«L'Ingénue» ordre № 19/), так что фактически имеет место тот же период, но из двух одинаковых предложений. Изредка можно встретить рефрен в простой двухчастной форме, также с повторением частей (Куперен. «Пасторали» /«Les Bergeries» ordre № 6/, «Забавы» /«Les Amusemens» ordre № 7/, «Торжествующая» /«La Triomphante» ordre № 10/ — 2-я часть, «Ликование победителей» /«Allegresse des Vainqueurs»/).

В большинстве случаев рефрен имеет ровное квадратное строение (даже у И. С. Баха). Среди редких отступлений от этого правила — чакана Шамбоньера для органа (где рефрен, включает 5 тактов, что, надо полагать, не случайно), а также финальные рондо из канонических сонат Телемана, полифоническое изложение которых — для формы рондо исключительное — обусловило преобладающую неквадратность метрики.

В последующих появлениях, всегда в главной тональности, рефрен обычно не меняется. Единственным нормативным отличием бывает отказ от повторения, если оно было. При редком двухчастном рефрене последующие проведения сокращаются (в вышеназванных примерах остается только вторая часть, повторенная /«Пасторали», второе проведение; «Ликование победителей»/ или не повторенная /«Забавы»/); заключительное проведение восстанавливает первоначальную форму рефрена. Варьирование рефрена в куплетном рондо относится к исключительным явлениям (Бах. Рондо из партиты № 2 c-moll).

§ 169. **Куплеты.** Куплеты в рондо несут обновление, но почти никогда — действительно новое; они развивают так или иначе главный материал, оттеняя «твердую» тему — рефрен. Куплеты напоминают середину песенной простой трехчастной формы, а вся форма во множестве случаев (если не в большинстве) остается однотемной и в этом отношении корреспондирует с последующим малым однотемным рондо, а не с большим.

Гармоническое строение куплетов, ориентированное в целом на неустойчивость, бывает все же весьма различно. «Основные деления» на гармонической шкале устойчивости — неустойчивости таковы:

а) Минимальная неустойчивость в условиях главной тональности, воспринимаемая как таковая лишь в сравнении с темой, еще более устойчивой (в рондо «Муза-Плантина»<sup>148</sup> /«La Muse-Plantine» ordre № 19/ Куперена, например, главный и едва ли не единственный фактор «неравновесия» в первом куплете — это половинные каденции, в отличие от полных в рефрене; в «Грохоте войны» из «Торжествующей» Куперена после рефрена, практически не покидающего тоники //, куплет, почти целиком выдержанный на тоническом органном пункте, дает лишь некоторое гармоническое продвижение средствами иных функций, но никак не неустойчивость).

б) Фактически устойчивость, но в условиях побочной тональности, которая с позиций главной тональности оценивается как зона неустойчивости (в «Разумной принцессе» /«La Princesse de Sens» ordre № 9/ Куперена на всех сильных долях первого куплета стоит тоника, но это тоника параллельного мажора, то есть неустойчивая в масштабе целого гармония).

в) Неустойчивое, часто секвентно-ходообразное изложение в главной тональности (Куперен. «Обольстительница» /«L'Enchanteresse» ordre № 1 /, 1-й куплет).

г) Неустойчивое ходообразное изложение с заходом в побочные тональности (в «Колокольчиках» /«Les Timbres»/ Куперена при главной тональности e-moll строение третьего куплета таково: ).

4 2 2 2 2  
Sp→S→Dp→Tp→T→D

Тематическое содержание куплетов, как уже говорилось, в основном регулируется однотемным замыслом формы. Но степень обновления тематического материала в куплетах все же сильно колеблется. Главные точки градации можно обозначить так:

<sup>148</sup> Плантина - имя собственное.

а) Тематическое тождество куплета и рефрена при их тональном отличии (в «Багателях» /«Les Bagatelles» ordre № 10/ Куперена первый куплет есть точное перенесение темы рефрена в доминантовую тональность).

б) Явное тематическое родство куплета и рефрена, различие между которыми обусловлено иными гармоническими путями, по которым движется одинаковый мотивный материал («Испуганная коноплянка» /«La Linote éfarouchée» ordre № 14/ Куперена, первый куплет).

в) Заметное тематическое обновление в куплете, не достигающее, однако, уровня контрастного («Колокольчики» Куперена, третий куплет).

г) Контрастный характер куплета, определяемый прежде всего фактурными и ритмическими особенностями, но без сформировавшейся — по гармоническим и структурным причинам — новой темы («Ликование победителей» из «Торжествующей» Куперена, третий куплет).

Возможно комбинированное строение куплета — сочетание обновленного материала и частичной цитаты из рефрена, чаще в побочной тональности (Бах. Рондо из партиты № 2 c-moll, третий куплет), а иногда и в главной (Куперен. «Ликование победителей» из «Торжествующей», второй куплет).

Форма куплетов различается в зависимости от степени гармонической неустойчивости. В более устойчивых куплетах это предложение или период, в том числе неквадратного строения, с половинной заключительной каденцией или полной, но в побочной тональности (Куперен. «Nega» /«Les Délices»/ из сюиты «Малютки» /«Petits Âges» ordre № 7/, первый куплет), в менее устойчивых — ходообразное построение (Куперен «Тик-так-тук, или Обойщики» /«Le Tic-Toc-Choc, ou Les Maillotins» ordre № 18/, третий куплет). Куплет может включать относительно устойчивое построение в форме большого предложения или периода и переход (Бах. Рондо из сюиты № 2 h-moll для оркестра, первый куплет: 22112, 4; Куперен. «Пасторали», третий куплет /в МТ 3/8 /: 4+6, 12). Возможна и обратная комбинация, когда куплет начинается с перехода, ведущего к периоду или предложению (Куперен. «Июль» /«La Juillet» ordre № 14/, первый куплет: 6, 4). В редких случаях куплет, претендующий на собственную (хотя и производную) тему, пишется в простой двухчастной форме и тогда напоминает трио составной формы (Куперен. «Безделица» /«Le Petit-Rien» ordre № 14/, второй куплет; «Сестра Моника» /«Soeur Monique» ordre № 18/, третий куплет). В рондо немецких композиторов возможно влияние принципа развертывания в куплетах (Бах. Рондо из партиты № 2 c-moll, второй куплет).

§ 170. Куплетное рондо в целом. Протяженность куплетного рондо сильно разнится в зависимости от числа частей. Есть рондо из трех частей, то есть всего с двумя проведениями рефрена и одним куплетом (что следует из обычного авторского обозначения в нотках: Rondeau – Couplet – Rondeau, см., например, пьесе Куперена «Баю-бай, или колыбельная для Амура» /«Le Dodo, ou L'Amour au Berceau» ordre № 15/, где каждая часть составной трехчастной формы представляет — по авторскому указанию — трехчастное рондо)<sup>149</sup>; есть и гигантское рондо из семнадцати частей (Куперен. «Пассакалья» ordre № 8). Обычным, однако, является пять, семь, реже девять частей.

Тональный план куплетного рондо, как и других форм этого времени, нередко ориентирован на формулу T – D – S – T (с поправкой на возвращение главной тональности в проведениях рефрена), например: T – T-D – T – Tr-D – T<sup>150</sup> (Куперен. «La Nointéle», 2<sup>e</sup> Partie D-dur), T – T-D – T – Tr – T – S-Sp – T (Куперен. «Щебетанье» B-dur). Бывает, что рондо ограничивается только тонико-доминантовыми тональными отношениями, например: T – Tr – T – D – T (Куперен. «Забавы», второе рондо g-moll). Но особенно примечателен в куплетном рондо (в сравнении с последующей эволюцией формы) нередкий переизбыток главной тональности (которая предстает лишь с разной степенью устойчивости), например: T – T – T – T – T – Tr-D – T (Куперен. «Пасторали» B-dur) или T – T – T – Tr-Dp – T – T – T (Куперен. «Развевающиеся ленты» /«Le Bavolet flotant» ordre № 9 A-dur).

<sup>149</sup> Трехчастное рондо нередко трактуют в современной теории как простую трехчастную форму (исходя из структуры периода в рефрене и середины куплета). Однако типичный для рондо гармонический план, согласно которому рефрен заканчивается на тонике, а куплет движется от тонике к какой-либо побочной ступени, совсем не характерен для трехчастной формы того времени, чья норма, напомним, окончание первой части в доминанте или доминантовой параллели и движение от нее к тонике (возможно, с заходом в субдоминанту). В качестве дополнительного аргумента в пользу возможности трехчастного рондо укажем на хронологически близкие и по общему принципу аналогичные формы, никак не сводимые к простой трехчастной форме, поскольку сама главная тема в них изложена в простой двухчастной форме; за ней следует модулирующий ход, подобный куплету, и далее точное повторение темы (Корелли. Менуэт из Concerto grosso F-dur 6 № 9; Жига из Concerto grosso B-dur op. 6 № 11). Идентичные позднему малому однотемному рондо, они свидетельствуют об исторической преемственности в эволюции формы.

<sup>150</sup> Подчеркнутые знаки функций принадлежат одному куплету.

Соотношение куплетов в форме (при практически неизменных проведениях рефрена) определяет во многом характер целого. При массе конкретных вариантов заметны две основные тенденции в соотношении куплетов: а) куплеты мало отличаются друг от друга по величине, тематизму, характеру изложения; б) куплеты целенаправленно развиваются и постепенно достигают значительных отличий, а то и контраста. В первом случае все куплеты как бы уравнены в правах и целое имеет «ненаправленный» характер. Показательный образец приведен в примере 169 (Гендель. Гавот из сюиты G-dur). В нем все куплеты идентичны по величине друг другу и рефрену. Форма складывается из семи равных квадратов-восьмитактов. Все куплеты воспроизводят тип изложения и ритмический рисунок рефрена. Единственное, что движет форму, — это новые варианты мелодической линии и гармония, каденционно отмечающая в куплетах тональности D, Tr, Dr. По существу же форма такого рондо совершенно выровнена и допускает даже — гипотетически — перестановку куплетов, поскольку функционально они тождественны. Иное целое, более направленное и динамичное, возникает при прогрессирующем обновлении куплетов. Достаточно типично для куплетного рондо (хотя, как говорилось, и не обязательно) постепенное увеличение протяженности куплетов (Куперен. «Разумная принцесса»: 4 такта первый куплет, 10 тактов второй; «Забавы»: 8 и 16 тактов; «La Ménéteux»<sup>151</sup> /ordre №7/: 10, 15 и 18 тактов). Поддержанное плавным, но достаточно далеким отходом от материала рефрена в куплетах, оно создает некоторое «крещендо» в форме (хотя и не сравнимое, разумеется, с тем, что будет в классическую эпоху).

### Задания по анализу

**Задание 80** (§§ 167–170). Анализировать куплетное рондо, определяя строение частей, их соотношение, а также особенности целого. Бах. Гавот из партиты E-dur для скрипки соло. Куперен. «Жнецъ» («Les Moissonneurs» ordre № 6), «Пассакалья» (ordre № 8). Рамо. Две жиги в форме рондо.

## Тема 28. Концертная форма

**§ 171. Определение. Применение.** Концертной называется форма, где проводимая в разных тональностях тема, обладающая относительной устойчивостью, противопоставляется менее устойчивым интермедиям, и отличие между ними усиливается в оркестровой музыке контрастом *tutti* (тема) и *solo* (интермедии).

Название формы указывает на главную сферу ее применения — концерты (для оркестра или солиста с оркестром, а также сольные). Наиболее типична концертная форма для первой части, вполне обычна для финала и, можно сказать, исключительна для медленной части (Бах. Бранденбургский концерт № 5 D-dur, II ч. Соната № 5 C-dur для органа, II ч.). В концертах данная форма бывает весьма развернутой, сложно устроенной; по смысловой емкости она сравнима с сонатной формой у венских классиков.

В оркестровом варианте концертная форма встречается и как вступительная часть кантаты (под названием *Sinfonia* в кантате № 146 Баха или *Concerto* — в кантате № 142); она входит в состав оркестровых увертюр в качестве центральной быстрой части (Бах. Четыре сюиты для оркестра). Иногда ее можно встретить в нетипичных для формы жанрах, например, в арии из оркестровой сюиты (Телеман. «Застольная музыка» /«Tafelmusik» e-moll/) и даже в фуге (!) из сонаты для скрипки соло (!) (Бах. Соната C-dur).

Хотя рожденное в условиях оркестра противопоставление различных звуковых масс чрезвычайно важно для концертной формы, она существует и вне оркестровой музыки: в ансамблевых сонатах (например, для скрипки, флейты с клавиром), в сольных сонатах (например, для органа), в прелюдиях и других пьесах для органа, клавира. В них средствами одного инструмента могут имитироваться оркестровые *tutti* и *sol*.

Особую — и весьма своеобразную — область применения концертной формы составляет ария для голоса с оркестром (см. § 189).

**§ 172. Тема.** Тема в концертной форме<sup>152</sup> — это замкнутое каденцией построение (разной протяженности и структуры), первоначально звучащее в главной тональности, а затем — в иных, но сохраняющее при этом (в большей или меньшей степени) гармоническую устойчивость. Возвращаясь неоднократно (с изменениями, о которых будет сказано ниже), тема задает основной тон музыки. Она утверждает свое главенство массивностью звучания, которая в оркестровых сочинениях достигается исполнением *tutti*, а в инструментальных — какими-либо фактурными средствами.

<sup>151</sup> Предположительный перевод - «Девушка из Мэнету».

<sup>152</sup> Согласно немецкой традиции тему концертной формы именуют ритурнелем.

Характер изложения в теме бывает различным и колеблется в крайних пределах — между чисто гомофонным и чисто полифоническим. Этим определяются формы, возможные в теме: большое предложение (Бах. Концерт f-moll для клавира с орк., III ч., в МТ 6/8: 22112112); период (Бах. Бранденбургский концерт № 2 F-dur, I ч., в МТ 2/4: 8+8); барочная одночастная форма (пример 170; Бах. Бранденбургский концерт № 1 F-dur, III ч.: 17 т.); барочная двухчастная форма (Бах. Бранденбургский концерт № 1 F-dur, I ч., в МТ 2/4: 10, 14); барочная трехчастная форма (Бах. Бранденбургский концерт № 4 G-dur, I ч., в МТ 6/8: 11, 17, 14); канон (Бах. Бранденбургский концерт № 6 D-dur, I ч., 17 т.); фугато (Бах. Увертюра из сюиты № 2 h-moll для орк., центральное Allegro, 35 т.); фугетта (Бах. Концерт a-moll для скрипки с орк., III ч., 26 т.).

Бывает, что внутри самой темы оказываются сольные участки интермедийного характера, вследствие чего тема может явить концертную форму в миниатюре. Так, в III ч. концерта d-moll для клавира с орк. Баха:

$$\begin{array}{cccccccc} T & = & T & I & T & I & T & I & T \\ & & 13 & 16 & z & 13 & 14 & z & 2 & 4 & 13 \\ & & d & & & a & & & F & & d \end{array}$$

Устойчивость темы в целом обусловлена ее однотональностью и заключительной каденцией на тонике. В первом изложении отступление от этой нормы очень редко (в примере 170 тема модулирует в доминанту), но в последующих проведениях — возможно. Тематическая (мотивная) определенность и стабильность темы как главного построения характерны для баховской концертной формы, однако не обязательны в более ранних сочинениях. Например, у Вивальди тема подчас узнается скорее по тугтийному характеру звучания, чем по стабильному материалу (Концерт D-dur для скрипки с орк. op. 3 № 9, III ч.).

В последующих проведениях (кроме заключительного) тема, как правило, меняет свою тональность (о тональных планах целого см. в § 174). Во множестве случаев она проводится не полностью, а сокращенно, причем степень сокращения бывает различной. При двух- или трехчастной теме может остаться лишь одна из частей (в I ч. Бранденбургского концерта № 1 F-dur Баха от двухчастной темы сохраняется первая часть, а в I ч. Бранденбургского концерта № 4 G-dur — от трехчастной темы — ее репризная часть); при одночастной теме — ее ядро (в примере 170 см. второе /т. 39/, четвертое /т. 102/ и пятое /т. 123/ проведения). При фугированной теме в повторных проведениях нередко сохраняется тема в узком смысле слова, без имитационных повторений (Бах. Концерт d-moll для двух скрипок с орк., I ч.). Бывает, что тема становится менее узнаваемой, поскольку лишается самых представительных начальных тактов (Бах. Концерт d-moll для двух скрипок с орк., III ч., второе проведение); иногда же от нее остаются только немногие такты заключения (Вивальди. Концерт E-dur op. 8 № 2 «Лето» для скрипки с орк., I ч., второе и третье проведения). Расширение темы встречается реже и обычно связано с внедрением в нее интермедийного материала (в примере 170 первое проведение темы — 24 такта, третье — 33 такта, а последнее — 29 тактов). В процессе подобных преобразований тема меняет структуру и может стать модулирующей (Бах. Бранденбургский концерт № 1 F-dur, I ч., третье проведение: C – a ; Концерт d-moll для двух скрипок с орк., III ч., второе проведение: F – a ) и менее устойчивой в целом.

Некоторые проведения становятся в силу своей краткости второстепенными (в примере 170 таковы второе, четвертое и пятое проведения), а иные — по существу интермедийными, поскольку теряют определяющие тему качества — в гармоническом отношении (как в неустойчивом секвентном проведении темы в тт. 128–133 увертюры из сюиты № 2 h-moll для оркестра Баха) или в характере звучания (в I ч. Бранденбургского концерта № 4 G-dur, например, сильно сокращенное ля минорное проведение /тт. 185–197/ идет в прозрачном интермедийном изложении на фоне концертирующей скрипки; аналогично и ре мажорное проведение /тт. 263–285/, представленное лишь неустойчивым развивающим разделом темы и «замаскированное» той же концертирующей скрипкой).

Иногда встречается ритмическое преобразование темы (в II ч. концерта g-moll op. 4 № 4 для органа Генделя второе и третье проведения темы даются в уменьшении).

§ 173. **Интермедия.** Интермедия в концертной форме — это построение, лежащее между проведениями темы и оттеняющее ее в темброфактурном, гармоническом и структурном отношениях. Начало интермедии в оркестровой музыке обычно отмечено резким спадом звучности, поскольку интермедия — в противоположность тугтийной теме — принципиально ориентирована на сольное исполнение. Подобный эффект в сочинениях для клавишных инструментов может быть достигнут фактурными средствами. Впрочем, вне условий оркестра интермедии в темброфактурном отношении бывают и весьма близки теме (Бах. Соната № 1 h-moll для флейты и клавира, I ч.).

Гармоническое строение интермедий принципиально отлично от темы уже оттого, что интермедия призвана соединять проведения темы в разных тональностях и значит быть разнотональной, модулирующей. Ходообразная сущность интермедии может проявляться более или менее рельефно, но по самой своей природе интермедия противостоит тонально сплоченной теме<sup>153</sup>.

Окончание интермедии бывает различно: в тональности предстоящего проведения темы возможна каденция половинная (в примере 170 см. т. 51) или даже полная (Бах. Концерт f-moll для клавира с орк., I ч.: конец первой интермедии в т. 34 на тонике As-dur); возможно наложение каденционного завершения интермедии и начала темы (Бах. Соната № 2 c-moll для органа, I ч.); возможен, наконец, бескаденционный переход интермедии в тему и даже подготовка последней доминантовым преддыктом (в прелюдии e-moll для органа Баха /том II/ доминанта готовит в тт. 122–126 заключительное проведение темы вероятно потому, что лишенная начальных тактов тема здесь нуждается в дополнительных опознавательных знаках). При относительно протяженной интермедии не исключены каденции и внутри нее (в I ч. Бранденбургского концерта № 6 B-dur Баха фа мажорная каденция /т. 40/ делит на два раздела вторую интермедии).

Тематический материал интермедии обладает разной степенью самостоятельности. Во множестве случаев (если не в большинстве) он очевидно связан с темой (Бах. Бранденбургский концерт № 1 F-dur, I ч.) или прямо заимствован из нее (Гендель. Концерт g-moll для органа op. 4 № 3, II ч.: первая интермедия начинается с буквального цитирования темы, но в прозрачном интермедийном изложении). В иных, тоже не редких случаях, материал, производный от темы, в интермедии значительно обновлен (в примере 170 см. первую интермедии). Наконец, можно встретить (правда, не часто) интермедии на самостоятельной и даже контрастной теме (Бах. Прелюдия Es-dur для органа /III том/, первая интермедия /т. 33/). Бывает и обратное: чисто фигурационная, тематически невыраженная интермедия, что особенно характерно для музыки добаховской, прежде всего Вивальди (концерт «Лето» op. 8 № 2, III ч.).

Форма интермедии во многом определяется ее характером — тематически оттеняющим или развивающим. Хотя в целом интермедия, как уже говорилось, ходообразна, это сопрягается с разной степенью структурной неустойчивости. Интермедия, занятая изложением нового тематического материала, уже в силу этого вынуждена быть хотя бы относительно устойчивой (например, в прелюдии c-moll для органа /II том/ Баха первая интермедия, построенная как двойное фугато на новом материале, в течение 18 тактов не покидает главной тональности и лишь в последних 6 тактах поворачивает к предстоящей доминанте). Напротив, интермедия откровенно развивающего характера быстро выявляет это через структурную и гармоническую нестабильность (в I ч. Бранденбургского концерта № 1 F-dur наполненная секвенциями первая интермедия /тт. 13–27/ состоит из трех разделов /в МТ 2/4: 10, 12, 6/, отделенных каденциями в C, B, d. Дробность интермедии может увеличиться благодаря вкраплению «осколков» темы; не претендуя на самостоятельность, они все же нарушают интермедийную непрерывность течения (Бах. Бранденбургский концерт № 4 G-dur, первая интермедия /тт. 83–137/).

В целом контраст интермедии теме бывает меньшим или большим, а подчас даже приближается к уровню циклического — если в интермедии меняется вдобавок ко всему прочему метр и темп, как это иногда бывает у Вивальди (концерт «Лето» op. 8 № 2, I ч.).

§ 174. Концертная форма в целом. Концертная форма, складываясь из проведенных темы и лежащих между ними интермедий, обладает разной протяженностью. Число частей в ней колеблется от пяти (Бах. Соната № 5 C-dur для органа, I ч.) до пятнадцати (Вивальди. Концерт A-dur op. 3 № 5 для скрипки с орк., III ч.) и даже более, хотя типично семь-одиннадцать частей<sup>154</sup>.

Не исключено четное число частей — если рядом оказываются две интермедии (Бах. Бранденбургский концерт № 5 D-dur, I ч.:  $I_3$  /тт. 42–71/,  $I_4$  /тт. 71–101/)<sup>155</sup> или два проведения темы (Бах. Английская сюита № 5

<sup>153</sup> Исключения, однако, возможны: у Вивальди, который и второе проведение темы нередко дает в основной тональности, первая интермедия может быть совершенно устойчивой и даже ограничиваться фигурацией тоники (концерты для скрипки с орк. «Весна» op. 8 № 1, I ч., тт. 14–27, «Осень» op. 8 № 3, III ч. тт. 30–41).

<sup>154</sup> Существуют формы, состоящие всего из трех частей: темы, хода (неотличимого от концертной интермедии) и повторения темы (Бах. Маленькие прелюдии для органа № 2 d-moll, № 4 F-dur, ария F-dur для органа /IX том/). Не будучи, разумеется, концертной формой как таковой, подобные композиции демонстрируют родственные фундаментальные принципы. Немаловажно, что они близки и будущим классическим формам типа малого рондо (напомним, кстати, что куплетное рондо тоже могло состоять только из трех частей, то есть фактически из темы, хода и вновь темы).

<sup>155</sup> Они не сливаются в одну большую интермедии, если разделены кадансом и обладают существенно разным материалом и характером изложения.



F-dur, прелюдия: сокращенное проведение с дополнением /тт. 79–90/ и полное заключительное /тт. 90–109/<sup>156</sup>, а также если отсутствует заключительное проведение темы (Бах. Прелюдия As-dur ХТК II)<sup>157</sup>.

Таким образом, хотя принцип концертной формы предполагает чередование темы и интермедии с завершением целого темой, отступления от него возможны. В иных же случаях точно определить число частей вообще трудно, поскольку быстрое чередование раздробленной на кусочки темы и отрывков интермедий сливаются по существу в единый разработочный раздел.

Образцы концертной формы разнятся не только числом частей, но и их продолжительностью: есть примеры темы и интермедии буквально по несколько тактов каждая, равно как есть примеры по много десятков тактов (для сравнения: миниатюрная форма вступительного Concerto из кантаты № 142 Баха занимает всего 65 тактов /в МТ 2/4/, тогда как в I ч. Бранденбургского концерта № 4 G-dur Баха одна только тема раскинулась на 83 такта, а вся форма охватывает 427 тактов).

Тональный план концертной формы (отмеченный в своих важнейших точках проведениями темы) в общем подчиняется основополагающей формуле T – D – S – T. Она может реализоваться в тональностях разных ступеней и с разной степенью детализации, например, в мажоре: T – D – Sp – T (Бах. Соната № 1 Es-dur – для органа, I ч.), T – D – Tr – T (Бах. Allegro увертюры из сюиты № 3 D-dur для орк.); в миноре: T – Tr – S – T (Бах. Соната № 5 C-dur для органа, II ч.), T – D – S – T (Бах. Прелюдии e-moll, h-moll для органа /II том/), T – Tr – D – S – T (Бах. Концерт f-moll для клавира с орк., III ч.). Однако есть немало форм, которые не признают этой закономерности. Встречается следование тональностей по формуле T – S – D – T, например: T – Tr – /Sp/ – S – /D/ – Dp – T (Бах. Бранденбургский концерт № 4 G-dur, I ч.). Бывает, что функциональный порядок тональностей не имеет однозначной направленности, поскольку субдоминантовые и доминантовые тональности неоднократно чередуются, например, в мажоре: T – D – Tr – Dp – Sp, S – T – T (Бах. Английская сюита № 4 F-dur, Прелюдия). Иногда тональности концертной формы принадлежат только двум функциям, по принципу T – D – T или T – S – T, например, в мажоре: T – D – Dp – T (Бах. Концерт a-moll для скрипки с орк., III ч.), T – T – Tr – T (Вивальди. Концерт D-dur ор. 3 № 9 для скрипки с орк., I ч.); в миноре: T – Tr – D – T (Бах. Соната № 2 c-moll для органа, I ч.), T – D – D-T – T<sup>158</sup> (Бах. Concerto из кантаты № 142). В более ранних образцах, и прежде всего у Вивальди, возможен переизбыток главной тональности и другие тональные повторы, например, в мажоре: T – T – T – D – T-Tr – T – T – T (Вивальди. Концерт A-dur ор. 3 № 5 для скрипки с орк., III ч.), T – T – D – D – T – T (Вивальди. Концерт F-dur ор. 8 № 3 «Осень», III ч.).

Соотношение проведения темы в концертной форме важно для общего рельефа формы. Есть композиции, где проведения примерно равнозначны, и тогда форма имеет более или менее (в зависимости от соотношения интермедий) регулярный характер (Вивальди. Концерт E-dur ор. 8 № 1 «Весна», III ч.; Бах. Прелюдия As-dur ХТК II). Однако, пожалуй, преобладают формы, где проведения темы сильно различаются по своей величине, «крепости» и, в конечном итоге, весомости. В результате их функция в целом не одинакова: одни проведения имеют местное значение и приметны только на уровне раздела, другие актуальны для всей формы (в примере 170 рельеф формы в крупном плане обозначен тремя масштабными проведениями темы /тт. 1–24, 52–84, 143–171/, тогда как три сокращенных проведения /тт. 40–44, 102–105, 123–126/, значимы лишь на уровне интермедий, которые они членят).

Соотношение интермедий между собой также немаловажно для облика целого. Как и проведения темы, интермедии могут быть приблизительно равной величины (Вивальди. Концерт A-dur для скрипки с орк. /из серии «Opera IX. La setra») или заметно отличаться (например, в I ч. концерта a-moll для скрипки с орк. Баха  $I_1 = 20$  т.,  $I_2 = 58$  т.). Они бывают сходными и не сходными (по разным признакам).

Сходство интермедий в одних случаях обуславливается прежде всего общим тембром (в Allegro увертюры из сюиты для оркестра № 1 C-dur все интермедии выделены трио двух гобоев с фаготом, в отличие от преобладающей массы струнных в теме), в других — близкой фактурной ориентацией (например, в III ч. концерта d-moll для клавира с орк. Баха все интермедии в своей основе фигурационные в отличие от мелодической темы), а в третьих — одним и тем же материалом, звучащим, как правило, на разной высоте (в III ч. концерта d-moll для двух скрипок с орк. Баха вторая интермедия повторяет первую /без последних трех тактов/ квинтой выше; ср. также материал интермедий в примере 170). Иногда последующая интермедия объединяет в себе

<sup>156</sup> Они не объединяются в одно из-за функционального различия: заключительное полное проведение темы (типа Da capo) служит завершением всей формы, а предшествующее сокращенное — местным завершением на уровне центрального раздела.

<sup>157</sup> В подобной ситуации гармонически завершающий участок содержится в самой интермедии.

<sup>158</sup> Подчеркнутые знаки функций принадлежат одному проведению темы.

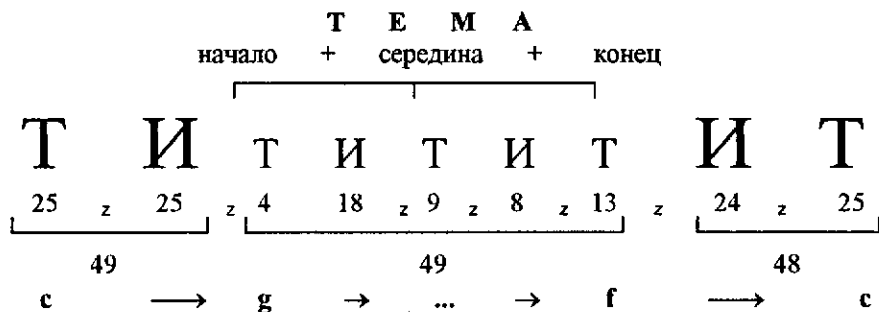
интермедии предыдущие (например, в III ч. концерта d-moll для двух скрипок с орк. Баха четвертая интермедия складывается из первой и третьей интермедий).

Отличие и даже контраст между интермедиями может быть очень сильным и определяться мелодией, ритмом, фактурой (например, в I ч. концерта F-dur op. 8 № 3 «Осень» Вивальди первая интермедия по материалу повторяет приплясывающую тему и отличается лишь сольным исполнением; вторая и третья интермедии /с подзаголовком «L'ubriaco» — «Охмелевший»/ несут резкие фактурные и ритмические перемены; и уж совсем далека от темы, равно как от предыдущих интермедий, четвертая интермедия /«L'ubriaco che dorme» — «Охмелевший заснул»/).

Соотношение интермедий и темы регулируется тремя основными возможностями. Существуют: а) интермедии, претендующие на равноправие с темой (в III ч. концерта d-moll для двух скрипок с орк. Баха первая интермедия /тт. 21–36/ соперничает с темой благодаря самостоятельному тематизму и подобному теме — имитационному — изложению); б) интермедии, явно второстепенные в сравнении с темой (в прелюдии из Английской сюиты № 5 c-moll Баха первая интермедия /тт. 40–52/ выглядит малозначительным фигурационным ходом рядом с масштабной темой-фугой); в) интермедии, подавляющие и вытесняющие тему (в I ч. Бранденбургского концерта № 5 Ddur Баха третья интермедия /тт. 42–58/ из 33 метрических тактов /на 2/4/ следует после сокращенного до 5 тактов проведения темы, а далее, после неустойчивого шеститактового проведения темы, располагаются уже две интермедии подряд /тт. 61–70, 71–101/, насчитывающие в сумме 80 метрических тактов). Очень редко на протяжении всей формы сохраняется изначально заданное соотношение. Обычно по мере продвижения формы отношения темы и интермедий меняются в том или ином направлении, и в этом, в частности, состоит динамика целого.

Группировка частей в концертной форме возникает благодаря указанному выше неравенству проведения темы, интермедий, меняющемуся соотношению между ними. При массе конкретных вариантов ощутима общая тенденция к большей дробности центрального участка формы в сравнении с ее крайними частями. При этом эффект дробности возникает как следствие двух нетождественных процессов, а именно: а) сокращения темы и интермедий и, соответственно, их ускоренного чередования при сохраняющейся структурной автономии того и другого; б) сокращения темы и интермедий до потери ими самостоятельности, то есть разработочного по своей сути смешения некогда автономных явлений.

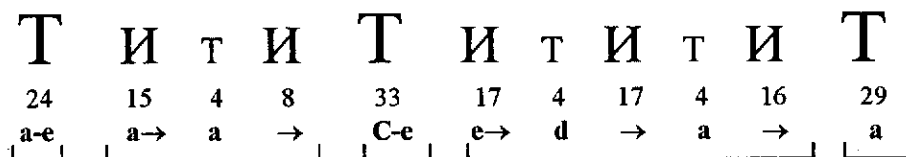
Пример первого рода содержит прелюдия c-moll для органа Баха (II том). Ее форма поражает своей закономерностью и красотой пропорций. Крайние проведения темы и прилегающие к ним интермедии велики и значительны (тема построена на основе гармонического развертывания, а интермедия представляет собой фугато), причем их протяженность почти одинакова. Центральный раздел образуется тремя частичными проведениями темы и двумя интермедиями; при этом три кратких тематических отрывка суть «разрезанная» на три части первоначальная тема, а две, также краткие, интермедии, сложенные вместе, равны (по числу тактов) полномасштабным крайним интермедиям (к тому же, добавим, все интермедии, сложенные вместе, образуют полноценную двойную фугу). Схематически:



Таким образом, в крупном плане в форме можно увидеть всего три части: тема с примыкающей к ней интермедией по краям и тема с интермедийными вставками в центре, причем протяженность этих трех разделов практически одинакова.

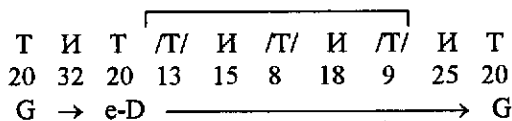
Иное основание укрупнения в форме из примера 170. Там сокращенные до начального ядра проведения темы на фоне продолжающейся свое скрипки выглядят внутренним событием интермедий, но не всей компози-

ции; аналогично и в центральном проведении темы вкрапление кратких скрипичных soli значимы лишь на уровне темы, но не целого. В результате в крупном плане форма включает лишь три проведения темы и две интермедии, но их внутренний рельеф неоднороден.



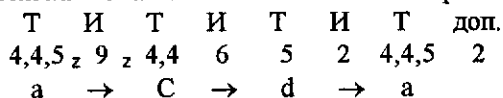
Образец концертной формы с разработочным разделом представляет 1-я ч. сонаты № 6 G-dur для органа Баха. После темы, солидной интермедии и еще одного полного, но модулирующего (из-за внутреннего сдвига) проведения темы (начало которой отмечает субдоминантовую, а конец доминантовую тональность) наступает раздел, где в планировке материала сохраняется видимость чередования темы и интермедии:

разработка



Однако секвентная неустойчивость тематических участков и бескаденционная плавность перехода в интермедийные уравнивает их в самом главном, гармоническом плане и делает всю эту обширную область единой разработкой (напоминающей классическую сонатную).

Вместе с тем есть и такие концертные формы, где группировка частей отсутствует, а процессы, сообщающие форме внутреннее движение, протекают плавно и непрерывно. Например, в II ч. (Largo) сонаты № 5 Cdur для органа Баха происходит постепенное и целенаправленное сокращение частей формы, и по достижении предела в последней интермедии заключительная тема восстанавливает свою первоначальную величину. Схематически:



А в II ч. (Allegro) Concerto grosso h-moll op. 6 № 12 Генделя уникальное крещендо в форме достигается уплотнением звучности темы, которая в первый раз исполняется solo (!), во втором появлении несколько утяжеляется и лишь на третий раз достигает уровня tutti; последнее, четвертое проведение кажется масштабнее уже благодаря увеличению протяженности.

Завершение формы осуществляется по трем возможным направлениям. Наиболее распространено возвращение (после сокращенных проведений темы) к ее первоначальному полному варианту (иногда оформленному как Da Capo), который естественно обрамляет и тем самым завершает форму. Гораздо реже встречается однонаправленное сокращение темы, в результате которого в завершении формы оказывается едва распознаваемый тематический фрагмент (в прелюдии h-moll для органа Баха /II том/ последние 5 тактов воспроизводят окончание темы, почти неприметной в таком виде). И, наконец, форма может завершаться вообще не темой, а интермедией (Бах. Прелюдия As-dur ХТК II). Двойственный эффект бывает при восстановлении звучности tutti в конце без воспроизведения темы как таковой (Вивальди. Концерт «Лето» op. 8 № 2, I ч.).

Форма второго плана поверх преобладающей концертной возникает в результате соответствующей группировки частей и согласно методам изложения.

Контуры трехчастной типа Da Capo в концертной форме нередки и естественны. Ее условием обычно бывает особенно развернутое изложение темы в начале и сильное сокращение затем. В III ч. Бранденбургского концерта № 6 B-dur Баха, например, в теме происходит многократное сопоставление tutti и solo (представляющее фигурированное изложение той же темы), и в целом — несмотря на замысловатость соотношения тематических, тональных и «звучностных» процессов — она сама выглядит законченной концертной формой. Напротив, в следующем далее развивающемся разделе значение темы сведено к минимуму: она в сущности выполняет роль развернутых кадансов при интермедиях, отчего и весь этот по преимуществу интермедийный участок противостоит предшествующей теме как единое развитие. Повторение темы Da Capo подтверждает наметившееся соотношение и устанавливает свойственное трехчастной конструкции равновесие. Схематически, в МТ 6/8 (Т — тема, t — tutti, s — solo):

|    |   |   |   |                |   |   |    |   |   |    |    |    |      |   |  |
|----|---|---|---|----------------|---|---|----|---|---|----|----|----|------|---|--|
| Т  |   |   |   |                |   |   |    |   |   |    |    | Т  |      |   |  |
| Т  | Т | Т | Т | И              | Т | Т | Т  | И | Т | И  | Т  | Da | Capo |   |  |
| t  | s | t | s | t              | s | t | t  | s | t | s  | t  |    |      |   |  |
| 16 | 8 | 4 | 8 | 2 <sub>2</sub> | 4 | 2 | 18 | 4 | 8 | 16 | 12 | 4  | 20   | 4 |  |
| В  | В | F | F | →              | В | В | В  | → | g | →  | d  |    |      |   |  |

Трехчастность может возникнуть на основе тонального объединения начальной группы проведений в одну крупную часть с последующим ее повторением Da Capo, как в каприччио F-dur Генделя (в издании: Гендель. Сюиты для фотепиано. Тетрадь II. М., «Музыка», 1984), МТ 2/4:

|   |                |   |                |                |    |                |    |                |    |                |    |                |    |    |      |  |
|---|----------------|---|----------------|----------------|----|----------------|----|----------------|----|----------------|----|----------------|----|----|------|--|
| Т |                |   |                |                |    |                | Т  |                |    |                |    |                |    | Т  |      |  |
| Т | И <sub>1</sub> | Т | И <sub>2</sub> | И <sub>3</sub> | Т  | И <sub>4</sub> | Т  | И <sub>5</sub> | Т  | И <sub>6</sub> | Т  | И <sub>7</sub> | Т  | Da | Capo |  |
| 6 | 15             | 8 | 18             | ↓18            | 10 | 8              | 10 | 8              | 10 | 8              | 10 | 8              | 10 |    |      |  |
| F | →              | C | →              | C              | →  | F              | →  | g              | →  | a              | →  | d              | →  | C  |      |  |

Свойства фуги в концертной форме могут быть очень заметными — настолько, что в сущности допускают двойную трактовку формы. Например, Allegro увертюры из сюиты № 1 C-dur для орк. представляет очень плотную имитационную постройку на основе исходной темы со строгим кварто-квинтовым вступлением голосов в экспозиционном разделе, так что с этих позиций ничто не мешает расценивать целое как фугу; вместе с тем образцовые для концертной формы противопоставления tutti и soli, поддержанные «правильной» тональной планировкой, прорезывают глубинный рельеф формы, заметный более, чем мелкая имитационная вязь; в результате концертная форма и побеждает в этом тесном взаимодействии.

Черты сонатности легко проникают в концертную форму через повторность интермедий и естественно сочетаются с ее природной склонностью к развитию. Иллюстрацией может служить прелюдия Es-dur для органа /III том/ Баха. Здесь первая интермедия распадается на два тематически и тонально отличных участка, подобных связующей и побочной партиям, а вторая интермедия представляет фугато на материале, производном от «побочной»; перед последним проведением темы обе интермедии повторяются с транспозицией в основную тональность, образуя подобие сонатной репризы:

|                    |                |     |                |    |                |                |       |     |                    |
|--------------------|----------------|-----|----------------|----|----------------|----------------|-------|-----|--------------------|
| Т                  | И <sub>1</sub> | Т   | И <sub>2</sub> | Т  | И <sub>1</sub> | И <sub>2</sub> | Т     |     |                    |
| ГП                 | СП             | ПП  |                |    | СП             | ПП             | ГП    |     |                    |
| 17 <sub>2</sub> 16 | 8              | 4+6 | 21             | 28 | 13             | 8              | 4+6   | 45  | 16 <sub>2</sub> 16 |
| Es-B-Es            | →              | B-b | B-c            | c→ | f-As           | →              | Es-es | Es→ | Es                 |

О будущем классическом концерте напоминает в концертной форме вводимая иногда виртуозная каденция солиста (Бах. Бранденбургский концерт № 5 D-dur, I ч.; Гендель. Концерты для органа op. 4 № 1 g-moll II ч. (Allegro), № 2 B-dur, II ч. (Allegro), № 4 F-dur, I ч.).

И, наконец, у наследников Барокко, и прежде всего у Ф. Э. Баха, с концертной формой смыкается рондо в том отношении, что его рефрен (в отличие от предыдущей эпохи) перемещается по тональностям.

### Задания по анализу

**Задание 81** (§§ № 171–174). Анализировать концертную форму, определяя строение частей и их соотношение, а также особенности целого (включая форму второго плана). Бах. Концерт d-moll для двух скрипок с орк., I ч. Раздел Allegro из увертюры сюиты № 2 h-moll для орк. Итальянский концерт, III ч. Прелюдия из Английской сюиты № 3 g-moll.

## Глава XII. Старинная сонатная форма

**§ 175. Определение. Классификация.** Старинной сонатной называется форма с установившимся сонатным тональным планом (по принципу: тоника — не тоника в экспозиционной части, не тоника — тоника в развивающе-завершающей), но с разной степенью, в том числе невысокой, тематической рельефности и структурной выработанности партий, а также малоинтенсивным (в сравнении с классической сонатой) развитием.

Старинная сонатная форма различается в трех основных аспектах, соответственно трехмерной оказывается ее классификация. По общему принципу организации материала выделяются: 1) старинная сонатная форма полифонической ориентации, что выражается в доминирующем методе развертывания; 2) старинная сонатная

форма гомофонно-гармонической ориентации (определяющей не только склад, но и тип метра, характер тематизма, функциональное соотношение разделов). Соответственно первый вид (полифонического генезиса) будет именоваться «барочной сонатной формой (типа развертывания)», а второй (гармонического генезиса) — «предклассической сонатной формой».

По числу тем старинная сонатная форма различается как: 1) однотемная, 2) разнотемная.

По числу частей она различается как: 1) двухчастная — если развивающий и завершающий разделы в силу малой самостоятельности объединяются в один крупный раздел, 2) трехчастная — если развивающий и завершающий разделы автономны.

С учетом этих трех аспектов и определяется в целом вид формы, например, предклассическая сонатная трехчастная разнотемная, барочная сонатная двухчастная однотемная и т.п.

## Тема 29. Барочная сонатная форма (типа развертывания)

**§ 176. Общая характеристика. Применение.** Барочная сонатная форма типа развертывания сохраняет основные присущие развертыванию свойства — тематическую однородность, метрическую «мягкость», позволяющую длить построения без четких границ и жесткой структуры, функциональную сглаженность.

От малых форм типа развертывания ее отличает прежде всего ясно выраженная и достаточно обширная доминантовая зона в экспозиционной части с ее последующим перенесением в главную тональность в завершающей части. Однако связь сонатной формы типа развертывания и соответствующих малых форм остается живой и очевидной: сонатная форма из двух частей непосредственно контактирует с двухчастной типа развертывания, а сонатная форма из трех частей с трехчастной типа развертывания, и разница между малыми формами и сонатной типа развертывания остается более количественной, чем качественной.

Их родство подтверждается общей сферой применения: как и малые формы, сонатная типа развертывания встречается в танцах из сюит — в аллеманде, куранте, жиге, а также в прелюдиях и частях сонат, прежде всего быстрых. Полифонической природой формы объясняется преимущественное обращение к ней немецких композиторов — Баха, Генделя, Телемана и др.

**§ 177. Экспозиция.** Развертывание, напомним, отражает внутреннюю потребность пребывания в одном состоянии, свойственную искусству Барокко. Поэтому в основе развертывания — «дление» этого состояния путем прибавления подобных, но вариантных или очень постепенно обновляемых мотивов, образующих в сумме нечто вроде одноцветной ленты, плавные световые переливы в которой происходят без заметных границ и контрастов. Этому сущностному качеству развертывания отвечает и содержание соответствующей сонатной экспозиции. По большому счету она всегда однородна (хотя и допускает некоторые оттенки), и сонатные партии в ней присутствуют скорее в идее, чем в реальности; во всяком случае очень часто границы между ними условны или даже по существу неопределимы (см., например, куранту из партиты № 4 D-dur:  $\approx 4$  /ГП/, 4 /СП/, 8 /ЛП/). При этом генетическая связь с малыми формами типа развертывания выражается в функциональном и даже внешнем подобии соответствующих участков: главная партия эквивалентна ядру, связующая партия — собственно развертыванию, побочная партия — кадансу и предкадансовой зоне в уже достигнутой побочной тональности. И так же, как редко можно встретить дополнение в первой части малых форм, практически отсутствует в сонатной форме типа развертывания заключительная партия.

Главная партия в сонатной форме типа развертывания, устанавливая главную тональность и определяя «мотивное лицо» пьесы, делает это в тех сдерживающих рамках, которые она унаследовала (несколько раздвинув их) от ядра малых форм. Этим объясняется небольшая обычно протяженность главной партии: 4–10 тактов, редко более того (например, в IV ч. сонаты № 1 h-moll для флейты и клавира Баха главная партия из 17 тактов /9 z 9, считая в МТ 6/16/ как бы удвоена из-за необходимости солирования обоих инструментов). Также подобно ядру будучи самым «крепким» участком формы, главная партия структурно наиболее определена из всех: это может быть предложение малое (пример 172: 4 такта /в МТ 6/8/) или большое (пример 171: 22112 /в МТ 2/4; соната для гамбы и клавира № 2 D-dur, II ч.: 44224), иногда период (Гендель. Allegro из Большой сюиты № 2 F-dur): изредка сама главная партия строится по принципу ядро – развертывание, образуя одночастную форму типа развертывания (Бах. Куранта из партиты № 6 e-moll: 4 2 1 1 1 1 1+1+1+2).

Связующая партия, в большинстве случаев отделенная от главной половинной или полной каденцией, все же очень тесно примыкает к ней прежде всего благодаря мотивной общности (примеры 171, 172). При небольшой главной партии связующая может быть очень длинной и рыхлой, как и полагается участку развер-

тывания (Гендель. Жига из Большой сюиты № 1 A-dur /в МТ 6/8/: ГП — 4 такта, СП — 22 такта). Бывает, однако, что главная и связующая резко различаются по материалу: подобно тому, как контрастируют ядро и развертывание в теме фуги, за мотивно характерной главной партией в подобных случаях следует общефигурационное движение связующей (Гендель. Presto из Большой сюиты № 3 d-moll: ГП — 10 тактов, СП — 32 тактов). Вместе с тем, иногда связующая партия невелика (Бах. Куранта из партиты № 4 D-dur: ГП — 5 тактов, СП — 4 такта) или даже вовсе отсутствует — если за главной партией сразу устанавливается доминантовая зона, принадлежащая побочной (Гендель. Куранта из сюиты G-dur).

Побочная партия в сонатной форме типа развертывания определяется прежде всего установившейся доминантовой тональностью (D для мажора, D или Tr для минора). Иногда побочная сфера оказывается двутональной (Бах. Куранта из партиты № 6 e-moll: после 10 тактов в G-dur следует 16-тактный ход и закрепление h-moll).

В тематическом отношении возможны три варианта: а) побочная мотивно не выделяется из начатого связующей партией развертывания, сохраняя заданный характер движения (пример 171); б) побочная партия отмечена воспроизведением начальных мотивов главной (по типу однотемной сонаты), после чего вновь следует свободное движение в характере развертывания (Бах. Жига из сюиты № 6 D-dur) для виолончели: тт. 17–28); в) побочная партия начинается с обновленных мотивов, не создающих, однако, заметного контраста предыдущему (пример 172).

Форма побочной партии достаточно рыхлая, поскольку в большинстве случаев побочная продолжает развертывание и тематически выделена слабо. Бывает, что после более четкого начала в ней следует очень долгое и свободное продолжение (Бах. Прелюдия B-dur ХТК II: всего в побочной 48 // тактов /считая в МТ 6/8/, то есть вшестеро больше, чем в главной и связующей вместе взятых; после двух сходных четырехтактов в побочной дается длиннейшее более дробное развертывание, замкнутое относительно «твердым» десятитактом, который по сути представляет расширенную каденцию). Лишь иногда в побочной партии можно встретить четкую структуру типа периода или большого предложения (в примере 172: 22112 /в МТ 6/8/). Заключительной партии в сонатной форме типа развертывания обычно нет.

**§ 178. Развивающий и завершающий разделы.** Развивающий раздел в сонатной форме типа развертывания еще ни в коей мере не является разработкой в классическом смысле: свойственные ему процессы принципиально не отличаются от тех, что происходят на соответствующих участках малых форм типа развертывания (то есть в начале второй части двухчастной формы или во второй части в целом трехчастной формы). Невозможность истинной разработки с присущим ей нарушением цельности тем здесь, в условиях развертывания, обусловлена несформированностью самих тем. Поэтому в развивающем разделе может лишь продолжаться то, что было начато в экспозиции, а именно все то же развертывание, но иначе гармонически ориентированное. Начинаясь в тональности окончания экспозиции (то есть в доминантовой) развивающий раздел приходит к каденции на какой-либо субдоминанте (ср. с малыми формами), после чего развертывание может быть продолжено (пример 171: каденция в Tr).

В тематическом отношении здесь в подавляющем большинстве случаев имеются узнаваемые элементы главной партии в начале раздела; лишь изредка развивающий раздел начинается с материала побочной (Бах. Прелюдия B-dur ХТК II). В условиях трехчастной сонаты, то есть при больших размерах и самостоятельности развивающего раздела, он иногда включает материал и главной, и побочной партий (если она отлична от главной), воспроизводя основные контуры экспозиции в ином гармоническом освещении (Бах. Куранта из партиты № 6 e-moll). Однако бывает, что развивающий раздел тематически нейтрален и не поддается идентификации с точки зрения принадлежности той или другой партии (Гендель. Жига из Большой сюиты № 6 fis-moll).

**З а в е р ш а ю щ и й р а з д е л**, или **р е п р и з а**, в сонатной форме типа развертывания бывает либо неполным (в сравнении с экспозицией) и малосамостоятельным — и тогда он объединяется в одну часть с развивающим разделом (обеспечивая двухчастность сонатной формы), либо полным и тогда автономным (с вытекающей отсюда трехчастностью сонатной формы).

В первом случае реприза включает только транспонированную в главную тональность побочную партию, воспроизводимую точно (Бах. Куранта из партиты № 4 D-dur) или измененно, например, с варьированием мелодической линии (пример 171), с расширением (Бах. Жига из сюиты № 6 D-dur для виолончели). При том, что главная партия, как было сказано, обычно расположена в развивающем разделе, вторая часть в целом как бы отражает экспозицию с обратным тональным планом (T – D, D – T).

Во втором случае реприза включает не только побочную партию, но и главную, и это сходное строение с экспозицией одной только репризы обеспечивает ей самостоятельность (Гендель. Жига из Большой сюиты № 1 A-dur). Хотя и здесь изменения, разумеется, возможны. Связующая партия может отойти в сферу главной (Бах. Куранта из партиты № 6 e-moll) или вовсе исчезнуть (Бах. Соната № 2 D-dur для гамбы и клавира, II ч.). Побочная нередко сокращается (Бах. Прелюдия G-dur BWV 902) или очень сильно меняется (например, в ней сохраняются важные для опознания края и обновляется рыхлый срединный участок (Бах. Прелюдия B-dur ХТК II). В полной репризе такие изменения в побочной партии возможны, поскольку дополнительную стабилизирующую роль выполняет главная партия. Но и она не всегда незыблема. Подобно третьей части в малой форме типа развертывания, полная реприза может начинаться с главной партии не в основной тональности (Гендель. Presto из Большой сюиты № 3 d-moll). Ее принадлежность репризе в таких случаях обусловлена тематическим и структурным тождеством репризного раздела в целом с экспозицией при существенном отличии от них обеих развивающей части. Постепенное обретение репризой главной тональности даже уместно при той мягкости функциональных отношений между частями, которая характерна для форм типа развертывания.

### *Задания по анализу*

**Задание 82 (§§ 176–178).** Анализировать сонатную форму типа развертывания, определяя границы разделов, тематическое и гармоническое соотношение партий, их строение. Бах. Аллеманда из партиты № 2 c-moll. Гендель. Жига из сюиты G-dur.

## **Тема 30. Предклассическая сонатная форма**

**§ 179. Общая характеристика. Применение.** Предклассическая сонатная форма с ее гомофонно-гармонической направленностью существенно отличается от барочной сонатной формы типа развертывания: в сравнении с последней она продвинулась гораздо дальше на пути к классическим формам. Хотя и здесь преобладает двухчастное строение и нередко однотемность, сам тип мышления заметно ближе классическому. Тематизм более определен, метр хотя бы ориентирован на квадратность, функции разделов выражены четче; формируются такие важные для сонатной формы явления, как производный тематический контраст и разработочное развитие. Родовая связь с малыми формами уже разорвана, поскольку сонатная форма не номинально, а фактически достигла нового уровня сложности и смысловой емкости. Показательна сфера применения подобной сонатной формы — она лежит вне традиционных для малых форм танцев из сюит и связана по преимуществу с сонатным жанром.

Гомофонно-гармоническая ветвь сонатной формы развивалась главным образом итальянскими композиторами, такими как Д. Скарлатти, Тартини, Пешетти, Мартини, Саммартини, Галуппи и др. (хотя и у них встречается сонатная форма типа развертывания). Дальнейшее описание предклассической сонатной формы дается прежде всего по сонатам (или «экзерсисам») Д. Скарлатти, в огромном массиве которых (свыше 500!) отпечатался важнейший этап развития сонатной формы<sup>159</sup>.

**§ 180. Экспозиция.** Экспозиция предклассической сонатной формы складывается из двух крупных областей: главной с примыкающей к ней связующей партией и побочной с примыкающей к ней заключительной партией. Контакт внутри названных пар настолько тесен, что их составляющие во многих случаях невозможно отделить друг от друга.

Главная партия 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. Повторенные  $n$ -ное число раз и замкнутые каденцией, они образуют построение типа предложения (из 4, 5, 6, 7... тактов), гармонически более чем определенное и устойчивое. Мотивная повторность может превалировать не в начале, а на иных участках главной партии — срединном (имея следствием расширение) или заключительном (образуя ряд дополнений). Так, в примере 174 главная партия состоит из пятитактового предложения с двутактовым дополнением, где мотив трижды звучит сперва в тоническом оформлении, а затем, после функционально полной каденции, еще дважды по гармоническому образцу последней. Бывает, что мотивное повторение имеет имитационное оформление, что обычно не противоречит гармонической природе материала (на-

<sup>159</sup> Номера сонат указываются по трехтомной публикации лейпцигского издательства Peters: римская цифра обозначает том, арабская номер сонаты. В приложении данная нумерация соотносена с имеющимися в других изданиях: советском под ред. А. Гольденвейзера, венгерском под ред. Дж. Балла, факсимильном — Р. Киркпатрика и итальянском — А. Лонго.

пример, в сонате F-dur /II-26/ двутактовая фраза вначале повторяется имитационно, затем на ее основе возникает даже стретта, но все это складывается в гармонически абсолютно ясный квадратный период). Важно, что независимо от конкретного способа повторения главная партия просто, но надежно внедряется в сознание слушателя через утверждение своего характернейшего «мотивного представителя».

Повторность как средство структурного прояснения актуальна и в более крупном плане, чем мотивный: нередко повторяется все замкнутое каденцией построение<sup>160</sup>. Потому для главной партии весьма характерна форма типа периода из двух одинаковых предложений, в том числе (из-за вышеупомянутой мотивной повторности) неквадратного (в примере 175: 6+6; в сонате A-dur /III-39/ варьировано повторено четырехтактовое предложение, которое само состоит из двутакта и своего варьированного повторения; в результате весь мотивный материал главной партии определяется начальной двутактовой фразой, которая звучит с небольшими изменениями четырежды).

Иногда главная партия состоит из нескольких тематических элементов; повторность для их усвоения особенно важна, и возникающая в результате группа периодичностей может иметь черты простой формы. Так, в примере 173 после трех тактов вступительного характера следуют три разных четырехтакта, каждый из которых повторен; эта «цепь», однако, оставляет впечатление незамкнутой, поскольку последняя пара имеет половинные каденции (возможно, что вследствие этого она должна трактоваться как связующая, тем более, что в побочной продолжается тот же принцип нанизывания повторенных четырехтактов):

a a b b c c    d d e e  
  
 F-dur    c-moll

Мотивное обновление в главной партии может держаться на стабильном гармоническом фундаменте, и тогда форма по сути представляет мелодические вариации гармонической последовательности (в сонате c-moll /II-7/: 8, 8, 16 /последняя вариация разрослась благодаря повторению каждого двутакта/).

Связующая партия по своему материалу в большинстве случаев связана с главной партией, и при не очень жесткой структурированности последней их нелегко разъединить (в примере 176 главная тема складывается из повторения исходного тонико-доминантового мотива, который при восьмом появлении, незаметно переступив на двойную доминанту, переносит, с ее разрешением, центр тяжести на доминанту, закрепленную повторением все того же мотива; смена опоры — что составляет функцию связующей — налицо, но в условиях завораживающего мотивного остинато «поймать» начало этого процесса невозможно, фиксируется лишь свершившийся факт; так возникает единое 12-тактное построение, совмещающее функции главной и связующей). При обновлении материала в связующей партии она отделена от главной, разумеется, гораздо четче (соната d-moll /I-14/).

Тональный план связующей партии очень различается по своей сложности. В одних случаях ее гармонический диапазон ограничен диатонической секвенцией (например, в сонате C-dur /II-1/, где после переполненной тоникой главной партии и это выглядит движением); в других — отклонениями в родственные тональности (пример 174); но есть и такие связующие, где близкородственная тональность побочной достигается окольным путем, с заходом в отдаленные пункты (в примере 175 при переходе из C-dur в G-dur появляются f, b, es, а возвращение из этого «бемольного далека» совершается путем энгармонической замены  $(D_{71}^5 \rightarrow \text{Des-dur на } D_{VII6}^{>3} \rightarrow G\text{-dur})$ ). Бывает, что резко отличный от главной партии гармонический облик связующей определяется ее началом в одноименном миноре (сонаты G-dur /II-34/, D-dur /II-10/). Довольно часто связующая партия заканчивается каденцией в тональности побочной (сонаты D-dur /I-10/, D-dur /I-11/, d-moll /I-15/, Fis-dur /I-29/).

Вместе с тем бывает, что связующая партия вообще отсутствует, особенно в тех не редких случаях, когда главная партия заканчивается на доминанте (сонаты cis-moll /I-9/, D-dur /II-14/).

Побочная партия примечательна в целом большей самостоятельностью, чем в сонатной форме типа развертывания. Хотя и здесь встречается побочная на теме главной (но, заметим, воспроизводимой достаточно полно, без потери тематической определенности: пример 174; см. также сонаты C-dur /I-3/ тт. 28–60, G-dur /I-32/ тт. 11–28), особенно важно в историческом плане появление побочной на теме самостоятельной (соната E-dur /I-19/ тт. 19–39/) и даже контрастной (соната e-moll /I-21/ тт. 26–37), подчас более характерной, чем главная (например, в сонате F-dur /I-24/ тт. 26–33, после главной, несколько индифферентно арпеджирую-

<sup>160</sup> Иногда повторение бывает в одноименном миноре, в чем проявляется очень примечательная общая склонность Скарлатти к мажорно-минору (в сонате G-dur /II-32/, например, мажоро-минорное сопоставление последовательно дается в главной, связующей и побочной партиях; в примере 188 см. побочную и заключительную партии).



щей тоническое трезвучное, побочная особенно рельефна в своей четкой маршевости). Достаточно обычным становится выведение тематизма побочной из главной партии путем ее развития в связующей (например, в сонате f-moll /I-28/) и постепенное формирование производного контраста (в примере 175 восходящая терцовая фигурация побочной порождена нисходящими терциями из каденции главной партии, идентичные даже — с учетом ракохода — в высотном отношении /ср. 5-й такт главной партии и 1-й такт побочной/, а упорно повторяемые далее нисходящие секундовые мотивы побочной представляют ритмическое увеличение тех форшлагов, которыми изобиловала связующая).

Обширная область побочной партии нередко включает две темы, которые подчас контрастируют ладово (пример 176) и даже тонально (в сонате D-dur /II-14/ первая тема /тт. 7–11/ C-dur /I/, вторая тема /тт. 11–16/ — a-moll); случаются даже три темы в разных тональностях (в сонате E-dur /I-18/: первая тема /тт. 8–17/ H-dur, вторая тема /тт. 17–30/ dis-moll – H-dur, третья тема /тт. 31–46/ h-moll, что уже граничит с тематической пестротой. 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 °D (примеры 173, 175 /1-я тема побочной/; см. также сонаты D-dur /I-13/, A-dur /I-44/, D-dur /II-11/, Es-dur /II-18/, F-dur /II-27/ и др.). В миноре наиболее часта тональность °D, заметно реже встречается тональность Tr (сонаты d-moll /I-16/, e-moll /II-23/, f-moll /I-28/, a-moll /II-45/ и др) и лишь иногда — +D (соната a-moll /II-46/) и Dp (соната e-moll /I-21/). Есть, однако, и неординарные соотношения, которые удивили бы даже в более поздние времена, но которые понятны в свете уже упоминавшихся мажоро-минорных опытов: в мажоре тональности M (соната F-dur /I-24: ПП в A-dur/), °Dp (соната D-dur /II-14/: ПП в C-dur); в миноре — m (соната h-moll /II-50/: ПП в d-moll). Иногда побочная партия бывает двутональной и в целом малоустойчивой (например, в сонате c-moll /I-6/: Es-dur – g-moll).

Структурная организация побочной партии обнаруживает две тенденции. Согласно первой форма бывает относительно четкой, поскольку выстраивается на основе уже знакомой по главной партии повторности. Как и там, она проявляется на мотивном и более крупном уровне, с повторением всего построения (в сонате f-moll /II-29/ побочная партия представляет повторенный четырехтакт, в сонате D-dur /I-12/ – повторенный шеститакт, в сонате G-dur /I-31/ — повторенный восьмитакт, в сонате D-dur /I-11/ — повторенный одиннадцатитакт и т.п.; причем во всех этих случаях явно выражена и внутренняя мотивная повторность в построениях). Согласно второй тенденции форма, обладая некоторой внутренней повторностью, более тяготеет к сквозному обновлению и в результате оказывается весьма протяженной и рыхлой (в сонате e-moll /II-23/ после четкого восьмитакта главной партии текучесть побочной особенно ощутима: она представляет мотивно однородное построение из 32 тактов, которое гармонически держится в рамках своей доминантовой тональности, но метрически столь «необязательно», что оставляет впечатление хода).

Иногда ход, ведущий к заключительной партии, можно встретить после структурно четкой темы побочной (в сонате e-moll /I-21/: побочная D-dur /тт. 26–37/, ход /тт. 38–58/, заключительная h-moll /тт. 59–81/), и в этом, несомненно, предвосхищаются более поздние явления сонатной формы.

З а к л ю ч и т е л ь н а я п а р т и я имеетя в большинстве экспозиций (в отличие от сонатной формы типа развертывания). Ее величина и весомость различны: в одних случаях это лишь краткое дополнение (соната D-dur /I-3/ — 4 такта), в других — развернутое построение из нескольких разделов (в сонате C-dur /II-1/, например, относительные размеры заключительной партии очень велики — она больше каждой из предшествующих партий и почти равна им вместе взятым: в заключительной партии 14 тактов при 17 тактах во всем предыдущем). Тональность, как правило, одинакова с побочной, но в мажорных сонатах при тональности минорной доминанты в побочной заключительная нередко бывает мажорной (сонаты D-dur /I-13/, E-dur /I-18/). Тематический материал заимствуется из предыдущего (в сонате g-moll /I-40/, последние 19 тактов экспозиции — из главной партии; в сонате C-dur /I-4/, последние 12 тактов — из побочной партии; в примере 174 заключительная полностью построена на предшествующем ей каденционном мотиве побочной); бывает он также нейтрально-фигурационным (пример 175; также соната G-dur /II-32/, последние 12 тактов экспозиции), а иногда и достаточно характерным новым (соната E-dur /I-19/, последние 12 тактов; соната e-moll /I-21/, последние 23 такта экспозиции). Для структуры весьма типично повторение построений (например, в сонате F-dur /II-27/ заключительная представляет повторенный пятитакт).

Начало заключительной партии не всегда ясно отделено от побочной. Так, при чередовании повторенных построений в побочной партии последнее имеет определенно заключительный характер, но, родственное по материалу

предыдущему, не является вполне самостоятельным (в сонате D-dur /II-11/ на роль заключительной партии претендуют последние 13 тактов /начало побочной в т. 51/; в сонате F-dur /II-24/ — последние 11 тактов /начало побочной в т. 21/; но в обоих случаях в сущности имеет место единая побочно-заключительная сфера). Аналогичный эффект слияния с побочной партией бывает, когда заключительная появляется после прерванной или несовершенной каденций, а также путем наложения (пример 173); напоминая расширение, она вместе с тем слишком четко оформлена или кадансирует слишком многократно и упорно, чтобы просто оставаться таковым (см. в сонате Fis-dur /II-30/ последние 7 тактов экспозиции; в сонате e-moll /II-22/ последние 19 тактов, в сонате Es-dur /I-17/ последние 13 тактов /примечательно, что в репризе они отделены от побочной партии полной каденцией/).

Нельзя считать исключением и отсутствие заключительной партии (сонаты f-moll /I-27/, H-dur /I-49/, F-dur /II-26/, fis-moll /II-31/).

**§ 181. Разработка и реприза.** Развивающий и завершающий разделы предклассической сонатной формы, как уже говорилось, объединяются в одну часть или существуют раздельно (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.

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. Между этими крайними точками, в приближении к той или другой в зависимости от интенсивности развития, находятся разнообразные по своим свойствам развивающие разделы предклассической сонатной формы (поэтому заголовок данного параграфа, как бы утверждающий обязательность разработки в предклассической сонатной форме, несколько условен).

Тональный план, как следует из вышесказанного, обладает разной степенью сложности. В простейших случаях развивающий раздел даже представляет ход в пределах основной тональности (соната c-moll /I-7/) или одноименной (соната D-dur /I-10/). Но и при более интенсивном гармоническом движении его начало в основной или одноименной тональности не так уж редко (сонаты e-moll /II-22/, f-moll /II-28/, fis-moll /II-31/, G-dur /II-34/, C-dur /I-3/, a-moll /II-46/ и др.), 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 в самом начале разработки, нередко на основе все того же излюбленного мажоро-минора (например, в сонате F-dur /I-25/ при экспозиции F-dur – C-dur разработка вводит: As-dur, b-moll, c-moll и непосредственно за ним снова F-dur; в сонате e-moll /I-20/ разработка поражает фантазийной свободой гармонического движения: начинаясь с зоны тональной неопределенности вследствие длинного терцового ряда /чередующего мажорные и минорные трезвучия при подчеркнута оголенных квинтовых параллелизмах/, она надолго попадает в далекую бемольную сферу, откуда непринужденно возвращается через диезные тональности). Насыщенное гармоническое движение служит одним из важных оснований для возникновения разработочного качества (например, в сонате A-dur /II-44/ при экспозиции A-dur – E-dur разработка проводит через: e, h, a, G, c, Es, g, d, a, E ; значительные гармонические контрасты вносит разработка в примере 175).

Тематическое содержание и планировка развивающего раздела более разнообразны, чем в сонатной форме типа развертывания, что естественно обуславливается большей тематической рельефностью экспозиции. Конечно, и здесь можно встретить развивающий раздел на одной только главной партии (например, в сонате D-dur /I-11/), но развитию подвергается и другой материал — связующей (соната G-dur /I-35/), побочной (соната F-dur /II-24/, заключительной (соната C-dur /II-1/)). Часто он по-разному комбинируется (в примере 176 первый раздел разработки /10 тактов/, включающий материал главной партии и первой темы побочной, дает ощутить их родство, а во втором разделе /9 тактов/ та же тема побочной предстает уже как «самостоятельный персонаж»). И особенно примечательно, что помимо известного сонатной форме типа развертывания «вариантного» воспроизведения планировки экспозиции (как в сонате Cdur /II-5/: главная, побочная, заключительная), достаточно широко практикуется собственно разработочное, то есть частичное воспроизведение тем (пример 175) и в не известных экспозиции сочетаниях (например, в сонате c-moll /II-7/: элементы побочной, далее связующей и заключительной).

**Реприза**, как уже говорилось, бывает полная (с главной и побочной партиями: соната C-dur /II-3/) и неполная. Последний вид, обуславливающий двухчастность сонатной формы, явно доминирует.

Неполная реприза начинается прямо с побочной партии (соната C-dur /I-1/, т. 84) или с предваряющей ее связующей (соната c-moll /I-7/, т. 21); иногда в ней остается лишь одна из тем побочной (пример 176) или даже заключительная партия (соната f-moll /II-28/, т. 75; в данном случае это объясняется, вероятно, переизбытком побочной партии в разработке).

Реприза может быть точной (если отвлечься от обязательной транспозиции) или измененной. Последнее касается более всего побочной партии: она сокращается (сонаты C-dur /I-5/, c-moll /I-6/, cis-moll /I-9/ и др.), реже — расширяется (соната F-dur /I-22/), перепланируется (соната Es-dur /I-17/), а иногда изменяется почти до неузнаваемости (в сонате A-dur /II-43/ ср. материал от т. 25 и от т. 93).

Примечательно, что при побочной партии в тональности минорной доминанты (для мажора), в репризе она никогда не становится мажорной, но транспонируется в одноименную тональность (см. все соответствующие примеры, указанные в предыдущем параграфе). Но напротив, есть образец мажорной в экспозиции главной партии, которая в репризе (возможно, под влиянием преимущественно минорной разработки) становится в своей большей части минорной и лишь заканчивается мажором (соната F-dur /I-23/). 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 (в сонате e-moll /I-21/ реприза G-dur – e-moll); замечательно, что эта идея стала вновь актуальной много лет спустя (см. § 110).

В качестве редкого, но тем более показательного исключения в предклассической сонатной форме встречается даже динамизированная реприза (соната d-moll /I-15/).

### *Задания по анализу*

*Задание 83 (§§ 179–181).* Анализировать предклассическую сонатную форму, сравнивая ее с барочной сонатной формой (типа развертывания) и с венскоклассической. Д. Скарлатти. Сонаты h-moll (III-50), d-moll (I-16), A-dur (III-42).

## **Глава XIII. Вокальные формы**

**§ 182. Общая характеристика.** Вокальные формы занимают в музыке XVII – 1-й пол. XVIII вв. огромное место. Отмеченное бурным развитием инструментализма. Барокко еще не утратило и традиционной обращенности к вокальным духовным жанрам как средоточию самого высокого и глубокого содержания: месса, пассионы и вставшая в XVII в. рядом с ними кантата во многом определяют лицо такого титана, как И. С. Бах, равно как и многих других композиторов. Наряду с культовыми жанрами интенсивно развивается опера, чье место у композиторов светской направленности (например, Генделя) также трудно переоценить. Таким образом, сфера вокального формообразования в этот период весьма широка и требует хотя бы краткого отдельного рассмотрения. Оставляя в стороне собственно полифонические формы (весьма распространенные в хоровой музыке), познакомимся лишь с теми, где полифония не занимает ведущего положения (хотя может быть и весьма важна для формования). Таковы прежде всего формы арии. Другая область вокальных форм, совершенно иного рода, но также весьма показательных для данного периода, это протестантский хорал. Им и будет посвящено последующее изложение.

### **Тема 31. Формы протестантского хорала**

**§ 183. Определение. Применение.** Протестантский хорал — это свод канонизированных песнопений лютеровского (то есть реформированного Лютером) крыла западно-христианской церкви. В отличие от разного рода духовных песен, протестантский хорал исполняется в церкви и является важной составной частью богослужения. Этим определяются его эстетические качества: хорал метафизичен и созерцателен; идея развития в нем если и не отсутствует полностью, то предстает очень смягченной, не допускающей сколько-нибудь резких перемен.

В своем подлинном виде протестантский хорал одногласен. Основной корпус протестантского хорала создавался Лютером и его сподвижниками в XVI в. путем приспособления к новым текстам и переделки народных мелодий, светских песен миннезингеров и ранних майстерзингеров, напевов грегорианского хорала и др. Однако фактом музыкальной культуры XVII – 1-й пол. XVIII вв. протестантский хорал стал в четырехголосных пе-

реложениях, снабжающих оригинальную мелодию более или менее сложной гармонией (так называемый «хоральный склад»). Именно с таким четырехголосным хоралом слушатель соприкасается в страстях, кантатах и других духовных сочинениях этой эпохи. Существенно обогащая звучание хорала, внося в его объективный мир новые, подчас весьма экспрессивные оттенки, подобные переложения, однако, не влияют на форму, которая сохраняет свои главные изначальные свойства.

**§ 184. Слово и музыка в протестантском хорале.** Слово в хорале первично. Оно определяет не только смысл песнопения, но и его строение. Происходит это потому, что протестантские мелодии силлабичны, в них на один слог текста приходится один звук мелодии, а цезуры совпадают с текстовыми. В результате мелодия в своей форме повторяет форму словесного текста.

Тексты протестантского хорала на немецком языке, по преимуществу стихотворные. Их слагаемые — это строки, которые складываются в целостную строфу (versus<sup>161</sup>). В полном соответствии мелодия строится из музыкальных строк (равных по протяженности текстовым), образующих музыкальную строфу.

Строение текстовой строфы очень разнообразно. В ней встречается от 3 до 14 строк. Возможны перемены стихотворного размера внутри строфы и строки разной длины.

Полное песнопение обычно включает несколько строф, построенных одинаково. Они повторяются с одной и той же мелодией («музыкальной строфой»), образуя куплетную форму.

Стихотворный текст сообщает хоральному напеву преобладающую метрическую регулярность (хотя смена метра возможна) и четкую расчлененность; обычные в конце музыкальных строк ферматы (необходимые и для взятия дыхания) подчеркивают завершающие их мелодические кадансы. Нередкая в начале мелодии тенденция к квадратности (часто двутактовые начальные строки тяготеют к объединению) не находит подтверждения в дальнейшем — препятствует и «самодостаточная завершенность» строк, и их разнообразное, далеко не всегда отвечающее квадратности, общее число в строфе. Возможность музыкальных строк разной длины находится в том же «аквадратном» русле, причем рядом с двутактовыми строки иной протяженности выглядят столь же допустимыми, а не отступающими от некоей масштабной меры, которой здесь в целом нет.

Главный формообразующий принцип протестантского хорала — свободное сцепление строк, не обремененных четкими функциональными обязанностями. Объективно-отрешенная музыка хорала недействительна и уравновешенна, и так же недействительна ее форма.

**§ 185. Форма бар и другие формы протестантского хорала.** Самая распространенная в протестантском хорале — форма бар<sup>162</sup>. Порожденная именно вокальной музыкой с ее комплексной — словесной и собственно музыкальной — природой, форма бар была известна еще искусству миннезанга, и ее терминология немецкоязычна.

Строение формы таково. Она состоит из трех различных по словесному тексту разделов, первые два из которых одинаковы по музыке и называются — каждый — штоллен (Stollen), или столла, а третий музыкально иной и называется абгезанг (Abgesang), или припев.

Существует также репризная разновидность формы бар, где последний раздел — абгезанг — помимо нового материала включает частичное, а иногда и полное повторение музыкального материала штоллена. Схематически:

|         |         |         |          |
|---------|---------|---------|----------|
|         | Stollen | Stollen | Abgesang |
| текст:  | A       | B       | C        |
| музыка: | a       | a       | b        |
|         | или     | a       | b a      |

Нормативными считаются такие масштабные соотношения, при которых абгезанг больше, чем один штоллен, но меньше суммы двух. Однако нередки и иные пропорции. Приведем возможное число строк в разделах (\* — наиболее распространенные соотношения).

|                   |         |         |          |                                    |
|-------------------|---------|---------|----------|------------------------------------|
| Общее число строк | Stollen | Stollen | Abgesang | Хорал                              |
| * 6               | 2       | 2       | 2        | «Meinen Jesum laß ich nicht»       |
| * 7               | 2       | 2       | 3        | «O Lamm Gottes, unschuldig»        |
| * 8               | 2       | 2       | 4        | «O Herre Gott, dein göttlich Wort» |

<sup>161</sup> Versus буквально означает «стих» (=строка), но согласно старой терминологии так именовалась строфа, тогда как строфа, напротив, означала строку в современном понимании.

<sup>162</sup> Из 500 хоралов книги церковных песнопений около половины имеет форму бар.

|    |   |   |    |                                                 |
|----|---|---|----|-------------------------------------------------|
| 8  | 3 | 3 | 2  | «O Ewigkeit, du Donnerwort»                     |
| 9  | 3 | 3 | 3  | «Wie schön ists doch, Herr Jesu Christ»         |
| 9  | 2 | 2 | 5  | «Christ unser Herr zum Jordan kam»              |
| 10 | 3 | 3 | 4  | «Gott ist gegenwärtig»                          |
| 10 | 2 | 2 | 6  | «Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld»        |
| 12 | 3 | 3 | 6  | «Ich grüße dich am Kreuzesstamm»                |
| 12 | 2 | 2 | 8  | «Nun lob, mein Seel, den Herren»                |
| 14 | 4 | 4 | 6  | «Jesu, nun sei gepreiset»                       |
| 14 | 3 | 3 | 8  | «Herzlich lieb hab ich dich, o Herr»            |
| 14 | 2 | 2 | 10 | «Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen» |

Относительная величина репризного участка в абгезанг также бывает различной, о чем можно судить по следующим схемам мелодического содержания музыкальных строк:

| общее число строк | Stollen            | Stollen            | Abgesang                 | Хорал                               |
|-------------------|--------------------|--------------------|--------------------------|-------------------------------------|
| 7                 | a b                | a b                | c d b                    | «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» |
| 7                 | a b                | a b                | c a b                    | «Es ist ein Ros entsprungen»        |
| 8                 | a b                | a b                | c d e b                  | «Nun jauchzet, all ihr Frommen»     |
| 8                 | a b                | a b                | c d a b                  | «O Herre Gott, dein göttlich Wort»  |
| 12                | a b b <sub>1</sub> | a b b <sub>1</sub> | c c d e f b <sub>1</sub> | «Wachet auf, ruft uns die Stimme»   |

Функциональное различие разделов едва намечено, но все же в форме ощутима тенденция к соотношению типа устоя (Stollen) — неустой (начальная часть Abgesang) — устой (заключительная часть Abgesang, даже если она не репризная). Основными носителями этой тенденции являются каденции, завершающие строки. Так, в примере 177 обе каденции в штоллен на звуках тоники (первая на терции, вторая на примае); в первых двух строках абгезанг — на звуках доминанты (первая на примае, вторая на квинте) и в последних двух строках абгезанг опять тонические (как в штоллен, хотя мелодической репризы нет).

Те же принципы руководят и другими формами протестантского хорала. В зависимости от конкретной комбинации тяготеющих к устойчивости или неустойчивости фраз могут возникнуть формы, близкие двухчастной («Das sollt ihr, Jesu Jünger, nie vergessen»), трехчастной («Vater unser im Himmelreich») и им подобные, но с неоднократным отходом от устойчивости и возвратом к ней (пример 178). Иногда совсем не отличимые от классических песенных форм (например, период в песнопении «Vom Himmel hoch da komm ich her»), двухчастная репризная в песнопении «Nun komm, der Heiden Heiland»), они в большинстве случаев обладают гораздо меньшей функциональной определенностью слагаемых. Например, в песнопении «Da Christus geboten war» (пример 179) всего 7 строк, из которых достаточно устойчива первая пара и последняя строка, явно неустойчива 4-я строка, а лежащие между ними 2-я, 5-я и 6-я двойственной природы, поэтому они составляют как бы плавный переход от устоя к неустой, и форма оказывается размытой, со смягченными и неявными контурами. Схематически:

|                    |              |   |              |   |     |       |   |
|--------------------|--------------|---|--------------|---|-----|-------|---|
| музыкальные строки | a            | b | c            | d | e   | e     | b |
| стиховые рифмы     | a            | a | b            | b | c   | c     | d |
| каденционные звуки | fis          | e | d            | h | fis | fis   | e |
|                    | └──────────┘ |   | └──────────┘ |   |     |       |   |
|                    | устой        |   | неустой      |   |     | устой |   |

Еще более рыхлы формы, где принцип равномерного сцепления строк вовсе преобладает над их функциональной группировкой («Auf meinen lieben Gott»).

### Задания по анализу

**Задание 84** (§§ 183–185). Анализировать хоральные песнопения сначала без учета гармонизации (строение текста, строение напева в его соотношении с текстом /число строк, каденции, функциональное соотношение строк, форма в целом/), а затем сравнить полученные результаты с баховским гармоническим решением формы. Бах. «Страсти по Матфею» №№ 3, 21, 31, 48. «Страсти по Иоанну» №№ 9, 20, 21, 40, 52, 56, 68

## Тема 32. Формы арии

§ 186. **Общая характеристика.** Формы арии в музыке XXII – 1-й пол. XVIII вв. не сводимы к какой-либо одной конструкции; они различаются в зависимости от конкретной исторической принадлежности, от национальных традиций, согласно авторской индивидуальности. Поэтому описать все возможные в арии формы в данном издании затруднительно. Остановимся на баховских формах, не упуская по возможности из виду аналогичные явления у других композиторов<sup>163</sup>.

Общее свойство баховских арий — теснейшее взаимодействие в них вокального и инструментального начал, равновесие между которыми нередко нарушается в пользу инструментализма<sup>164</sup>. Значимость последнего определяется не только преобладающим инструментальным характером мелодики даже в вокальной партии и не только малозначительной формообразующей ролью словесного текста, который в большинстве арий ограничивается немногими фразами, распеваемыми с обширными мелизмами на протяжении целых разделов формы. Более всего ведущая роль инструментального начала выражается в преимущественно инструментальном экспозиционном показе главного тематического материала в баховских ариях вне зависимости от их конкретных форм. Присоединяясь позже, на стадии варьированного повторения или более интенсивного развития, голос дополняет и обогащает музыкальный смысл арии, но не иницирует его, как начальное инструментальное изложение. Роль последнего тем более велика, что большинство баховских арий тематически однородно, в них весь основной материал бывает произведен от исходного, впервые прозвучавшего у инструментов. Во многих формах и далее, по ходу развития в арии периодически появляются чисто инструментальные разделы с главной темой. По давней традиции называемые ригурнелями (от итал. *ritorno* — возвращение), инструментальные построения некогда передали это свое название и всей форме (нем. *Ritornell-Form*), как бы удостоверяя тем самым формальное единообразие в ариях<sup>165</sup>. Однако на самом деле подобного единообразия нет, как нет его и в самих инструментальных ригурнелях: их облик и роль бывают очень различны, чем и определяется до некоторой степени (но, разумеется, не полностью) различие форм арий в целом.

Инструментальные построения в ариях могут нести функцию главной темы или выполнять вспомогательную роль — вступления, дополнения, перехода; они могут и вовсе не иметь самостоятельного значения, будучи лишь началом или продолжением вокально-инструментального раздела, не отделимым от него, и потому определять их все одним термином «ригурнель» без функционального уточнения недостаточно. И потому же малопродуктивна попытка представить все арии, написанными в одной форме — на основе чередования инструментальных и вокальных разделов. Несмотря на это обычное внешнее сходство, форма в ариях бывает различной, и в большинстве случаев она обнаруживает родство с тем или иным типом инструментальных форм: малыми, составными, вариационной, рондообразной, концертной, сонатной.

§ 187. **Малые формы в арии.** Не будем рассматривать те образцы малых форм в ариях, которые не осложнены дополнительными инструментальными построениями. Хотя в них так или иначе сказывается вокальная специфика, но глубинные принципы родственны таковым в инструментальных малых формах<sup>166</sup>.

Не отменяются эти принципы и при наличии чисто инструментальных построений в дополнение к вокально-инструментальным. Но роль инструментальных построений бывает, как уже говорилось, различной и потому требует пояснений. Из многообразия конкретных построений формы выделяются два основных варианта.

1) Формы, где главная тема сначала излагается инструментально (в виде периода с каденцией на тонике или одночастной формы типа развертывания), а затем становится основанием вокально-инструментальной формы из двух и более частей, по окончании которой главная тема вновь возвращается в инструментальном варианте; так образуется малая вокально-инструментальная форма с инструментальным обрамлением. При этом находящаяся «внутри обрамления» вокально-инструментальная форма вполне закончена и, казалось бы, способна к автономному существованию. Однако это не снижает роли стоящих по краям инструментальных разделов — большей, чем у рядового вступления и заключения. Ведь именно в инструментальном звучании впервые предстает слушателю главная тема, на которой далее строятся вокальные разделы, и значит инструментам принад-

<sup>163</sup> В данном обзоре не рассматриваются арии на хорал, имеющие особое строение, определяемое во многом хоралом.

<sup>164</sup> В. Н. Холопова называет их даже не вокально-инструментальными формами, а инструментально-вокальными.

<sup>165</sup> В. В. Протопопов именует подобные формы «фондо-вариативными» (см. в списке литературы издание: Принципы музыкальной формы И. С. Баха. Очерки второй, третий, четвертый.

<sup>166</sup> Нечастые у Баха, такие формы вполне обычны у других композиторов, например, у А. Скарлатти (ария «O cessate di piangermi», в нотах: А. Скарлатти. Камерные вокальные сочинения. М., 1985), Генделя (первая часть — Largo — арии Клеопатры «Piangero la sorte mia» из оп. «Юлий Цезарь»).

лежит самая ответственная, иницирующая роль, и на инструментальный раздел ложится основная экспозиционная функция. С вступлением голоса уже знакомый материал повторяется с какими-либо изменениями: фактурного плана, а также структурного (например, с расширением), а главное — с обычной для первой части малой формы нетонической каденцией. Далее следует также обычное для малых форм развитие и завершение (репризное или безрепризное), после чего инициатива вновь переходит к инструментам. Возвращающий главную тему «инструментальный постскрипtum» нередко буквально совпадает с начальным изложением (и даже не выписывается в нотах, а повторяется по предписанию «Dal segno»), но не равен ему по смыслу — в контексте целого это, конечно, заключение (а не экспонирование), хотя заключение чрезвычайно полное и развернутое. В результате вся форма, не выходя за рамки малых, оказывается более объемной не только в масштабном, но и в смысловом отношении — благодаря эффектной начальной инструментальной подаче темы и ее последующей вокально-инструментальной обработке.

Пример такого рода формы можно видеть в арии № 3 из кантаты № 21 Баха. Звучащая первоначально у гобоя с сопровождением тема изложена в одночастной форме типа развертывания, замкнутой полной каденцией в основной тональности (15 тактов, считая в метрических тактах по 6/8). Ее последующий вокальный вариант расширен (20 тактов), поскольку инструменты, вступая в диалог с голосом, повторяют вслед за ним некоторые из прозвучавших мотивов. Изменилась и каденция — она стала половинной (доминанта основной тональности). Но членение не потеряло ясности: начало второй части с «головного» мотива темы в доминантовой тональности делает границу (подчеркнутую фермой) вполне ощутимой. Вторая часть (которая короче первой, в ней 13 метрических тактов) направлена к тонике и в конце концов достигает ее. Так вокальные участки складываются в достаточно отчетливую двухчастную форму типа развертывания, после чего «Dal segno» повторяется главная инструментальная тема. В результате образуется весьма уравновешенное, симметричное во всех отношениях целое (условные обозначения: и — инструментальный раздел, в-и — вокально-инструментальный раздел):

|   |                |                |   |
|---|----------------|----------------|---|
| и | в-и            | в-и            | и |
| а | а <sub>1</sub> | а <sub>2</sub> | а |
| Г | Г-Д            | Д-Г            | Г |

Аналогичное решение имеет ария № 36 из оратории «Мессия» Генделя.

Малая форма с инструментальным обрамлением на главной теме может быть осложнена небольшими внутренними инструментальными вставками. Имея характер дополнения, они делают границы между частями рельефнее, но не меняют тип формы в целом. Так, в арии № 5 из кантаты № 160 Баха вокальный этап формы состоит из трех частей, где инструментальные дополнения суть «осколки» главной (обрамляющей) темы-периода:

|     |                |      |     |      |     |     |
|-----|----------------|------|-----|------|-----|-----|
| и   | в-и            | и    | в-и | и    | в-и | и   |
| а   | а <sub>1</sub> | доп. | б   | доп. | с+а | а   |
| 4+4 | 12,3           | 4    | 9   | 3    | 6+4 | 4+4 |
| С   | С-Г            | Г    | →d  | d    | →С  | С   |

На базе четырехчастной формы подобное строение имеет ария № 7 из кантаты № 94 Баха.

В случаях же большей весомости внутренних инструментальных прослоек характер формы может измениться в направлении концертной (см. § 189).

2) Другую группу образуют малые формы, где вокально-инструментальные разделы суть варьированное повторение инструментальных, а целое являет специфическую разновидность малой формы с исполнительски отличным повторением частей или повторенную целиком (в том числе неоднократно). Данный тип формы не противоречит предыдущему, но лишь логически продолжает его, поскольку и там вокально-инструментальный раздел начинался как варьированное повторение инструментального. Система повторений бывает различной. В арии № 57 из Рождественской оратории Баха она такова. За инструментальным изложением темы (период из трех предложений с каденцией в доминанте) следует ее вокально-инструментальное повторение; идущие далее инструментальные развивающий и завершающий разделы (по образцу трехчастной формы) также повторяются в вокально-инструментальном изложении (так что к этому моменту уже образуется трехчастная форма с повторением частей), после чего в инструментальном виде еще раз излагается вся трехчастная форма. Схематически:

|     |                |      |    |                |      |                |     |      |    |
|-----|----------------|------|----|----------------|------|----------------|-----|------|----|
| и   | в-и            | и    | и  | в-и            | и    | в-и            | и   | и    | и  |
| а   | а <sub>1</sub> | б    | с  | б <sub>1</sub> | доп. | с <sub>1</sub> | а   | б    | с  |
| 12  | 12             | 8    | 8  | 12             | 4    | 12             | 12  | 8    | 8  |
| А-Е | А-Е            | →fis | →А | →fis           | fis  | →А             | А-Е | →fis | →А |

Иной тип повторения в хоре № 1 из Магнификата Баха<sup>167</sup>. Там вся трехчастная форма звучит сначала у инструментов, затем в вокально-инструментальном варианте (расширенном) и далее вновь у инструментов (сокращенно, без первой части). Эффект инструментального обрамления здесь тоже есть, но масштабный перевес средней вокально-инструментальной части минимален.

§ 188. Вариационная форма в арии. Вариационная форма в арии, не очень частая, встречается в основном в виде вариаций на basso ostinato<sup>168</sup>. Не возвращаясь к тем известным образцам, где бассо-остинатная форма, реализованная вокально-инструментальными средствами, следует обычным инструментальным нормам (см. тему 26), обратимся к особым разновидностям формы. Их специфика состоит в подключении к бассо-остинатному принципу типичного для арии сопоставления инструментальных и вокально-инструментальных разделов. Как и в других случаях, на характер целого влияет функциональное соотношение этих разделов.

Подобно любой другой форме в арии, бассо-остинатная начинается и заканчивается инструментальным проведением темы, в данном случае басовой (с участием дополнительных голосов или без них). Таким образом возникает уже знакомое по малым формам инструментальное обрамление, которым подчас и ограничивается роль чисто инструментальных построений. Вокально-инструментальный этап формы допускает проведение басовой темы в разных тональностях, вследствие чего поверх бассо-остинатной основы могут проступать очертания какой-либо малой формы. В арии № 5 из Магнификата Баха, например, восемь проведений басовой темы (в истинном метре 2/4 это восьмитакт со структурой 22112) соотносятся как инструментальное обрамление (первое и последнее проведения) и разделы малой вокально-инструментальной формы — экспозиционный (два проведения в основной тональности, второе из которых с каденцией в доминанте), развивающий (проведения в тональности доминанты, параллели и частичное в параллели доминанты), завершающий (частичное проведение в параллели доминанты<sup>169</sup> и полное в основной тональности):

|              |   |                             |     |              |     |              |     |   |
|--------------|---|-----------------------------|-----|--------------|-----|--------------|-----|---|
|              |   | и вокально-инструментальные |     |              |     |              |     |   |
| № проведения | и | 2                           | 3   | 4            | 5   | 6            | 7   | и |
|              | A | A                           | A-E | E            | fis | cis          | cis | A |
|              |   | └──────────┘                |     | └──────────┘ |     | └──────────┘ |     | A |

В результате целое, несмотря на строго выдержанный принцип вариаций на basso ostinato, не сильно отличается от инструментально обрамленных малых форм из § 187.

В дуэте № 2 из кантаты № 100 всего семь пар проведений (пары объединены общей тональностью, наложением при вступлении четных проведений и наличием в последних дополнительного такта, переводящего от тоники к доминанте; в МТ на 2/4 структура пары: 8 2 9 ). Инструментальных проведений всего три: уже привычные крайние, а кроме того шестое проведение (входящее в третью пару). Отграниченный им этап формы (а таково обычно действие инструментального построения) трудно признать вполне экспозиционным — ведь в него входят проведения не только в тонике, но и в доминанте, и в параллели. Тем не менее в следующем далее обширном вокально-инструментальном разделе развивающие тенденции заметно усиливаются — помимо проведений в Dp и S, в нем есть участок, где сохраняется лишь ритм темы при ходообразной гармонии:

|       |       |       |                             |              |           |       |       |
|-------|-------|-------|-----------------------------|--------------|-----------|-------|-------|
| и в-и | в-и   | в-и и | вокально - инструментальные |              |           | в-и   | и     |
| 8 2 9 | 8 2 9 | 8 2 9 | 8 2 9                       | 2+2+2+2      | 2+2+2+2   | 8 2 9 | 8 2 9 |
| D     | A     | h     | fis                         | A h cis D    | D e fis G | G     | D     |
| └──┘  | └──┘  | └──┘  | └──┘                        | └──────────┘ |           | └──┘  | └──┘  |

Таким образом, инструментальные проведения все же отмечают крупный (трехчастный) план этих бассо-остинатных вариаций, которые в более мелком плане имеют (благодаря указанной тональной организации) и черты многочастной формы.

Сходным путем закономерности малых форм могут обнаружиться в редчайших для арии вариациях на выдержанную мелодию (соло тенора из № 2 кантаты № 106 Баха).

§ 189. Концертная форма в арии. Типичное для арии неоднократное устойчивое проведение (в разных тональностях) главной темы, изложенной инструментально, в противопоставлении менее устойчивым вокально-

<sup>167</sup> В тех случаях, когда хоровая форма принципиально подобна форме арии, будут учитываться и хоровые образцы.

<sup>168</sup> Речь идет именно о последовательно выдержанной вариационной форме; напротив, вариационность как широко принятый принцип изложения и развития обильно применяется в ариях (например, в уже рассмотренных малых формах, при повторении с участием голоса первоначально инструментальной темы).

<sup>169</sup> Указанное проведение в параллели доминанты распределено между двумя разделами так, что сначала звучит его вторая половина с каденцией (в качестве завершения серединного раздела формы), а затем первая половина (как интональное начало репризного раздела).



инструментальным построениям, потенциально близко принципам концертной формы. Тем более, что инструментальные разделы с темой нередко звучат массивнее прочих, а человеческий голос в баховской музыке по существу трактуется как «особый солирующий инструмент». Так в звучностном рельефе арии может ощущаться подобие концертного противопоставления tutti – soli.

Однако потенциальная возможность концертной формы в арии реализуется не всегда. Для ее осуществления необходимо, чтобы: 1) инструментальная тема сохраняла главенствующее (или хотя бы достаточно значимое) положение на протяжении всей арии (не превращаясь, например, в явно второстепенное дополнение); 2) вокально-инструментальные интермедии хотя бы тонально (благодаря наличию в них модуляции) противостояли более устойчивой (как правило, однотональной) инструментальной теме. Чем «главнее» инструментальная тема и чем «более рыхлы» вокально-инструментальные разделы, тем отчетливее проявляет себя концертная форма (зачаточные признаки которой могут быть заметны и в других формах арии, например, в трехчастной). Но даже при оптимальном для себя варианте концертная форма в арии имеет некоторую специфику. Главное состоит в следующем.

Интермедии практически всегда строятся на материале темы. Первая интермедия может проявлять себя в качестве таковой не сразу: ее исходный раздел нередко представляет тонально-устойчивый вариант темы (где даже участие голоса подчас минимально) и лишь последующий, также поначалу сходный с темой, открывает тональное движение (см. дуэт № 5 из кантаты № 33 Баха). Интермедии обычно замкнуты полными каденциями в тональности предстоящего проведения темы; подобная завершенность (иногда ослабленная наложением при вступлении темы) особенно примечательна в последней интермедии, которая кадансирует в главной тональности. Иногда интермедии обнаруживают большой масштабный перевес над темой, которая может очень сильно сокращаться (в арии № 5 из мессы F-dur: 13, 9, 4, 13 тактов в проведениях темы). Влияние контрапункта (вообще важного для баховской арии) может проявляться на уровне всей формы, когда проведение темы у инструментов накладывается на продолжающуюся вокальную интермедию, контрапунктирует ей (см., например, третье проведение темы в арии № 6 из кантаты № 117; третье и четвертое проведения темы в арии № 4 из кантаты № 182).

Один из «чистых» образцов концертной формы в арии являет № 1 из кантаты № 82 Баха. Инструментальная тема (гобой в сопровождении струнных и органа) здесь развернута в форме типа двухчастной (14, 19 тактов) и всего проводится четырежды: в тонике, доминанте, субдоминанте и снова в тонике, то есть обрисовывая образцовый тональный «круг». Только третье проведение сокращено (до 15 тактов), но и оно оставляет впечатление цельного, так как сохраняет начало и конец темы (соединенные напрямую, с пропуском большого промежуточного участка). Все три интермедии развивают материал темы; первая вследствие долгого (13 тактов) начального пребывания в основной тональности больше других, но все они масштабно соизмеримы. Каденции в конце интермедий смягчены наложением вступающей в очередной раз темы. Схематически:

|    |       |      |     |      |     |      |
|----|-------|------|-----|------|-----|------|
| и  | в-и   | и    | в-и | и    | в-и | и    |
| Т  | И     | Т    | И   | Т    | И   | Т    |
| 33 | 13+29 | z 33 | 28  | z 15 | 27  | z 33 |
| с  | с – g | g    | →f  | f    | →с  | с    |

Степень выраженности концертной формы в ариях, как уже говорилось, бывает различной, и формы типа концертной могут иметь уклон как в сторону малых, так и к сонатной (в арии с хором № 48 из «Страстей по Иоанну» Баха, например, элементы сонатности возникают благодаря хоровому «припеву» в конце интермедий, который перемешается из доминанты в первой интермедии в субдоминанту во второй и в тонике в третьей).

§ 190. Старосонатная форма в арии. Старосонатная форма нередко в арии и подобно другим формам несколько модифицируется под влиянием типичных для жанра в целом свойств. Главные особенности формы таковы.

Начальная инструментальная тема всегда имеет смысл главной партии (в форме типа развертывания — одночастной /205 № 5/<sup>170</sup> или двухчастной /ария альты из мессы A-dur/, а также в форме большого предложения /94 № 6/ или двухчастной песенной /97 № 8/. С вступлением голоса возможны два варианта событий: а) повторение темы при участии голоса с каденцией в основной тональности (полное /94 № 6/, сокращенное /205 № 3/ или расширенное /205 № 5/ и практически всегда варьированное), как бы удваивающее тему главную партию; б) повторение старого тематического материала без каденции в основной тональности, но с модуляцией

<sup>170</sup> Здесь и далее первое число обозначает номер кантаты Баха, второе — номер арии в кантате.

в побочную тональность, что обеспечивает данному вокально-инструментальному построению функцию связующей партии (97 № 8)

Побочная партия в большинстве случаев представляет изложение главной темы в оркестре при новом контрапункте у голоса (37 № 5, т. 11) или ее комбинированное вокально-инструментальное изложение (205 № 5, т. 39); бывает, что материал главной партии преобразован более радикально (205 № 3, т. 21); зачатки новой темы в побочной партии редки (№ 22 из мессы h-moll, т. 23). Тональность чаще доминантовая, в миноре также параллельная (37 № 5, т. 11); возможна модулирующая (двутональная) побочная партия (№ 51 из Рождественской оратории: при главной тональности h-moll побочная /т. 40/ — D-dur – fis-moll).

Инструментальное проведение главной партии в тональности окончания побочной (полное или чаще сокращенное: 100 № 3, т. 43) имеет значение заключительной партии; иногда подобного инструментального заключения нет (63 № 5).

Развивающая часть формы включает один раздел (№ 7 из Пасхальной оратории, тт. 40–54) или два (140 № 3, тт. 37–46, 51–60), всегда замкнутые каденциями в побочных тональностях (из тех, что не закреплялись каденционно в экспозиционной части); разделы, кроме того, обычно отделяются инструментальным проведением главной темы (чаще сокращенным) в тональности каденции (140 № 3, тт. 47–50). В развивающей части нередко представлен вариант главной темы в неглавной тональности (№ 19 из «Страстей по Иоанну», тт. 47–62); иногда в ней ощутимы элементы разработки (№ 11 из «Страстей по Иоанну», тт. 47–66); редко, но возможен и обновленный материал (№ 51 из Рождественской оратории, тт. 80–121).

Реприза начинается с инструментального изложения темы (чаще) или без него (№ 5 из мессы h-moll, т. 47). Она бывает полной (№ 11 из «Страстей по Иоанну», т. 73) или сокращенной. В последнем случае, естественном при однотемной экспозиции, реприза включает: а) одно проведение темы в главной тональности, которое равно представляет от лица главной и побочной партий (поскольку, будучи варьированным, не отождествляется буквально ни с той, ни с другой); б) одно проведение, определяемое как побочная партия (100 № 3, т. 63, ср. т. 35), иногда с предшествующей ей связующей (205 № 3, т. 54). Чтобы побочная партия оказалась в основной тональности, изредка весь экспозиционный материал переносится в репризе на квинту вниз или на кварту вверх, так что главная партия становится субдоминантовой (№ 51 из Рождественской оратории, т. 130).

Характерное для арии начальное инструментальное изложение главной партии с последующим ее вокальным удвоением (о котором говорилось выше) может принимать более развернутую форму — инструментально-вокального изложения не только главной, но и побочной тем с последующим их вокальным дублированием. Так возникает феномен, близкий позднейшей двойной экспозиции классического концерта. Как и там, первая экспозиция в арии может быть более сжатой, чем вторая (в № 39 из Рождественской оратории: в инструментальной экспозиции ГП — 11 тактов, ПП — 7 тактов; в вокальной экспозиции ГП — 11 тактов, СП — 15 тактов, ПП — 18 тактов, ЗП — 8 тактов). Ее тональный план совпадает с второй экспозицией (57 № 1: ГП — g-moll, ПП — c-moll – d-moll) или ограничивается главной тональностью (183 № 4). Тематизм двух экспозиций одинаков или в чем-то различен (в № 47 из Рождественской оратории побочная партия первой экспозиции /т. 13/ тематически самостоятельна, а побочная второй экспозиции /т. 39/ построена на теме главной). Реприза может начинаться с инструментального проведения главной темы с последующим воспроизведением вокально-инструментальной экспозиции (№ 4 из мессы F-dur, т. 37) или быть только вокально-инструментальной (57 № 1, т. 62). В исключительных случаях при однотональной инструментальной экспозиции она просто повторяется в конце в роли репризы (183 № 4).

Если зона побочной партии в экспозиции определена тонально, но не выражена тематически (100 № 5, тт. 23–29) и потому отсутствует в репризе или, тем более, если побочная партия отсутствует в репризе при тональной и тематической определенности в экспозиции (184 № 4, тт. 29–41), то можно говорить о с о н а т н о м н а к л о н е н и и в форме (если воспользоваться выражением В. В. Протопопова).

§ 191. Ария *Da Capo*. Ария *Da Capo* представляет один из самых распространенных типов; ее форма состоит из трех крупных частей, последняя из которых, буквально или, возможно, с импровизационным варьированием повторяющая первую, не выписывается в нотах, а обозначается надписью *Da Capo* (отсюда название) или *Dal Segno*<sup>171</sup>.

<sup>171</sup> Та же надпись в иных случаях указывает на возвращение только начальной инструментальной темы; такие арии не относятся к типу *Da Capo* в предложенном значении. И напротив, к арии *Da Capo* относится форма с выписанной в нотах третьей частью, если она точно повторяет первую. Близки к арии *Da Capo* и те случаи, где структурно и гармонически неизменная реприза варьируется в фактурном отношении (дует с хором № 3 из Пасхальной оратории).

Ария Da Caro у Баха редко имеет составной характер формы. Для последнего, напомним, типична тональная и формальная законченность слагаемых при их тематической самостоятельности, тогда как средняя часть баховской арии Da Caro обычно не отвечает этим требованиям<sup>172</sup>: тематически она обычно зависит от первой части и не обладает тональногармонической и формальной устойчивостью. По типу формы ария Da Caro в большинстве случаев приближается скорее к позднему малому рондо, хотя имеет, разумеется, определенные, от жанра идущие отличия. Строение подобной арии Da Caro таково.

Первая часть всегда начинается с инструментального изложения темы<sup>173</sup>, далее следует вокально-инструментальное построение на той же тематической основе и вновь возвращается начальная инструментальная тема в главной тональности. За этим общим контуром первой части, однако, допустима разная прорисовка. Так, соотношение инструментального и вокально-инструментального построений в основном сводится к двум возможностям: 1) вокально-инструментальный раздел повторяет, варьируя, инструментальную тему, сохранив при этом ее форму как тип; 2) вокально-инструментальный раздел, используя инструментальную тему в качестве своего главного материала, реализуется в форме более сложной по рангу, чем у инструментальной темы.

Первый подход, с сохранением формы темы в вокально-инструментальном разделе, сам, однако, допускает разную степень структурной сложности.

а) Инструментальная тема изложена в какой-либо одночастной форме — типа развертывания, или в форме песенного периода, или большого предложения. Вокально-инструментальный раздел включает один или два варианта темы в той же тональности; отличия всегда касаются фактуры, возможны и структурные отклонения (расширение, реже сокращение). Примеры:

|             |        |        |                 |
|-------------|--------|--------|-----------------|
| 77 № 5      | и      | в-и    | и               |
|             | 8+8    | 8+8    | 8               |
| тональность | d      | d      | d               |
|             | период | период | 2-е предложение |

Рождественская оратория, № 4

|                     |                     |                     |                     |
|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|
| и                   | в-и                 | в-и                 | и                   |
| 16                  | 20                  | 36                  | 16                  |
| а                   | а                   | а                   | а                   |
| большое предложение | большое предложение | большое предложение | большое предложение |
|                     | с расширением       | с расширением       |                     |

(В последнем примере большое предложение в начальном инструментальном изложении абсолютно строго: 442224; в первом вокально-инструментальном проведении оно расширено путем умножения двутактов, но лишено суммирующего завершения: 4422222, а во втором вокально-инструментальном проведении расширено вследствие прерванной каденции и последующего многократного умножения двутактов — 44224222222224 — столь сильно, что эффект развертывания с его метрической смягченностью на участке расширения, пожалуй, ощутимее, чем песенный метр с четкой метрической функциональностью; заключительное инструментальное изложение темы, идентичное первоначальному, восстанавливает песенную метрику.)

б) Инструментальная тема изложена в двухчастной форме, песенной или типа развертывания. Пример

— 75 № 5:

|             |               |               |             |
|-------------|---------------|---------------|-------------|
| и           | в-и           | в-и и в-и     | и           |
| 8; 8        | 4; 8          | 10, 4; 16     | 8; 8        |
| а           | а             | а             | а           |
| простая     | простая       | двухчастная   | простая     |
| двухчастная | двухчастная   | типа          | двухчастная |
|             | с сокращением | развертывания |             |

Расширение в вокально-инструментальном варианте иногда осуществляется наподобие «удвоения» первой части двухчастной формы, поскольку вначале звучит лишь период (или другая одночастная форма), а потом двухчастная форма целиком. Пример — 33 № 3:

<sup>172</sup> Среди редких у Баха составных форм со средней частью типа трио — № 19 из Рождественской оратории. У иных авторов составная форма в арии встречается чаще (см., например, арию «Sento nel core» А. Скарлатти /в нотак: А. Скарлатти. Камерные вокальные сочинения для среднего голоса. М., 1985/).

<sup>173</sup> Тематически не выраженное инструментальное начало в характере вступления принадлежит к редким исключениям (202 № 1).

|                        |               |                                   |                        |
|------------------------|---------------|-----------------------------------|------------------------|
| И<br>8; 8<br>С         | В-И<br>8<br>С | В-И<br>13, 24<br>С                | И<br>8; 8<br>С         |
| простая<br>двухчастная | период        | двухчастная<br>типа развертывания | простая<br>двухчастная |

Второй подход, с изменением формы темы в вокально-инструментальном разделе, допускает разную степень усложнения. Из инструментальной темы в виде периода, большого предложения или одночастной формы типа развертывания в вокально-инструментальном разделе может развиться двухчастная форма (202 № 3), трехчастная форма (Рождественская оратория, № 8), даже старосонатная форма (167 № 2).

Средняя часть арии Да Саро в большинстве случаев строится на материале первой части. Здесь излагается еще один вокально-инструментальный вариант главной темы в побочной тональности (37 № 2), или ее материал развивается, в том числе с элементами разработки (56 № 3), или вводится обновленный и даже новый неконтрастный материал (5 № 5). Только новая контрастная тема для средней части баховских арий малохарактерна, хотя и не исключена (61 № 5), особенно в комбинации со старым материалом (21 № 5).

Форма средней части состоит чаще из двух разделов (№ 4 из Рождественской оратории), реже из трех (21 № 5), иногда из одного (146 № 3). Разделы отделены каденциями в побочных тональностях. Почти всегда это тональности первой степени родства (среди исключений — 166 № 5, где при главной тональности В-dur средняя часть кадансирует в а-moll и с-moll), и почти всегда каденции средней части не повторяют каденции первой части. В качестве достаточно типичных тональных планов целого можно привести следующие:

|             |               |                                |
|-------------|---------------|--------------------------------|
| I-я часть   | Средняя часть | Примеры                        |
|             | Dur           |                                |
| T – D – T;  | Tr, Dp        | 5 № 5, 184 № 2, 202 № 3        |
| T – D – T;  | Sp, Tr        | 57 № 5                         |
|             | moll          |                                |
| T – Tr – T; | S, D          | «Страсти по Иоанну», № 32      |
| T;          | D, Tr         | № 4 из Рождественской оратории |

Разделы средней части неустойчивы, ходообразны внутри себя; неустойчива и средняя часть в целом, лишенная общей объединяющей тональности. Точнее, такая тональность есть — это, разумеется, главная тональность всей арии; но, избегаемая в средней части, она как бы стоит за кадром, подразумевается, реально не присутствуя<sup>174</sup>.

Инструментальные построения в арии Да Саро важны для общего рельефа формы. Они обязательно есть в начале и в конце первой части и, соответственно, в начале и в конце репризы<sup>175</sup>. Эти проведения главной темы наиболее весомы и со всей непреложностью дают почувствовать границу между частями. Кроме того, инструментальные построения могут (но не обязаны) внедряться внутрь частей, отмечая грани между разделами. Эти проведения обычно бывают сокращенными (95 № 4: в первой части инструментальное построение между частями барочной двухчастной формы сокращено вдвое, в средней части между двумя ее разделами сокращено вчетверо). Бывает, однако, что инструментальное построение имеет не завершающе-разграничивающую функцию, но служит началом очередного раздела, неотделимым от вокально-инструментального продолжения (№ 4 из Рождественской оратории).

В случае полного проведения инструментальной темы внутри части цельность формы уменьшается и возникающие признаки концертной формы могут быть довольно ощутимы (146 № 3).

Форма с двукратным Да Саро при двух средних частях, возможная в арии, принципиально остается в пределах рассмотренного типа, если части одинаковые (211 № 10) и приближается к большому рондо, если средние части разные (82 № 3).

<sup>174</sup> Примечательно, что средняя часть арии Да Саро в сущности неотличима по своему строению от средней части старосонатной формы в арии, что говорит и о слабой выраженности специфически сонатных методов развития с одной стороны, и о несоставной природе средней части в арии Да Саро с другой.

<sup>175</sup> Исключительный пример репризы Да Саро, отказавшейся от заключительного инструментального построения, содержит 61 № 5.

## Задания по анализу

Анализировать различные формы арий, сравнивая их между собой (определяя общие и отличительные черты) и с соответствующими типами инструментальных форм.

**Задание 85** (§ 187). Бах. № 3 из кантаты № 104. Гендель. № 30 из оратории «Мессия».

**Задание 86** (§ 188). Бах. № 4 из кантаты № 31; № 2 из кантаты № 68.

**Задание 87** (§ 189). Бах. № 5 из кантаты № 146; № 3 из кантаты № 60.

**Задание 88** (§ 190). Бах. № 11 из «Страстей по Иоанну»; № 31 из «Рождественской оратории».

**Задание 90** (§ 191). Бах. № 12 и № 19 из «Страстей по Иоанну».

## Глава XIV. Циклические формы

§ 192. **Общая характеристика.** XVII – 1-я пол. XVIII вв. — время бурного развития новых циклических форм. Даже наиболее традиционная область вокальной музыки переживает значительное обновление. Имеющие многовековую историю месса, пассионы в условиях усиления инструментализма значительно модернизировались сравнительно с прежними а cappella-ными циклами. Складываются ранее неизвестные жанры кантаты и оратории. Инструментальная музыка в целом гораздо моложе. Инструментальные циклы лишь зарождались в период позднего Возрождения, и их формирование пришлось на XVII – начало XVIII вв. Опера, которая составляет особый род циклической формы, также целиком принадлежит Новому времени. Таким образом, в XVII – 1-й пол. XVIII вв. происходит значительное расширение в области циклических форм, нахождение почти всех важнейших для многих последующих лет развития музыкального искусства.

### Тема 33. Инструментальные циклы

§ 193. **Общая характеристика.** Инструментальные циклы XVII – 1-й пол. XVIII вв. отражают общую музыкальную ситуацию этого времени, для которой характерно, как уже неоднократно говорилось, сосуществование и смешение полифонического и гомофонно-гармонического методов музыкального мышления. Быть может самый показательный тип цикла, способный быть своего рода эмблемой эпохи, это тот, где подобное соседство составляет самое существо формы: «прелюдия и fuga» и им подобные гармонически-полифонические циклы. Иного рода, менее непосредственно, соприкосновение указанных складов содержится в двух других жанрах и типах циклических форм — в сюите и сонате, которые, возможно, и по этой причине имели в дальнейшем более непрерывную и плавную музыкальную историю. Наконец, набирающий силу гомофонно-гармонический склад вел к возникновению и постепенной спецификации новых жанров и соответствующих циклических форм. Таков инструментальный концерт. Этими важнейшими формами (не исчерпывающими, однако, всего многообразия столь бурно эволюционирующей эпохи) ограничится наше краткое рассмотрение инструментальных циклов.

§ 194. **Циклы типа «прелюдия и fuga».** Циклы типа «прелюдия и fuga», к которым относятся также «фантазия и fuga», «токатта и fuga», — это формы, чье единство держится на взаимодополнении противоположностей. Идеи свободной и непредсказуемой, нередко с элементом импровизационности, организации в первой пьесе и строгой рациональности во второй лежат в основе их союза. Однако конкретное выполнение этих идей сильно разнится. Есть циклы, где первый член с его «сырым» фигурационным материалом, отсутствием цезур, структурной рыхлостью являет как бы непосредственный «поток становления» (Бах. Прелюдия и fuga a-moll BWV 897). Ограниченная лишь гармоническими рамками (начальной и конечной тоникой, меж которыми совершается обход прочих ступеней), такая форма по самой своей сути импровизационна, даже если ее нотный текст полностью фиксирован (что в принципе не обязательно: Бах. Прелюдия и fuga h-moll BWV 923). Есть прелюдии (токатты, фантазии), где свобода строения проявляется иначе — в резких контрастных сменах (фактурных, метрических, темповых), ведущих к возникновению составных форм (Бах. Токката и fuga F-dur для органа /III том/) и даже контрастно-составных (прелюдия и fuga e-moll из ХТК I). Наконец, есть прелюдии (токатты, фантазии), организованные достаточно строго (например, в виде двухчастной или трехчастной форм типа развертывания, концертной, старосонатной форм), но все же иначе, чем сугубо полифоническая fuga (подобных прелюдий особенно много в циклах ХТК Баха). И лишь в качестве редких исключений прелюдия основана на том же футированном принципе в одном из своих разделов (прелюдия и fuga Es-dur из ХТК I) или представляет собой в целом фугу или фугетту (прелюдия и fuga A-dur из ХТК I). В этом случае функциональное

XVIII в. — эпоха абсолютная классических (академическая)

соотношение в цикле совершенно меняется, поскольку части в своем фундаментальном законе повторяют друг друга (хотя возможности контраста, разумеется, остаются).

Мотивная связь между прелюдией (токатой, фантазией) и фугой в данную эпоху обычно отсутствует, но тональность в них всегда одна и та же.

§ 195. Сюита. Сюита — это циклическая форма, состоящая из танцевальных пьес, взаимодополняющих друг друга по контрасту и объединенных одной тональностью. Чтобы отличить от позднейшей, сюиту XVII — I-й пол. XVIII вв. и более раннюю в современной литературе именуют «старинной» (хотя точнее название «барочная»); иные термины, принятые в изучаемую эпоху для обозначения сюиты, суть: партита (нем. Partita), лессонс (англ. lessons), увертюра (франц. ouverture), соната да камера (итал. sonata da camera), балет (итал. balletto).

Костяк барочной сюиты составляют две пары танцев: аллеманда и куранта, сарабанда и жига. Их парное объединение зиждется на разнохарактерности, в основе которой различие метра и темпа (двухдольный метр и умеренно-медленный темп в аллеманде, трехдольный метр и умеренно-быстрый темп в куранте, трехдольный метр и медленный темп в сарабанде, двухдольный или трехдольный метр и быстрый темп в жиге<sup>176</sup>), причем во второй паре различие достигает степени контраста, усиленного (особенно у немецких авторов) контрастом склада — гармонического в сарабанде, полифонического в жиге.

Для сюит XVII в. и более ранних достаточно обычной была тематическая общность танцев, но в XVIII в. она стала сравнительно редкой (ее практически нет у Баха, но можно почувствовать у Генделя). Танцы сюит уже к середине XVII в. утратили прикладной характер, а к XVIII в. их форма стала заметно сложнее, чем в бытовых (в частности, благодаря усилению полифонического начала). Хотя преобладают малые формы (барочные двухчастная, трехчастная и др.), но возможны также составная форма, старосонатная, концертная и контрастно-составная (во вступительных пьесах, см. ниже).

Помимо основных танцев в сюите может быть один или несколько дополнительных из числа следующих: менуэт, гавот, бурре, пасспье, ригодон, мюзет, лур, полонез, форлана, сицилиана, тамбурин, англес, хорнпайп, а также пассакалья, чакона (Гендель). Обычно они вставляются между курантой и сарабандой, между сарабандой и жигой. Некоторые танцы имеют «дубли», представляющие фигурационную вариацию на основной танец. Иногда вариаций было несколько, и им давалось общее наименование вариаций, а не дублей (Гендель). Кроме того, в сюите были возможны и не танцевальные пьесы: ария, скерцо, бурлеска, каприччио, а также пьесы, имеющие лишь темповые обозначения и даже пьесы в форме фуги (Гендель). Аллеманде к тому же могла предшествовать пьеса вступительного характера: прелюдия, прамбула, токката, фантазия, симфония, увертюра (подобные пьесы есть в Английских сюитах Баха, но их нет в Французских сюитах, что соответствовало традиции того времени).

При всей свободе состава и «рядоположенности» как главному принципе сюиты в ней намечается функциональное различие частей цикла; особенно это заметно у сарабанды («лирический центр») и жиги («быстрый финал»).

§ 196. Соната. Соната — это циклическая форма из трех-четырех (иногда более) частей, контрастирующих по темпу подобно сюите, но — в противоположность последней — более обобщенного, без жанровой конкретности, содержания. Итальянское деление на церковную сонату (sonata da chiesa) и камерную сонату (sonata da camera) не должно вводить в заблуждение терминологической общностью: собственно сонатой в вышеуказанном смысле<sup>177</sup> является лишь церковная соната, тогда как камерная — это типичная сюита из танцевальных пьес. В XVII в. поначалу преобладали так называемые трио-сонаты (то есть сонаты для трех инструментов), позже утвердились сонаты для солирующих инструментов с клавиром, а также сольные сонаты.

В качестве наиболее типичного закрепился цикл из четырех частей с темповым соотношением медленно — быстро — медленно — быстро. Первая, вторая и четвертая части обычно шли в главной тональности, третья — в тональности параллели; возможно также звучание всех частей в главной тональности. Цикл из трех частей обычно имеет темповое соотношение быстро — медленно — быстро, и медленная часть в нем идет в тональности параллели, а иногда одноименной. Быстрые части бывают часто фугированными, но в них возможна также старосонатная, концертная и другие формы. Медленные части представляют какую-либо малую форму или особого рода смешанную гомофонно-полифоническую форму.

<sup>176</sup> Двухдольность и трехдольность здесь понимаются широко, как простейшая основа любого метра.

<sup>177</sup> В первоначальном, обобщенном значении слова соната, происходящего от *sonare* — звучать (в противоположность *cantare* — петь), был важен другой акцент, на инструментальном способе исполнения.

§ 197. **Концерт.** Концерт — это циклическая форма, родственная сонате, но с более высоким удельным весом концертного начала, которое по-разному проявляет себя в зависимости от исполнительского состава.

По последнему признаку определялись три разновидности концерта: для оркестра, для солиста с оркестром, для одного только солиста.

В концерте для оркестра, получившем название «concerto grosso» (то есть «большой концерт»), в основе концертности — противопоставление всего оркестра (*tutti*, или *con ripieni*, или *concerto grosso*) и солирующих групп (*solì*, или *senza ripieni*, или *concertino*); в концерте для солиста с оркестром — противопоставление оркестра и солирующего инструмента (сопровождаемого оркестром); в концерте для солирующего инструмента (клавир, орган) — нечто подобное предыдущему, но воплощенное средствами одного инструмента.

Некоторое время концерт, как и соната, не имел ни стабильного числа частей, ни стабильного состава. Как и к сонате, к концерту прилагалось (например, в *Concerti grossi* Корелли) деление на «церковный» и «камерный», и так же камерный концерт представлял по своему составу танцевальную сюиту. Циклическая специфика концерта определилась у Вивальди, и от него была воспринята Бахом; однако некоторые композиторы (например, Гендель) продолжали следовать традиции свободного комбинирования частей, хотя вивальдиевский концертный цикл оказался исторически более перспективным.

Вне зависимости от исполнительского состава такой «стабилизировавшийся» концерт включает три части, из которых крайние быстрые, а средняя медленная. Быстрые части, виртуозно блестящие и масштабные, пишутся в главной тональности и чаще в концертной форме (которая и сложилась в ответ на требования жанра), а иногда, по старой традиции, в форме фуги. Медленная часть, оттеняющая их своей серьезностью и возвышенностью, более камерна и свободнее в выборе тональности и формы. Концерт этого типа для солиста с оркестром по существу представляет почти во всем (за исключением конкретной формы частей) тот цикл, который будет иметь впоследствии долгую историю; ему даже известна виртуозная каденция солиста, правда, еще далеко не ставшая обязательной принадлежностью жанра.

### *Задания по анализу*

*Задание 90.* Сравнить строение партит и сонат для скрипки соло Баха.

## **Тема 34. Вокальные циклы**

§ 198. **Общая характеристика.** Вокальные циклы в XVII – 1-й пол. XVIII вв. занимают важнейшее место в музыкальном искусстве. Именно среди вокальных циклов по-прежнему находятся самые масштабные и емкие по смыслу формы, такие как месса, пассионы. Но большинство циклов получило инструментальное сопровождение, а изредка появляющиеся а *sappell'* ные сочинения воспринимаются почти как анахронизм. Не прошло бесследно для вокальных циклов рождение оперы: и традиционные, и относительно новые циклы теперь включают (или по меньшей мере могут включать) помимо хоров арии, а также речитативы в оперном роде. Поэтому часто музыкальная номенклатура составляющих не позволяет сформулировать различие между циклами.

Водораздел лежит в других плоскостях: в области словесного текста (который по-прежнему, несмотря на рост инструментального начала, в смысловом отношении первичен) и в условиях бытования жанров. По текстовому признаку циклы различаются как духовные и светские; духовные, в свою очередь, подразделяются на имеющие канонический (то есть не подверженный изменению) и неканонический текст. К духовным циклам с каноническим текстом относятся: месса, магнификат, *Stabat Mater*, *Te Deum* и др.; к духовным неканоническим относятся (или могут относиться): пассионы («страсти»), духовные кантаты, оратории. Светскими могут быть кантаты и оратории. Таким образом, духовные вокальные жанры преобладают. В зависимости от первого признака находится второй — сфера бытования жанра: духовные циклы с каноническим текстом исполнялись в церкви, во время богослужения; духовные с неканоническим — в церкви или вне нее; светские — только вне церкви.

§ 199. **Месса.** Месса — это вокальная или вокально-инструментальная циклическая форма (и жанр) на канонический текст, посвященный основным догматам западно-христианской церкви. Месса служится в храме в дообеденное время в память о жертве, принесенной Спасителем во имя людей.

Текст мессы на латинском языке. В мессе есть песнопения, которые в зависимости от времени церковного года и отмечаемого праздника меняются в текстовом и музыкальном отношениях. Эта подвижная часть мессы называется проприй (лат. *proprius* — собственный, отличительный, особенный) и включает: интроит (*introitus*

— вход, вступление), градуал (graduale, от gradus — ступень), аллилуйя (греч. ἁλληλουϊα — «хвалите Господа») или, по скорбным дням, тракт (tractus, от traho — тяну, растягиваю), офферторий (offertorium — приношение), коммунио (communio — общность, единение, причастие). Иные же песнопения присутствуют с неизменным текстом в любой мессе. Эта неподвижная часть называется ординарий (ordinarius — обычный) и включает: кирие элейсон (Kyrie eleison — Господи помилуй), gloria (gloria — слава), кредо (credo — верую), санктус (sanctus — свят), агнус деи (Agnus Dei — агнец божий). Части проприя и ординария перемежаются в определенном порядке. Кроме того, в мессу входят молитвы и отрывки из Священного писания, читаемые или речитируемые (то есть произносимые нараспев). Полная схема мессы:

| О р д и н а р и й                  |                           | П р о п р и й                                             |                                                                         |
|------------------------------------|---------------------------|-----------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| пение                              | речитация                 | пение                                                     | речитация                                                               |
| Kyrie eleison<br>Gloria            |                           | Introitus                                                 | Collecta (общая молитва)<br>Epistola (чтение из апостольского послания) |
|                                    |                           | Gradual<br>Alleluia<br>(или Tractus,<br>иногда Sequentia) | Evangelium<br>(чтение из Евангелия)                                     |
| Credo                              |                           | Offertorium                                               | Secreta (молитва о дарах)                                               |
|                                    | Praefatio (приготовление) |                                                           |                                                                         |
| Sanctus                            | Pater Noster (Отче наш)   |                                                           |                                                                         |
| Agnus Dei                          |                           | Communio                                                  | Oratio (молитва дня)<br>Postcommunio                                    |
| Ite missa est<br>(или Benedicamus) |                           |                                                           |                                                                         |

Композиторы XVII – 1-й пол. XVIII вв. в основном сочиняли части ординария (поскольку они имели благодаря своей стабильности лучшие шансы на исполнение). Текст песнопений ординария, напомним, неизменен. Но в указанную эпоху каждая из частей ординария могла делиться на более мелкие, в музыкальном отношении самостоятельные и даже жанрово различные в исполнительском плане (хоры, ансамбли, арии). Приведем в качестве возможного образца схему мессы h-moll Баха<sup>178</sup>, которая в результате деления ее частей включает 24 номера:

| Части мессы      | Подразделение частей                            | Жанр | Тональность     |
|------------------|-------------------------------------------------|------|-----------------|
| I. KYRIE ELEISON | 1. Kyrie eleison (Господи помилуй)              | хор  | h-moll <b>h</b> |
|                  | 2. Christe eleison (Христе помилуй)             | дуэт | D-dur           |
|                  | 3. Kyrie eleison (Господи помилуй)              | хор  | h-moll <b>h</b> |
| II. GLORIA       | 4. Gloria in excelsis Deo (Слава в вышних Божу) | хор  | D-dur <b>D</b>  |
|                  | 5. Laudamus te (Восхваляем тебя)                | ария | A-dur           |
|                  | 6. Gratias agimus tibi (Благодарим тебя)        | хор  | D-dur           |

<sup>178</sup> Как видно из схемы, общепринятое определение главной тональности мессы «h-moll» достаточно условно; цикл не обладает тональным единством, и D-dur в нем не менее (а возможно и более) влиятелен, чем h-moll. Вместе с тем, циклы кратких месс A-dur, F-dur Баха тонально замкнуты.



|              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                        |                                                                                                                  |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|              | 7. Domine Deus (Господи Боже)<br>8. Qui tollis peccata mundi (Несущий грехи мира)<br>9. Qui sedes ad dexteram patris<br>(Сидящий одесную Отца)<br>10. Quoniam tu solus (Ибо ты один свят)<br>11. Cum sancto spiritu (Со Святым Духом)                                                                                                                                                            | дуэт<br>хор<br>ария<br><br>ария<br>хор                 | G-dur<br>h-moll<br>h-moll<br><br>D-dur<br>D-dur <b>D</b>                                                         |
| III. CREDO   | 12. Credo in unum Deum (Верую в единого Бога)<br>13. Patrem omnipotentem (Во всемогущего Отца)<br>14. Et in unum Dominum (И в единого Господа)<br>15. Et incarnatus est (И воплотившегося)<br>16. Crucifixus etiam pro nobis (Распятого за нас)<br>17. Et resurrexit (И воскрес)<br>18. Et in Spiritum sanctum (И во Духа Святого)<br>19. Confiteor unum baptisma<br>(Исповедую единое крещение) | хор<br>хор<br>дуэт<br>хор<br>хор<br>хор<br>ария<br>хор | A-dur <b>A</b><br>A-dur-D-dur<br>G-dur<br>h-moll<br>e-moll-G-dur<br>D-dur<br>A-dur<br>fis-moll-D-dur<br><b>D</b> |
| IV. SANCTUS  | 20. Sanctus (Свят)<br>21. Osanna in excelsis (Осанна в вышних)<br>22. Benedictus (Благословен)<br>Osanna in excelsis (Da Capo)                                                                                                                                                                                                                                                                   | хор<br>хор<br>ария<br>хор                              | D-dur <b>D</b><br>D-dur<br>h-moll<br>D-dur <b>D</b>                                                              |
| V. AGNUS DEI | 23. Agnus Dei ( Агнец Божий)<br>24. Dona nobis pacem (Даруй нам мир)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | ария<br>хор                                            | g-moll <b>g</b><br>D-dur <b>D</b>                                                                                |

Однако даже в условиях такого жанрового разнообразия, при наличии и хоровых, и сольных номеров (которые уже в силу своей сольности тяготеют к выражению субъективного начала) месса всегда остается неким объективированным в своей символичности актом, внеличным и вневременным, поднимающим от единичного и переходящего к всеобщему и вечному.

Р е к в и е м — это траурная заупокойная месса (называемая также *missa pro defunctis* — месса о мертвых). Ее состав несколько отличается от обычной мессы: отсутствуют gloria, credo, на месте аллелуии находится тракт с секвенцией. Схема реквиема:

| Пение                                                                                                          | Речитация                                                                  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| Интроит «Requiem aeternam donec eis, Domine»<br>(Вечный покой даруй им, Господи)<br>Kyrie eleison              | Collecta (общая молитва)<br>Epistola<br>(чтение из апостольского послания) |
| Градual «Requiem aeternam»<br>Тракт «Absolve Domine» (Освободи, Господи)<br>Секвенция «Dies Irae» (День гнева) | Evangelium (чтение из Евангелия)                                           |
| Офферторий «Domine Jesu Christe» (Господи Иисусе Христе)                                                       | Secreta (молитва о дарах)                                                  |
| Sanctus<br>Agnus Dei<br>Коммунио «Lux aeterna» (Вечный свет)<br>Посткоммунио                                   |                                                                            |

В реквиеме также допустимо более мелкое членение частей (например, в реквиеме Моцарта номера «Tuba mirum», «Rex tremendae», «Recordare», «Confutatis», «Lacrimosa» суть расчлененная на части секвенция «Dies Irae»).

§ 200. **Пассионы («страсти»)** и оратория. Пассионы (нем. *Passion*, лат. *passio* — страдание), или «страсти» — это вокальная или вокально-инструментальная форма (и жанр) с текстом, повествующем о крестных страданиях Христа. Конкретное содержание «страстей» ориентировано на одно из четырех евангелий (отсюда «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», «Страсти по Луке» и «Страсти по Марку») или на все четыре сразу («*Summa passiones*»). Текст (сначала на латинском, а с XVI в. в протестантской церкви, где главным образом культивировался жанр, на немецком языке) воспроизводится не буквально по Священному писанию, а в переработке, подчас весьма значительной, с включением небиблейских свободно сочиненных вставок. Поэтому «страсти» принадлежат к духовным, но неканоническим по тексту жанрам. Исполняются пассионы в церкви в течение страстной недели.

На протяжении своей долгой истории «страсти» имели разный вид, наиболее ранние псалмодические «страсти» (где текст нараспев речитировался одним лицом), позже респонсорные «страсти» (где псалмодическим партиям Евангелиста и Христа противопоставлялись хоры), мотетные «страсти» (где все партии, в том числе Евангелиста и Христа, были хоровыми в мотетном роде), затем драматические (театрализованные) «страсти» и, наконец, ораториальные страсти, всегда с участием инструментов. Последний вид, находящийся под сильным влиянием оперы, утвердился ко времени Баха и в его собственном творчестве.

В «страстях» ораториального типа партии Евангелиста, Христа и других, эпизодических персонажей (Пилат, Петр, Иуда) представляют речитатив в характере оперного *secco* (см. § 203), хоровые реплики толпы также принадлежат речитативно-ариозному («аккомпанированному») ряду. В речитативах сосредоточена сюжетика «страстей», в них рассказывается о происходящих событиях. С другой стороны, есть безымянные лица или группы лиц, которые выражают свое отношение к происходящему в ариях, ансамблях, хорах. Наконец, реакция церковной общины отражена в хоралах, где прихожане присоединяются к пению церковного хора.

Архитектоника пассионного цикла определяется противопоставлением структурно-контрастных слагаемых: монументальных, часто полифонических хоров, свободно-текущих, ходообразных речитативов, различных по форме, но всегда детально структурированных арий и компактных, в простом четырехголосном аккордовом изложении хоралов. Циклы значительной протяженности (особенно у Баха), пассионы не обладают тональной замкнутостью; модуляционные переходы между тонально различными номерами совершаются в речитативах. Возможны тематические арки (например, периодическое возвращение одного и того же хорала), но все же единство цикла более всего обеспечивается внемузыкальным сюжетным фактором.

Оратория (итал. *oratorio*, позднелат. *oratorium* — молельня, от лат. *oro* — говорю, молюсь) — это вокально-инструментальная циклическая форма (и жанр) на духовный, мифологический или исторический текст значительного и даже героического содержания (позже выбор тематики в оратории становится свободнее, что приводит к снижению и даже измельчанию ораториальной проблематики). По своему строению оратория довольно близка ораториальным «страстям», но представляет внецерковный жанр для концертного исполнения. Существуют так называемые страстные оратории, утратившие, в отличие от пассионов, связь с библейским текстом и занимающие промежуточное положение между «страстями» и собственно ораторией. Повествовательный характер оратории (когда события не показываются, как в опере, но представляются в изложении «рассказчика») подобен «страстям», равно как музыкальный состав, включающий хоры, арии, речитативы. Существенное отличие состоит в отсутствии в оратории хоралов, а также в особо значимой роли хоров, обусловленной эпической природой жанра оратории.

§ 201. **Кантата.** Кантата (итал. *cantata*, от *cantare* — петь) — это вокально-инструментальная циклическая форма духовного или светского содержания, более камерного, чем оратория, характера и без ясно выраженного сюжета. Ко времени Баха в Италии существовало два типа кантат, преимущественно светских и сольных (для голоса с инструментальным сопровождением): 1) сквозной цикл, где ариозные и речитативные разделы непосредственно переходят один в другой; 2) цикл из законченных арий и речитативов, иногда хоров.

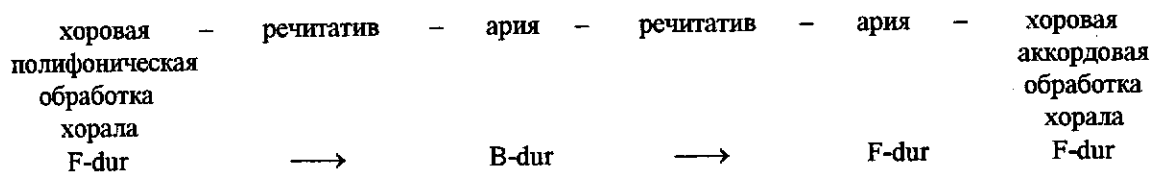
Духовная кантата развивалась преимущественно в Германии. Она исполнялась в протестантской церкви во время воскресного богослужения между чтением Евангелия и Кredo (соответствуя по содержанию читаемому фрагменту) или между Кredo и проповедью (как «музыкальный спутник», по выражению А. Швейцера, последней). Сообразно требованиям церковного календаря сочинялись годовые циклы кантат. Более старые кантаты писались на тексты хоралов и отрывки из Библии; позже (во времена Баха) для кантат создавались свободные поэтические тексты, нередко близкие оперным.

У Баха преобладают духовные кантаты с законченными номерами. Хотя кантаты только для солирующего голоса с инструментами есть и в немецкой музыке (включая баховскую), для немецкой кантаты характерно

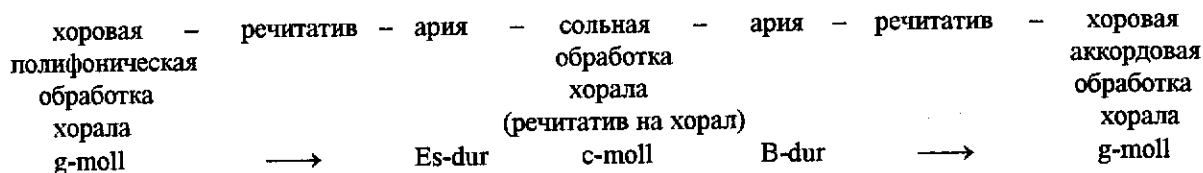
большее, чем в итальянской, место хоров. Еще одно отличие, которое типично для немецкой духовной кантаты баховского времени, — это очень частое присутствие хорала (из приблизительно двухсот сохранившихся духовных кантат Баха лишь десятая часть — без хорала).

Кантатные циклы Баха чрезвычайно разнообразны. Его духовные кантаты, как уже говорилось, делятся на имеющие хорал и не имеющие. Значение хорала велико не только в смысловом отношении, но и для архитектуры цикла. Помимо общего для всех кантат контраста хоровых и сольных номеров, кантиленных и речитативных, важным формообразующим фактором циклов с хоралом является контраст — тематический и структурный — хоральных и не хоральных номеров. Впрочем, соотношение номеров в последнем аспекте не сводится только к контрасту. Степень влияния хорала на тематизм кантаты бывает различной, что приводит к тонким градациям в тематических отношениях номеров между собой. Помимо крайнего различия (когда, с одной стороны, имеются номера, чей тематизм полностью сводится к хоралу, и, с другой, номера, где совершенно отсутствуют даже отдельные хоральные элементы) возможна масса промежуточных вариантов, когда связь с хоралом проявляется в разной степени — на тематическом уровне (например, в начальном хоре из кантаты № 80, где фугированно прорабатываются все мелодические строки хорала) или только на мотивном уровне, притом нередко весьма завуалировано (как в арии № 4 из кантаты № 100, где опорные точки заглавной фразы выдают ее родство с начальной мелодической строкой хорала).

Для организации целого роль хорала особенно велика в тех кантатах, где он проводится неоднократно. Особенно типичны конструкции с хоровым проведением хорала по краям цикла — в начале в хоровой полифонической обработке, в конце в простой хоровой аккордовой — при сольных не хоральных речитативах и ариях в середине, как в кантате № 1:

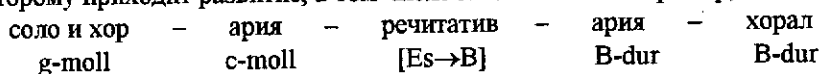


Еще более симметричны циклы с троекратным проведением хорала, например, в кантате № 5:



Отдельные кантаты (например, кантата № 4) представляют сквозной вариационный цикл, где все номера так или иначе связаны с хоралом, и даже число этих номеров определяется тем же хоралом, а именно числом его строф (чей текст распределяется по номерам, имеющим соответствующие обозначения: *Versus 1*, *Versus 2* и т.д.). Тематически менее монолитны кантаты с двумя или даже тремя разными хоралами, один из которых обычно проводится в начале, а другой в конце (кантата № 95) или — если первый дан в сольной обработке — в середине и в конце (кантата № 166).

В тональном отношении большинство циклов замкнуто (примеры их тональных планов см. в схемах, приведенных выше), хотя немало и разомкнутых кантат, особенно среди тех, где хорал проводится однократно в конце, как вывод, к которому приходит развитие, в том числе и тональное. Например, в кантате № 22:



Самые компактные из всех вокально-инструментальных циклических форм, кантаты обнаруживают наиболее выраженную автономно-музыкальную организацию цикла.

### Задания по анализу

**Задание 91.** Рассмотреть строение цикла в кантате № 140 Баха.

## Тема 35. Опера

§ 202. **Определение. Принцип классификации.** Опера — это синтетический по своей природе цикл (и жанр), где помимо музыкального и словесного факторов наличествует третий — сценическое действие (а иногда и четвертый — танец), и в комплексе они творят единую художественную форму (которая не сводима лишь к музыкальной).

Оперные циклы классифицируются по разным признакам. Один из важных — соотношение названных трех факторов или, если взглянуть на предмет шире, двух — музыкального и словесно-сценического. С этой позиции различаются оперы, где ведущая роль принадлежит словесно-сценическому началу (так называемая «музыкальная драма»), и оперы, где доминирует музыка. Не менее важен для классификации оперных циклов ввиду их синтетической природы и другой аспект — сюжетно-содержательный, поскольку в зависимости от него находится обращение к тем или иным музыкальным компонентам. Немаловажную роль при этом имеют национальные традиции, поэтому данный момент также приходится учитывать как влияющий на качество оперного цикла. Таким образом по совокупности указанных признаков выделяются следующие разновидности оперных циклов (и жанров) в XVII – 1-й пол. XVIII вв.: музыкальная драма или «драма на музыке», опера-серия, опера-буффа, лирическая трагедия, опера-комик, опера-балет.

§ 203. **Обзор главных оперных циклов.** « Д р а м а н а м у з ы к е » (итал. *dramma per musica*) — это исторически первый (конец XVI – XVII вв.) тип оперы, где ведущая роль принадлежит словесно-сценическому началу. Музыкальным следствием такой установки было преобладание напевной декламации над собственно пением. Складываясь из небольших сольных, ансамблевых и хоровых фрагментов, а также чисто инструментальных эпизодов, «драма на музыке» имеет преимущественно сквозное строение внутри актов с преобладающим делением на сцены (то есть опять-таки по сюжетно-драматическому признаку). Законченные музыкальные номера в ней возможны, но достаточно редки и непродолжительны. Выдающиеся образцы такого рода оперного цикла принадлежат Монтеверди («Орфей», «Коронация Поппеи»).

**О п е р а - с е р и а** (итал. *seria* — серьезная) — сложившийся в начале XVIII в. в рамках неаполитанской школы тип оперы, где музыкальное начало выдвигается на первый план. Сюжет оперы-серия, по преимуществу исторический, мифологический или легендарный, разворачивается в речитативах. Из двух видов речитатива, сформировавшихся в опере-серия, преобладает речитатив-секко (*secco* — сухой), исполнявшийся в сопровождении чембалло. Более напевный аккомпанированный речитатив (*accompagnato*), звучащий в сопровождении оркестра, вводился в кульминационные моменты сценического действия.

Речитативы в опере-серия чередуются с ариями, в которых выражается отношение действующих лиц к происходящему, их душевное состояние. Зафиксированные теорией аффектов типизированные эмоции в типизированных ситуациях (гнев, сожаление, душевный подъем, ревность и др.) отразились в утвердившихся типах арии — бравурной (*aria di bravura*), патетической (*aria di patetica*), блестящей (*aria di brillante*) и др. По своему строению ария в опере-серия представляет весьма развернутый законченный музыкальный номер с преобладающей структурой *Da Capo*, которая и сформировалась в опере-серия. Облик арии мог в процессе исполнения довольно сильно меняться по инициативе солиста, импровизировавшего виртуозные вставки типа каденции.

Музыкальные номера иного рода — ансамблевые, хоровые — в опере-серия редки. Предваряет оперу оркестровая «симфония» или, иначе говоря, «итальянская увертюра» — из трех частей, с темповым соотношением быстро – медленно – быстро. Выдающимися творцами оперы-серия были А. Скарлатти, Гендель.

**О п е р а - б у ф ф а** (итал. *buffo* — комический) — это сложившийся в 30-е годы XVIII в. в Италии тип оперы, где роль музыкального фактора также велика. Комическая фабула оперы-буффа сосредоточена, подобно опере-серия, в речитативах, однако в целом состав оперы-буффа разнообразнее. Сольные номера, помимо арии *Da Capo*, могут представлять собой менее продолжительную каватину или простую по форме (в том числе куплетную) песню; значительное место принадлежит ансамблям и хорам. Масштабные сцены с участием многих действующих лиц в конце актов сформировались в оперные финалы. Интродукция, предшествующая основному действию оперы, также впервые появилась в опере-буффа. Как и в опере-серия, оркестровая увертюра (итальянского типа) строится по схеме быстро – медленно – быстро. Родоначальником оперы-буффа считается Перголези («Служанка-госпожа»).

**Л и р и ч е с к а я т р а г е д и я** (франц. *tragédie lyrique*) — это сложившийся во второй половине XVII в. во Франции тип оперы, где музыкальное начало (или «лирическое» по античной трактовке) находилось в тесной взаимосвязи с драматическим (сориентированным на трагедии Корнеля, Расина) вкупе с декоративно-

зрелищными традициями придворного балета. Монументальная композиция лирической трагедии включает пять актов с прологом. Речитативно-декламационные сцены в ней чередуются с законченными ариями, ансамблями, хорами; большое место занимают разного рода танцы, марши, шествия; нередко оркестровые эпизоды живописно-картинного характера. Предшествует лирической трагедии «французская увертюра» с темповым соотношением медленно – быстро – (медленно). Выдающимся мастером лирической трагедии и ее создателем был Люлли («Альцеста, или Торжество Алкида», «Тезей» и др.).

**Опера-комик** (франц. *opéra comique*) — это французский тип комической оперы, сложившийся в середине XVIII в. Специфика опера-комик состоит в наличии разговорных диалогов (взамен речитативов) и в опоре на французские народные песенные и танцевальные жанры. Среди первых создателей опера-комик — Дюни («Нина и Линдор, или капризы сердца» и др.), Филидор («Блез-башмачник» и др.).

**Опера-балет** — это спектакль смешанного типа, где вокальный и хореографический компоненты постоянны и равноправны в создании театрального целого. Выдающиеся образцы оперы-балета принадлежат Рамо («Галантная Индия» и др.).

### Задания по анализу

**Задание 92.** Сравнить строение оперного акта в «Коронации Поппею» Монтеверди и в «Ринальдо» Генделя.

### Литература

#### Введение

Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

Сторожко М. *Harmonia universalis*: музыкальный миф XVII столетия и рождение новой концепции художественного творчества // Музыка и миф. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 118. М., 1992.

Сторожко М. «Эстетический космологизм» XVII века и концепция художественного творчества нового времени // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989.

Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII в. // Ливанова Т. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1980.

Лобанова М. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.

Катуния М. Музыкально-теоретические идеи и композиция эпохи барокко // Музыка. Научно-реферативный сборник (Информкультура). М., 1980. Вып. 4.

Насонов Р. А. Музыка как физико-математическая наука (Понятие музыки в трактате А. Кирхера «*Musurgia universalis*»). М., 1996.

Кикнадзе Л. Б. Особенности стиля барокко в русской музыке // Традиции русской музыкальной культуры XVII века. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 21. М., 1975.

Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971. С. 248–255.

Баранова Т. Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.

Катуния М. Становление понятия тональности в музыкальной теории XVII – XVIII веков // Проблемы организации музыкального произведения. М., 1979.

Холопов Ю. О гармонии Шютца // Генрих Шютц. М., 1985.

Этингер М. А. Гармония И. С. Баха. М., 1963.

Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. М., 1979.

Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония: о стилевых критериях // *Laudamus*. М., 1992.

Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе. М., 1986

Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XIX века: принципы, приемы. М., 1983.

Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.

## Глава IX

Бочаров Ю. Бах, Гендель, Телеман и французская увертюра // Проблемы музыкального искусства немецкоязычных стран. М., 1990.

Бочаров Ю. Французская увертюра в музыке эпохи барокко. М., 1998.

## Глава X

Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М., 1979. С. 65–115.

Генова Т. Из истории basso ostinato XVII–XVIII веков (Монтеверди, Перселл, Бах и другие) // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. М., 1977.

Этингер М. А. О гармонии в бассо-остинатных формах // Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970.

Евдокимова Ю. К. Органные хоральные обработки Баха // Русская книга о Бахе. М., 1986

Лукьянова Н. Об одном принципе формообразования в хоральных обработках из кантат И. С. Баха // Проблемы музыкознания. Вып. 2. Киев, 1975.

Мюллер Т. Ф. Хорал в кантатах Баха // Русская книга о Бахе. М., 1986.

Рязанова Н. П. Взаимодействие строгого и свободного стилей в органных хоральных обработках Баха // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Л., 1980.

Федосова Э. Обработки хоралов в кантатах Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 75. М., 1984

Эскина Н. Принцип «комментирования» и хоральная обработка барокко // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.). Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 65. М., 1983.

## Глава XI

Катуян М. Рефренная форма XVI–XVII веков (К становлению музыкальных форм эпохи барокко) // Проблемы музыкальных форм в теоретических курсах вуза. М., 1994.

Холопов Ю. Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М., 1994.

Абызова Е. Некоторые вопросы тематизма и формы скрипичных концертов И. С. Баха // Вопросы теории музыки. Вып. 3. М., 1975.

Бутир Л. О роли концертов в творческом наследии И. С. Баха // Вопросы теории и эстетики. Вып. 13. Л., 1974.

Бутир Л. М. Заметки о тональных планах в концертной форме И. С. Баха (модуляция как выбор и сочетание) // Теория, история и психология музыкального искусства. Петрозаводск, 1990.

Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975.

Иванова Л. П. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И. С. Баха // Форма и стиль. Сб. трудов ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Часть II. Л., 1990.

Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.

## Глава XII

Макаров В. О некоторых чертах сонатной формы в музыке И. С. Баха // От барокко к классицизму. М., 1993.

Гершкович Ф. Об одной инвенции Иоганна Себастьяна Баха (К вопросу о происхождении венской сонатной формы) // Гершкович Ф. О музыке. М., 1991.

Богатырев С. Сонатная форма у Д. Скарлатти // Богатырев С. Исследования, статьи, воспоминания. М., 1972.

Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972.

Евдокимова Ю. Полифонические традиции в раннесонатной форме // Вопросы музыковедения. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 2. М., 1973.

Евдокимова Ю. О диалектике становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.

Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1966.

Окраинец И. А. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. М., 1994.

Шушкова О. М. Раннеклассическая сонатная форма. Владивосток, 1995.

### Глава XIII

Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981.

Чернова Т. Ю. Ария как символ музыки Нового времени // Методы изучения старинной музыки. М., 1992.

### Глава XIV

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1971. Глава XII. Сюита и симфония.

Баранова Т. Б. О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и барокко // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. Проблемы музыкознания. Вып. 3. Л., 1989.

Сахарова Г. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980

Петраш А. Сольная смычковая соната и сюита до Баха и в творчестве его современников // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л., 1974.

Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М., 1976.

Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Часть I. М., 1948. Часть II. М., 1980.

Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976.

Чередниченко Т. В. Интерпретация традиции в искусстве И. С. Баха // Проблемы музыкального стиля И. С. Баха, Г. Ф. Генделя. М., 1985.

## Часть III

# Формы в музыке XX века

### Введение

§ 204. **Общая характеристика.** Панорама музыки XX в. чрезвычайно разнообразна. Эволюционные процессы, свойственные всем эпохам, в это время набирают необычайную скорость и интенсивность. Изменения, подспудно зревшие в искусстве XIX в., дают качественно новые, поражающие своим радикализмом результаты. Общая тенденция в развитии музыки — постепенная индивидуализация ее параметров (тематизм, гармония, фактура...) — достигает своего апогея и захватывает наиболее фундаментальный и наименее подвижный уровень — музыкальную форму.

Первопричиной сначала модификации, а затем и перерождения музыкальной формы стало глубокое обновление или даже полная замена «материала», из которого творятся формы музыки, касается ли это звуковысотной, метроритмической или тематической ее сторон. Необозримое расширение границ того, что может быть звуками музыки (от традиционнейшего человеческого голоса до «конкретных» шумов окружающей действительности), а с созданием электроакустической аппаратуры и снятие всяких границ в выборе звуковых характеристик и методах работы со звуком, — все это порождает ситуацию, когда сам музыкальный материал «отменяет» традиционную форму и вызывает соответствующие своей природе методы оформления «звучащего вещества» (Б. Асафьев).

Расширению горизонтов в представлениях о музыкальной форме способствовало также устранение границ исторического и географического порядка: музыканту XX в. равно открыты и средневековый западный хорал, и традиционное, но прежде чуждое европейскому сознанию искусство стран Азии и Африки, и профессиональные высоты западноевропейского Возрождения, и первозданно-необработанный фольклор разных народов. Все вместе это дает неслыханную возможность выбора эстетической позиции, возможность, которую отражает чеканная формула К. Штокхаузена: «Наш собственный мир — наш собственный язык — наша собственная грамматика».

§ 205. **Склад.** Музыкальный склад, устанавливающий, как известно, основы формы, в XX в. подвержен глубоким изменениям вместе с прочими сторонами музыки. Наряду с традиционными полифоническим и гомофонно-гармоническим, монодическим и гетерофонным видами склада появляются их модификации, чья специфика обусловлена переосмыслением самого понятия «голос».

Голос — исходный для склада феномен; именно по числу голосов различаются одноголосный и многоголосный склад; в зависимости от наполнения и соотношения голосов в многоголосии дифференцируются полифонический и гомофонно-гармонический склад. Но в XX в. голос часто не в силах удержать свои прежние качества: если доминирующая инструментальная логика приводит, как это нередко бывает, к полной разорванности линии, уничтожающей генетическую приверженность голоса к вокальному по природе перетеканию одного звука в другой, то принадлежность звуков одному голосу оказывается под вопросом, а одноголосье — мнимым; и напротив, формальное многоголосие может быть таковым лишь на бумаге, а в реальности слышаться как нечто единое — если не обладающие индивидуальностью голоса сливаются в нерасчленимую слухом массу. Условность прежде незыблемого деления склада по числу голосов закрепил пуантилизм с его «голосами-точками», представляющими, с традиционной позиции, множество начал без продолжений.

Однако основы функциональности, характерной для того или иного склада, все же сохраняют актуальность в новых условиях. Так, «графичная» монодия с ее самодостаточной — единственной — мелодической линией в XX в. может несколько парадоксально смыкаться с «расплывчатым» сонорным пластом: имея много слагаемых, он в конечном счете так же нерасчленим и однороден в слуховом восприятии, чем и обусловлена возможность понимания его склада как особой «сонорной монодии». Гетерофония с присущим ей сосуществованием в одновременности многих голосов-вариантов, получила свежий импульс от алеаторной техники, воссоздавшей в новых условиях родную природе гетерофонии импровизационную среду. Подобная «алеаторная гетерофония» стала приметным свойством многих форм в музыке XX в. Полифония по-новому реализовалась в двух влия-



тельных, но «разнонаправленных» техниках композиции. Уже упоминавшиеся сонорные пласты в случае их контрапунктического сочетания образуют своеобразную «полифонию пластов». С другой стороны серийная техника (нередко более традиционная в отношении облика голосов, по-прежнему мелодических) выдвигает нетрадиционные полифонические приемы, в основе которых — автономизация звуковысотности и ритма. Несоблюдение ритмической структуры мотивов и фраз при имитировании, наличие только звуковысотных имитаций и канонов, насквозь пронизывающих музыкальную ткань благодаря непрерывным серийным последованиям, тематизация даже гармонических созвучий, представляющих ту же свернутую в вертикаль линию серии, — все это делает «серийную полифонию» нетождественной традиционной. Гомофония с ее делением на главный и сопровождающий голоса может осуществиться в виде ведущего голоса с колористически-недифференцированным фоном.

Множественность видов склада в музыке XX в., большинство из которых суть смешения разного рода — традиционного и нетрадиционного, находится в общем русле индивидуализации, характерном для данной стадии в развитии европейского музыкального искусства.

**§ 206. Звуковысотность.** В области звуковысотности постепенная индивидуализация систем началась еще в XIX в. и уже в начале XX в. в рамках преобладавшего тонального мышления проявилась достаточно отчетливо. Расширение звукового состава тональности, возможность выбора ее ступенного и аккордового наполнения, а значит и неизбежные отличия в гармоническом функционировании имели следствием фактическую нетождественность тональностей, одинаковых по названию. Тональная система выстраивается разными авторами по своему и требует от аналитика определения своих свойств всякий раз заново даже в пределах творчества одного композитора. Индивидуальные системы с непредсказуемым по своему облику высотным центром и созданной по его модели периферией, получившие название «техники центра» (Ю. Н. Холопов) стали исторически неизбежным этапом в развитии тональности. Но эти методы высотной организации в музыке XX в. не исчерпываются. Модальность, главенствовавшая на протяжении многих столетий до вытеснения классической тональностью, вернула в XX в. часть былого влияния, но, естественно, трансформировалась в полностью изменившихся условиях музыкального бытия. Серийная организация, постепенно «кристаллизовавшаяся» в насыщенной двенадцатитоновой среде поздней тональности и новой модальности, но не имевшая прямых исторических аналогов, потребовала от композиторов особой творческой инициативы в нахождении органичных ее природе «материальных форм». Наконец, сонорика, являя логически последний этап в развитии давних колористических тенденций, перевела гармоническое мышление на качественно новый уровень, когда дифференцированная звуковысотность — некогда неперменный атрибут гармонии — растворяется в единой красочной звучности, функционирующей по своим, прежде неизвестным законам. Названные главные направления в звуковысотной организации музыки XX в. не отменяют разного рода «промежуточных» путей, чье наличие еще больше расширяет возможность индивидуального творческого движения.

**§ 207. Метроритм.** Метроритм в музыке XX в. так же не сводим к какой-либо одной системе, как и звуковысотность. Для него равно актуальны акцентность и безакцентность, регулярность и нерегулярность. Все четыре главных типа метроритма (по В. Н. Холоповой), возникающие при той или иной комбинации основных его характеристик, — регулярный акцентный, регулярный безакцентный, нерегулярный акцентный, нерегулярный безакцентный — находят применение в музыке XX в.

Помимо того, специфика «метроритмической ситуации» состоит в новом положении, которое завоевывает метроритм в музыке. Будучи в классическом формообразовании очень важным (вспомним метрическую экстраполяцию), но как бы «закулисным героем», скрытым за гармоническим и тематическим покровом, метроритм в XX в. стремится к самостоятельности, предъявляя права на эффектную первую — тематическую — роль в качестве ее автономного выразителя.

**§ 208. Тематизм.** Тематизм как средоточие индивидуального в музыке закономерно переосмысливается и модифицируется вследствие распространения сферы индивидуального практически на все параметры музыки, в том числе на ритм, фактуру, тембр. В результате помимо традиционного мелодического тематизма (или точнее комплексного ритмо-мелодико-гармонического) появляются новые виды: собственно ритмический тематизм, фактурный, тембровый, где характерность музыки определяется именно указанным в названии и прежде не главным параметром.

Понятно, что формы бытия таких тем не сводимы к прежним. Исходная для традиционного тематизма категория «мотива» здесь перестает действовать или должна трактоваться по-новому, в соответствии с изменившейся тематической реальностью. Логически допустимые в подобной ситуации понятия типа «тембро-мотив», од-

нако, утрачивают прежнюю структурную определенность и фактически сливаются с категорией темы (Дебюсси: «Я хотел бы достичь, и я достигну наконец того, чтобы музыка избавилась от мотивов и строилась, скорее, на одном постоянном мотиве, течения которого ничто не прервет и который никогда не повторится...»).

Но и тема в целом не подчиняется прежним структурным нормативам, поэтому вопрос о ее границах можно решать лишь с более широких позиций формы в целом, учитывая функции ее частей в соответствии с присущими им типами изложения.

**§ 209. Функции частей музыкальной формы и типы изложения.** Функции частей музыкальной формы определяются, как известно, характером изложения, а именно, степенью устойчивости или неустойчивости. Но в понимании слова устойчивость применительно к музыке XX в. превалирует более широкий, чем прежде, смысловой оттенок: устойчивый значит стабильный, не подверженный изменению. Проявлением устойчивости может быть любое постоянное (в фактуре, ритме, тембре, динамике, артикуляции и т.д.) в противоположность переменному. Таким образом, экспозиционное изложение в современной музыке трактуется как первоначальное обнаружение смысловых и конструктивных свойств материала, которому присущи контекстуально устойчивые, константные элементы. Неустойчивое изложение проявляет себя как отрицание устойчивого. Поэтому развивающая функция выражается в нарушении стабильности путем отказа от заданных константных элементов и от принятого принципа их организации.

Конкретные средства устойчивости и неустойчивости безгранично широки, но экспозиционное и развивающее изложения всегда взаимообусловлены: взятые порознь, априорно, они могут не различаться, обнаруживая свои качества только в сравнении, определяя друг друга. Но поскольку и тема (включая ее новейшие по ведущему параметру разновидности) сохраняет в своем генотипе качество устойчивости, так или иначе реализуемой, то разграничение экспозиционного и развивающего изложения есть одновременно установление границ темы. Наряду с этим в новейшей музыке возможно некое в себе пребывающее изложение, где снимается разность темы и ее развития, экспозиционной устойчивости и развивающей неустойчивости. Характерная черта такого изложения состоит в некотором количественном приращении (длении) материала, не дающем качественных изменений и не содержащем внутренней необходимости завершения.

**§ 210. Принципы классификации музыкальных форм.** Классификация музыкальных форм в условиях безграничной свободы композиторских решений может лишь наметить основные ориентиры в подходах к форме, но не охватить все их реальное многообразие. В самом общем плане выделяются три группы форм в музыке XX в.: 1) типовые формы классико-романтической ориентации, 2) типовые формы неклассической ориентации, 3) нетиповые свободно сочиняемые формы.

**Первая группа** объединяет формы, которые унаследовали от классико-романтической эпохи не только типовые схемы, но и основные принципы их функционирования. При очевидной преемственности, данные формы в музыке XX в., однако, не тождественны классико-романтическим. Их модификация обусловлена новыми техниками композиции, которые, не отменяя фундаментальных законов формы, существенно обновляют их конкретное воплощение.

**Техника композиции** — это комплексное понятие, где центральное место принадлежит способу звуковысотной организации, на которое косвенно связано также с характером изложения (склад и фактура), метроритмом и другими сторонами музыки. В принципе действительное для всех эпох, понятие техники композиции получило особую актуальность в XX в. — в силу несводимости творческой работы композитора к какому-либо одному виду техники (как это было раньше). Перечень главных видов композиторской техники есть одновременно и указание на основные способы реализации классико-романтических форм в новых условиях. Таким образом, среди типовых классико-романтической ориентации выделяются формы: на основе хроматической тональности, на основе техники центра, модалные, серийные, сонорно-алеаторные, с применением коллажа и полистилистики.

**Вторая группа** содержит формы, которые также имеют некий прототип, но исторически не связанный с классико-романтической музыкальной культурой. Объекты «подражания», воспроизведения или обработки могут быть самые разные, в частности: западный средневековый хорал, древнерусские церковные песнопения, фольклорные формы разных культур.

**Третья группа** форм принципиально атипична, поскольку объединяет самые радикальные и показательные для XX в. (как нового этапа в развитии музыкального мышления) формы — индивидуально творимые согласно неповторимой идее сочинения (С. Губайдулина: «Форма должна быть единичной, соответствующей принципу «здесь и теперь»»).

Систематика подобных форм особенно сложна, так как должна преодолеть, не уничтожив, уникальность классифицируемых объектов. В современной науке имеются разные попытки подобной классификации. Пока безусловно ясно одно: систематика не может быть «одномерной», она должна учитывать не один, а несколько лежащих в разных плоскостях признаков. Помимо указания на принципиальный способ формирования (например, формы составляемые, развиваемые и т. д., что сравнимо с нахождением «типа формы»), но без прежней конкретности, в более обобщенном плане), а также характеристики самого «звуковещества» и способа его обработки («техника композиции»), актуальными становятся степень детерминированности формы и, в связи с этим, ее функционирование как закономерно завершенной (на основе причинно-следственных связей) композиции или «открытой» (то есть не завершаемой, а прекращаемой по причинам, лежащим вне музыки). Из совмещения названных показателей можно сложить многомерное определение формы, приближенное к неповторимости изучаемого объекта.

## Глава XV. Музыкальные формы в условиях хроматической тональности и техники центра

§ 211. Понятия хроматической тональности и техники центра. Хроматическая тональность как распространеннейший в музыке XX в. метод звуковой организации, складывалась постепенно в результате плавной, еще из глубин XIX в. идущей эволюции. Хроматической она называется потому, что принципиально допускает в свои пределы все 12 ступеней. Отличие от позднеромантической системы с ее богатой хроматикой альтерационной природы состоит в том, что все возможные варианты — высокие и низкие — каждой из ступеней здесь суть не производные от некоей основной, но равноправные, изначально заданные звукорядом тональности. Из сказанного не следует, что в каждой тональности всегда присутствуют все 12 звуков: как говорилось ранее, индивидуальный подход композитора состоит, в частности, и в свободном выборе конкретного ступенного состава; но потенциально этот выбор допускает введение в тональность всех 12 звуков, и это право часто реализуется.

Ту же хроматическую тенденцию закрепляет обретенная возможность построения на каждой ступени любого трезвучия — мажорного или минорного. Таким образом «базовый» состав аккордов становится гораздо богаче — вместо 7 трезвучий диатонической тональности хроматическая вбирает в себя 24. Но и ими, разумеется, выбор аккордики не ограничивается. Конкретное строение аккордов в хроматической тональности безбрежно расширяется с так называемой «эмансипацией диссонанса», подразумевающей принципиальное уравнивание в правах диссонирующей звучности с консонирующей, разрешение в которую перестает быть для диссонанса обязательным. Важнейшим следствием этого положения стала допустимость диссонирующей тоники, подобно аккордам других тональных функций, она теперь может иметь практически любое строение с точки зрения звукового состава и интервалики.

Указанные изменения в аккордовом арсенале тональности не могли оставаться безразличными для ее функциональных отношений — хотя бы потому, что новообретенные гармонии должны были получить некое функциональное истолкование. И они его получают, но уже не априорно (например, заранее неизвестно, будет ли гармония  $\text{III}$  субдоминантовой или доминантовой), а в зависимости от контекста — и в этом также состоит индивидуальная тональная работа композитора (и следующего за ним аналитика).

Техника центра представляет естественный и логически неизбежный результат перерождения тональности. Их общее свойство заключается в соотношении элементов как главного и побочных. Однако в противовес хроматической тональности, сохраняющей при всех модификациях контакт с традиционной системой функций, техника центра оставляет за собой лишь коренную идею тональной функциональности. Ее суть в том, что некая центральная гармония (при технике центра всегда диссонирующая) служит порождающей моделью всей звуковой системы: согласно ее структуре выстраиваются побочные элементы; из нее же проистекает принцип, регулирующий их отношения, то есть специфические функции (что, заметим, равно действительно и для традиционной тональности, где тоническое трезвучие «задает тон» всей аккордовой иерархии).

В приложении к форме — традиционной в своей основе или не традиционной — выявляется конструктивный и выразительный потенциал обновленных звуковых систем.

## Тема 36. Формы классико-романтического типа

§ 212. **Общая характеристика.** Хроматическая тональность и эволюционно близкая ей техника центра не теряют в большинстве случаев контакта с формами классико-романтического типа. Коррелятивные по своей сути классические тональность и форма передают подобную взаимообусловленность модифицированным тональности и форме. Форма, как правило, не имеет стимулов к далекому уходу от норм классического формообразования и по той причине, что склад, метроритм, тематизм при хроматической тональности и технике центра обычно не порывают с традиционными, хотя, разумеется, обновляются в той или иной мере. Поэтому естественно, что музыкальные формы в подобных условиях остаются по преимуществу родственными классическим в том, что касается основ их эстетики, логики, динамики, но меняются в конкретных способах выполнения, прежде всего гармонического.

Чтобы уяснить, как действует новая гармония на службе типовых форм, достаточно осветить ключевые моменты формообразования, а именно: сложение темы из мотивов (на уровне предложения и периода) и развитие в песенных формах; противопоставление тем и их связывание в рондо; разработку тем в сонатной форме.

Общая идея гармонического обновления типовых форм получает индивидуальное наполнение у разных авторов — Мясковского и Шостаковича, Хиндемита и Бартока, Стравинского и Дебюсси, и многих, многих других. Ниже она будет прокомментирована на примерах из музыки только двух композиторов — Прокофьева и Скрябина, поскольку всеобъемлющие обобщения потребовали бы специальной объемной работы.

§ 213. **Песенные формы.** Песенные формы в новых условиях знают только одно гармоническое ограничение, которое налагается гармонией начальной мотивной группы (обычно исходный двутакт): поскольку последующее по уровню гармонического напряжения должно превышать предыдущее (динамический закон классического формообразования, действительный для всех классических в своей основе форм), постольку именно начальное гармоническое ядро определяет направление и степень сложности дальнейшего гармонического движения.

О том, сколь различным бывает его исходный пункт, можно судить хотя бы по разнообразнейшим формам тоники даже в творчестве одного композитора. Так, у Прокофьева помимо традиционного мажорного или минорного трезвучия тоники представляет: трезвучие с любым побочным тоном (то есть тоном неаккордовым по происхождению, но внедрившимся на правах аккордового звука, например, с секундой и секстой в последней из Пяти мелодий ор. 35, с секстой и увеличенной квартой в Эпиграфе из оп. «Война и мир»), септаккорд (например, большой мажорный в № 5 «Помолвка» из бал. «На Днепре»), любой аккорд, не являющийся производным от трезвучия (например, квинтаккорд в № 43 «Ориенталия» из бал. «Золушка»).

Опустив по необходимости даже краткую характеристику прочих начальных гармоний, отметим, что столь же разнообразен следующий узловый пункт — срединный каданс. Достаточно сказать, что он возможен на любой ступени (и также в виде любого аккорда). Например, у Прокофьева: в мажоре — на нIII (тема Пети из сказки «Петя и волк»), нVII (№ 21 «Пасспье» из бал. «Золушка»), VII< (соната № 2 для скрипки и ф-но, I ч., побочная партия), нIII> (соната № 2 для скрипки и ф-но, III ч.), VI< (№ 11 «Менуэт» из бал. «Ромео и Джульетта»); в миноре — на III> (симфония № 5, II ч.), вVI (концерт № 3 для ф-но с орк., I ч., побочная партия), нII («Мимолетности», № 1), нIV (Гавот ор. 32), нV (№ 30 «Большой вальс» из бал. «Золушка»), нV> («Мысли» ор. 62 № 2).

Также на любой ступени, но нередко уже в более высоком вследствие «малой модуляции» ранге — местной тоники — совершается заключительная каденция. Например, у Прокофьева: в мажоре — на II< (№ 11 «Менуэт» из бал. «Ромео и Джульетта»), VI< (Серенада Антонио из оп. «Дуэнья»), VII< (вступление к бал. «Ромео и Джульетта»); в миноре — на вVII (№ 49 «Танец девушек с лилиями» из бал. «Ромео и Джульетта» и т.д.). Причем далекие по прежним меркам тональные соотношения не обязательно остаются таковыми в новых гармонических условиях: система тонального родства, как и гармоническая система в целом, перестает быть универсальной и складывается по-разному в зависимости от конкретного гармонического состава тональности.

В целом в массе разнообразнейших гармонических решений в условиях хроматической тональности различаются два доминирующих подхода: 1) на основе традиционной функционально-гармонической логики формы при усложнении аккордики (и, как следствие, мелодики); 2) на основе обновления самих функционально-гармонических отношений в форме.

Иллюстрацией первого подхода может служить последний из «Сарказмов» ор. 17 Прокофьева. Его оглушительно-резкая главная тема, шокировавшая не одно поколение слушателей своей гармонической агрессивно-

стью, при ближайшем рассмотрении оказывается весьма классичной в функциональном плане, хотя и сильно обостренной на уровне аккордики (пример 180 А). Схема, снимающая фактурные и ритмические детали, показывает, что в основе этого периода лежит тонико-субдоминантовая начальная мотивная группа и далее ее варьированное повторение тоном выше с последующей плагальной заключительной каденцией (пример 180 Б). Если «расчистить» функциональный фундамент темы от наслоений, то открывается достаточно простая гармоническая модель формы (пример 180 В). Резкость реальной звучности определяется исключительно диссонантным оформлением привычных функций, помноженным на ритмический напор, особенно действенный в условиях фактурной прямолинейности, если не сказать примитивности.

Иллюстрацию второго подхода можно видеть в теме (8-тактовый период) Мимолетности № 5 Прокофьева (пример 181 А). Несмотря на преобладающе-трезвучную гармонию, обновление здесь глубже, поскольку затрагивает функциональные основы и прежде всего начальное гармоническое ядро. На первый взгляд оно вообще не дает ощутить главную тональность G-dur, стремительно уводя в «далекие бемоли». Однако это впечатление обманчиво. Просто данный соль мажор оперирует «другими» доминантами — не в виде трезвучия V ступени, а в виде секундово-прилегающих к тонике трезвучий VII<sup><</sup> и II<sup><</sup> ступеней. Поэтому в конечном счете ядро воссоздает ту же тонико-доминантовую идею (тоническая кварта обрисована начальным мелодическим ходом), но средствами значительно переосмысленной функциональности. Второй двутакт — всего лишь симметричный тонико-доминантовый «ответ» (в целом: T – D, D – T), но также обновленный на уровне функционального выполнения. Быть может именно для того, чтобы слушатель успел «схватить» непривычную функциональную логику этой дразняще-веселой темы, второе предложение в своих опорных гармонических точках повторяет первое.

Развивающая часть песенной формы, как известно, поднимает гармонию на новый уровень сложности. И эта классическая идея получает нетрадиционное гармоническое решение, детерминированное строгим первым частью: от того, каков ее гармонический лексикон, зависит язык развивающего раздела, и в отсчете от гармонического порога первой части устанавливается гармоническая планка для последующего.

В рассматриваемой Мимолетности № 5 Прокофьева гармонические элементы развивающей части (двухчастной песни) явно произведены из гармонии начального периода (пример 181 Б): тоническое трезвучие (G-dur) и доминантовое нижнеполутоновое (на *fis*) прямо заимствованы оттуда, а нижнетоновая доминанта (на *f*) предстает как отражение важной для первой части верхнетоновой гармонии (на *a*). Что же новое можно создать из этих по преимуществу старых слагаемых? Новое определяется контекстом.

Во-первых, вертикаль второй части складывается из двух мелодических пластов со своими гармоническими закономерностями: в одном преобладает тоника (чередующаяся с нижнетоновой доминантой и единственной во всей форме субдоминантой в заключительной плагальной каденции), в другом непрерывно звучит нижнеполутоновая доминанта (которая лишь в заключительной каденции переходит в тонику); см. гармоническую схему в примере 181 Б. Во-вторых, помимо этой очевидной для каждого пласта собственной мелодико-гармонической логики есть суммарный эффект совместного звучания, и весьма неожиданный: описанные в координатах главной тональности гармонии отдельных голосов, «рефлексируя», дают вместе отчетливую си минорную краску (см. пример 181 В). Подобное минорное «тонирование» тем приметнее, что эта радужная мимолетность солнечно сияет сплошь мажорными трезвучиями; но и от них, как видим, ложится тень. И, конечно, не зря так упорствовала по окончании периода соль мажорная тоника: без ее четырехтактового утверждения сильный си минорный крен мог поставить под сомнение тональное единство целого. В итоге развивающая часть в рамках заданного гармонического стиля добилась искомого динамического превращения в форме.

При технике центра индивидуальная функциональная система моделируется в зависимости от индивидуального строения центрального элемента, всегда диссонантного. Один из характерных образцов такой нетрадиционной функциональности можно наблюдать в позднем творчестве Скрябина. В качестве центра системы у него всегда бывает «доминантообразный» аккорд с тритоном (или тритонами). Так, в прелюдии ор. 67 № 1 (пример 182) это шестизвучие на звуке *c* (см. последний аккорд), которое в традиционной тональности скорее всего функционировало бы как доминантовый нонаккорд с натуральной и пониженной квинтой; однако в «скрябинском ладу» (как условно именуют позднескрябинскую звуковысотную систему) этот аккорд выполняет роль тоники. Прочие аккорды соотносятся с «тоникой» по-разному. Одни воссоздают ее структуру на другой высоте, точно либо с изменениями (например, в неполном виде и, напротив, с добавлением звуков, что возможно, кстати говоря, и в самой «тонике»), и это элементы производные. Другие имеют совсем иную структуру, и это элементы контрастные.

Характер функциональных отношений, проистекающий от тритонового центрального аккорда, иной в сравнении с классической тональностью (с ее трезвучным центром и, соответственно, кварто-квинтовым функциональным костяком). Структурно идентичный «центральному элементу» аккорд на расстоянии тритона полностью повторяет его и по звуковому составу, будучи чем-то вроде функционально тождественного «обращения» («функциональный дубль», по терминологии Холопова). Аккорды малотерцового отношения занимают второе место по степени звукового родства с центральным (в упоминавшейся прелюдии ор. 67 № 1 Скрябина такие аккорды имеют по четыре общих звука с центральным) и в этом смысле могут быть сравнимы с прежними доминантовыми (см. гармоническую схему в конце примера 182). Меньше общих звуков имеют аккорды секундового и большетерцового отношения, и максимально далек по звуковому составу аккорд на расстоянии верхней кварты (при вышеуказанном центральном аккорде из того же скрябинского примера он имел бы с ним только один общий звук).

Сообразно названным особенностям системы распределяются аккорды в форме. В первом предложении периода из прелюдии ор. 67 № 1 Скрябина (6 тактов) используются только три аккорда, ближайшего родства: центральный (неполный от *c*) в чередовании с верхнемалотерцовым (от *es*) и с функциональным дублем центрального (от *fis*); во втором предложении (8 тактов) те же аккорды сменяются в конце двумя отличными по структуре, помогающими перейти к гармонически контрастирующей середине.

Гармонический контраст середины состоит, главным образом, в смене высотной позиции (что составляет аналогию смене тональности), поскольку сами гармонические элементы и их отношения остаются прежними. Как и полагается в классической форме, начало середины наиболее контрастно. Ее исходный двутакт (в истинном метре 10/8) включает аккорд, равный по структуре центральному, но большей терцией выше (и потому малородственный по звуковому составу) и высотно смещенный контрастный элемент из заключительной каденции периода. Далее гармония приближается к исходной сфере, поскольку происходит уже знакомое движение по малотерцовому ряду, но с опорой на «побочный» аккорд (бас: *es – fis – a* взамен бывшего в первой части баса *c – es – fis*), и реприза восстанавливает исходную высотную позицию, подтверждая центральный элемент на *c*.

Таким образом нетрадиционные гармонические элементы в технике центра, следуя своей имманентной логике, воссоздают динамический профиль классической песенной формы.

**§ 214. Формы рондо.** Специфические проблемы формы рондо — это противоположение главной и побочной (или побочных) тем и способ их связи. Хроматическая тональность, с одной стороны, предоставляет новые возможности в создании тематического контраста, а с другой стороны, ограничивает их — ведь именно из расширения исходной гармонической сферы (главной темы) неизбежно следует сужение ареала «иного» (для побочной). Противоречие одновременно богатства и недостатка выбора преодолевается разными путями.

Так, Прокофьев в сцене «Бой» (№ 6) из бал. «Ромео и Джульетта» (пример 183), организованной в форме малого рондо с повторением тем, сполна использовал хроматическое многоцветье уже в главной теме (трехчастный период 8+12+16, где репризное третье предложение оборачивается ходом). Весьма живописная, она очерчена резкими мазками свежих и сочных красок: в первом предложении это целотоновое сопоставление мажорных трезвучий на уровне тоники (I – II<) и затем доминанты (V – VI<) с последующим нисходяще-полутоновым скольжением (nV – IV – III< – nIII); во втором предложении (середине) — аналогичное целотоновое сопоставление на уровне nVI (nVI – nVII) и nIII (nIII – IV), а далее «пестрый шлейф» самых разных хроматических гармоний, которыми так богата двенадцатитоновая палитра. Что после этого остается на долю побочной темы? По воле Прокофьева побочной остается лишь отказаться от гармонической щедрости главной и утверждать себя в бескрасочном аскетизме: ее суровости к лицу прямолинейная диатоника золийского ре, и в этой фактической смене гармонической системы — с хроматической тональности на модальность — состоит глубочайший контраст тем.

Как связать эти гармонические антиподы? Связать не в высотном аспекте — в подобном контексте без труда сопрягаются любые аккорды (что видно, например, при возвращении главной темы в B-flat непосредственно после a-moll), а связать стилистически? В этом состоит специфическая задача ходов в данных условиях, и решает ее Прокофьев мастерски. В первом ходе, ведущем к побочной, он уже знакомым полутоновым смещением — на этот раз восходящим — достигает традиционной доминанты (для побочного «ре», ц. 29) и в пределах преддыкта «разбавляет» интенсивные хроматические краски до бледной диатонической кондиции (см. мелодическую линию). Во втором ходе, ведущем к главной теме, композитор, напротив, подмешивает терпкие хроматические добавки (см. контрапункт) к тщетно стремящейся сохранить диатоническую непорочность побочной

(эолийский ля). И именно подобная «стилистическая мутация» делает данный участок ходовым<sup>179</sup>. Так индивидуальный гармонический замысел формы «прилаживается» к функциональным потребностям классического рондо.

Скрябин, не выходящий в своем позднем творчестве за пределы выработанной высотной системы на основе техники центра, гораздо менее расточителен. И потому весьма небольших в «скрябинском ладу» возможностей гармонического движения ему хватает для построения всей формы малого рондо.

В фортепьянной пьесе «Мрачное пламя» op. 73 № 2 (пример 184) традиционный для подобного лада «доминантообразный» центр (преимущественно малый нонаккорд с вариантным квинтовым тоном) определяет традиционную высотную логику. Сообразно ей центральный аккорд со своим тритоновым дублем и аккордами малотерцового отношения составляют одну высотную сферу, главную. Две побочные сферы образуются тем же путем вокруг структурно-аналогичных центральному аккордов, лежащих выше на большую секунду и на большую терцию<sup>180</sup>. Выстраивая форму, Скрябин точно дозирует гармонические ресурсы лада: главной сферой ограничивается главная тема рондо; находящаяся в большетерцовом отношении составляет удел побочной, а третья, большесекундовая, появляется в ходе как «промежуточная тональность» на пути к побочной.

Таким образом, побочная тема отмечена высотным сдвигом, но сохраняет родственную главной гармоническую лексику. Ее контраст — в неистово разгоняемой «дансантиной» остинатности, которая так созвучна необузданно рвущемуся пламени, поначалу лишь тихо и мрачно тлевшему.

При повторении побочная тема транспонируется в главную высотную сферу; соответственно не выходят за ее пределы и ходы. Так традиционное «тональное единство» классической формы достоверно моделируется исключительно диссонантной гармонией без единого трезвучия.

§ 215. Сонатная форма. Сонатная форма, как известно, требует еще большей осмотрительности в распределении гармонических средств — ведь ей нужно не только гармонически оттенить противоположение главной и побочной тем и не только выстроить гармонически отличные от них ходы, но сохранить к тому же гармонический ресурс для разработки, глубоко оппозиционной всем — вопреки их непохожести — участникам экспозиции. Для этого необходима такая тонкость в градации устойчивости и неустойчивости, которая стала возможна лишь с достижением в классическую эпоху наивысшей функциональной выработанности гармонической тональности.

Под силу ли столь тщательная филировка новым гармоническим языкам? Могут ли они встать вровень с формой, чья системная многоуровневая организованность требует такой же системности от всех своих составляющих, в том числе от гармонии? Так или иначе ответить на этот вопрос в связи с хроматической тональностью и техникой центра можно лишь применительно к конкретной композиторской фигуре и, еще вернее, конкретному произведению. В Пятой фортепьянной сонате, как представляется, прокофьевская тональность и сонатная форма образовали плодотворный симбиоз, сообщивший свежесть уже несколько «изношенной» к тому времени конструкции.

Экспозиция первой части неторопливо ведет слушателя через анфиладу столь привлекательных и узнаваемых «прокофьевских» состояний: нежно отливающая пастельными бликами главная партия с прилегающей к ней связующей (C-dur, преимущественно трезвучные или слегка обостренные беглыми диссонансами аккорды терцового и секундового отношения без напряженных тяготений; пример 185), чуть тревожащая отсветом причудливых фантазий побочная (a-moll, большетерцовая дублировка в мелодии с аллюзией увеличенного лада на хроматически растушеванных фигурацией басовых тонах; пример 186) и заключительная, чьи попытки «говорить серьезно» гложут в тумане бегущей по хроматической гамме фигурации больших терций и увеличенных трезвучий (пример 187).

Во всем этом нет ничего от «драматической сонаты», и разработке не должно нарушать эту сказочную заговоренность всамделишными конфликтами. Поэтому в общем повторяя план экспозиции, разработка не отказывается и от весьма полного показа ее тем: меняется только «тон» повествования (который временами мрачнеет, а порой кажется даже угрожающим), меняется фактура, есть, разумеется, и структурные изменения, но нет той дробности, которая — знак истинно драматического развития. Темы не столько разрабатываются, сколько варьируются, и прежде всего гармонически.

<sup>179</sup> Еще более впечатляет диссонантное перерождение побочной темы в возвратном ходе (ц. 34) при ее повторном появлении.

<sup>180</sup> Или можно было бы сказать полутоном и тоном выше, что означало бы те же аккордовые семейства, но с другим главным аккордом в каждой группе.

Сообразно числу тем в разработке три основных раздела (на главной, побочной и заключительной) и два переходно-вспомогательных. Все основные разделы имеют выраженные высотные опоры, и в их соотношении прослеживается та же терцово-секундовая логика, которая главенствовала на разных уровнях — в последовании аккордов и тональностей — в экспозиции (пример 188).

Первый раздел (тт. 70–89) целые восемь тактов не покидает *gis* — сначала *moll*, а позже *Dur-moll* (двутерцовая тоника, тт. 74–76). Сюда, как в ближайшую по прокофьевским меркам доминанту<sup>181</sup> для *a-moll* конца экспозиции, привел небольшой ход (тт. 63–69). Следующий восьмитакт занят «двухъярусной» полигармонией (с вертикальными перестановками) из мажорных трезвучий на расстоянии тритона *E–B*<sup>182</sup>, но еще один четырехтакт с той же полигармонией в последний момент быстро поворачивает в *d-moll*<sup>183</sup>. Таков гармонический «каркас» первого раздела, на главной партии.

Тональная опора второго раздела, на побочной теме (тт. 94–113), — опять-таки двутерцовое трезвучие (а временами и с септимой, и с септимальной) — *ми*. Казалось бы, оно вполне могло появиться после каденции в *d-moll* без посредников, в том же значении II ступени. Но нет — мажоро-минорному «*ми*» центрального раздела предшествует связка (тт. 92–94). Думается, она понадобилась для того, чтобы дистанцировать пред-ре-минорный *E* в составе полигармонии от пост-ре-минорного *E–e* (чье слишком близкое соседство было бы небезопасно, хотя гармоническое качество этих «*ми*» совершенно различно).

Третий, предыктовый раздел (построенный на цитатах из заключительной в чередовании со вступительными тактами побочной) пребывает в *H–dur*, который в качестве излюбленной прокофьевской доминанты убедительно готовит до мажорную репризу<sup>184</sup>. Тем примечательнее, что случившаяся вместо до мажора ложная реприза в *B–dur* звучит после названных гармоний (обернувшихся соответствующими вариантами II и VI ступеней) также вполне естественно.

Общий тональный план формы:

| Экспозиция     |                  | Разработка   |      |        |            |       | Реприза |       |
|----------------|------------------|--------------|------|--------|------------|-------|---------|-------|
| C-dur - a-moll | A-dur - gis-moll | Gis-dur/moll | E/B  | d-moll | E-dur/moll | H-dur | B-dur   | C-dur |
| I              | VI               | VI<          | nVI> | nVI<   | nVII/III<  | II    | III<    | VII<  |
|                |                  |              |      |        |            |       |         | I     |

Очевидно, что на уровне тональных планов у Прокофьева действуют те же законы, что на уровне аккордовых сопряжений (как это бывает в классической форме); разработка своими тональными массивами демонстрирует связи, подобные таковым в аккордовом измерении и значит — искомую иерархичность, столь необходимую сонатной форме.

Скрябин в «Поэме-ноктурне» ор. 61 делает, кажется, все, для того, чтобы высотного ресурса его гармонической системы хватило и в разработке: экспозиция не выходит за пределы ближайшего высотного родства, поскольку гармонический центр побочной партии представляет тритоновый дубль (на *g*) центрального аккорда главной партии (на *des*), то есть максимально близкий по звуковому составу аккорд (примеры 189, 190)<sup>185</sup>.

Разработка не отказывается от прибереженных для нее возможностей: уже основные тоны составляющих ее аккордов показывают довольно активное гармоническое движение вне той сферы, которая главенствовала в экспозиции (пример 191). Однако разработочная эффективность этого движения все-таки невелика. Лишенная направленных тяготений, более колористическая, чем динамическая, позднескрябинская гармония склоняется скорее к вариантному развитию, чем собственно разработочному, и данный пример это подтверждает. В условиях относительной тематической цельности<sup>186</sup> и аккордовой однотипности разработка, несмотря на все более

<sup>181</sup> См., например, каденции в экспозиции главной партии (тт. 7–8, 15–16).

<sup>182</sup> Они сопоставляются с предшествующим *gis* «напрямую», по праву VI и II ступеней.

<sup>183</sup> Здесь уже трезвучие *E* стало II<, а трезвучие *B–VI*.

<sup>184</sup> К тому же в конце предыкта малый мажорный септаккорд на *си* чередуется с таким же аккордом на *соль*, то есть — оценивая с позиций предстоящего до мажора — с его традиционным доминантсептаккордом.

<sup>185</sup> Более того, развивающий раздел побочной (которая начинается в т. 29 и написана в простой трехчастной форме: 8+8, 10, 4), в свою очередь, вводит тритоновый дубль этой побочной опоры, возвращая тем самым к звучности главного «тонического» аккорда. К счастью, гармония главной партии (простая трехчастная форма с репризой в роли связующей: 4+4, 7, 12) достаточно богата, чтобы снять опасность чрезмерного однообразия: во-первых, центральному аккорду в ней противостоит структурно контрастный, на котором кадансирует первое предложение (т. 4); во-вторых, оба эти аккорда даны во втором предложении в новой высотной позиции (большой секундой выше); в-третьих, этот контрастный аккорд, продолжая менять высоту, преобладает в середине. Таким образом, в главной партии центральный аккорд (на основной высоте) доминирует лишь в трех начальных тактах, да и то в чередовании со своим тритоновым дублем.

<sup>186</sup> Разработка построена на теме побочной партии, в которой даже проглядывают контуры былой трехчастности (тт. 71, 79, 91).



тонкие оттенки «капризной грации», «томности», «очарования» (из авторских ремарок) слишком близка по общему тону экспозиции и вместо радикальных преобразований представляет изысканнейшие варианты изначально изысканных образов.

## Тема 37. Аклассические формы

**§ 216. Общая характеристика.** Формы, не классические в самой своей основе, весьма редки в условиях хроматической тональности и техники центра. Для их возникновения необходимы два обстоятельства — нетрадиционные виды тематизма и нетрадиционные методы развития, причем второе обычно обусловлено первым. Хроматическая же тональность, а в определенной мере и техника центра слишком «консервативны», чтобы всерьез порывать с традиционным мелодико-гармоническим тематизмом в традиционном метроритмическом оформлении и, значит, с классическим формообразованием.

Примеры глубинного переосмысления тональных форм в первой половине XX в. исключительны; они чаще встречаются во второй половине столетия, когда фундаментальные общие сдвиги в музыкальном сознании заставляют по-новому увидеть и почувствовать даже тональную форму.

**§ 217. Формы на основе нетрадиционного тематизма.** Нетрадиционность, а точнее неклассичность тематизма может выражаться двояко: а) как средоточие индивидуального в не традиционном для классического тематизма параметре музыки — собственно гармоническом, фактурном, ритмическом; б) как нетрадиционная трактовка традиционного по «параметру индивидуального» мелодического тематизма.

Пример первого рода содержится в пьесе Бартока «И вместе звуки звучали» № 110 из цикла «Микрокосмос», где первую тему (20 т.) следует определить, скорее всего, как тему-гармонию (пример 192). По вертикали она сложена из двух пластов на расстоянии полутона с идентичным звуковысотным содержанием (чистая квинта и «вспомогательная» малая терция). Несмотря на то, что все вместе звуки этих пластов не звучат ни разу, возникает впечатление именно суммарной звучности из восьми тонов ( $c-des-d-es-f-ges-g-as$ ). Во-первых, тому способствует постоянно нажатая педаль. А во-вторых, вследствие многократного перекомбинирования, имеется реальное попарное сочетание всех четырех элементов: нижней квинты (от  $c$ ) и верхней квинты (от  $des$ ), нижней терции (от  $d$ ) и верхней терции (от  $es$ ), нижней квинты и верхней терции, нижней терции и верхней квинты. В условиях быстрого темпа все эти варианты как бы накладываются друг на друга в сознании слушателя и сливаются в единую однокрасочную гармонию. Ее двуслойность, очевидная для глаза, для слуха реальна лишь поначалу, но затем становится все менее ощутимой. И заключительный для данного участка формы унисон  $e$ , в который мелодически стекаются все квинто-терцовые элементы — это в слуховом восприятии именно унисон, а не уменьшенная секунда (как следует из нотной записи, отвечающей «графической логике» двух пластов)<sup>187</sup>.

Данный «каданс» — единственная гармоническая смена во всей теме. Что же в таком случае поддерживает если не развитие, то хотя бы внешнее движение в форме? Масштабное сжатие. После начальной пары двутактов чисто квинтового наполнения (четверти) следуют квинто-терцовые фигуры восьмыми (как варьирование предыдущего), и они направлены сокращаются по протяженности<sup>188</sup>. И хотя само по себе дробление с замыканием хорошо известно классическому формообразованию, в данном приложении оно дает вполне нетрадиционный результат. В отличие от классической формы, где масштабное развитие неотделимо от мелодико-гармонического, действует совместно с ним, здесь оно совершенно изолировано и самодовлеюще. Кроме того, если в экспозиционных разделах формы дробление с замыканием действует в рамках метрической квадратности (например, в форме большого предложения), то здесь оно не знает метрических ограничений и в принципе могло бы продолжаться (тем более, что в фактурном оформлении неизменного набора звуков присутствует идея бесконечного канона). В результате возникает форма, совершенно стабильная в звуковысотном аспекте и мобильная во временном; форма, суть которой — в учающемся пульсе замкнутой в себе гармонии<sup>189</sup>.

<sup>187</sup> Характеристика высотной организации данной темы как хроматической тональности требует пояснения и некоторой корректировки. Хотя общий звукоряд темы действительно составляет полутоновое последование в диапазоне малой сексты ( $c^1-as^1$ ) и в ней есть два функционально различных элемента — суммарно восьмизвучная гармония и ей противостоящее унисонное  $e$  в качестве главной опоры, но первичные стимулы этих «результатирующих» звукоотношений имеют мелодически-модальную природу, а именно: наложение двух на полутон отстоящих пентахордов — мажорного ( $c-d-e-f-g$ ) и минорного ( $des-es-fes-ges-as$ ), чей единственный общий тон ( $e=fes$ ), появляясь путем поступенного сужения интервалов (квинта-терция-прима), получает мелодическое оправдание в качестве высотного центра.

<sup>188</sup> В числовом выражении (считая восьмыми с учетом пауз): 13 10 4 4 4 2 2 2 2 2 4+15 (если приплюсовать полную длительность протянутого последнего звука).

<sup>189</sup> Изменения такого рода — более внешние, чем внутренние, потому и от следующего раздела ждешь не развития, а привнесения нового. И это новое является — не просто в виде другой темы (как было бы в классической форме), а в виде другого типа темы. При этом

Обновление тематизма, как говорилось, возможно и в рамках традиционно-мелодического типа. Аклассичность в таком случае состоит в ином — в отсутствии структурной замкнутости, в «распыленности» бесконтрастных интонационных элементов по всей форме. Свойственный различным народным культурам, подобный «распыленный тематизм» (термин А. Юсфина) нашел приложение в новотональных формах второй половины XX в., по-разному претворяющих типичный для «распыленного тематизма» принцип однородного развертывания. Один из образцов такого рода аклассической формы являет I часть Четвертой фортепьянной сонаты Б. Тищенко, где крупномасштабное целое очень постепенно и длительно вырастает из исходной тематической микроячейки (начальный трехтакт, пример 193). Непрерывное нахождение новых мотивных вариантов сопровождается столь же непрерывным нащупыванием новых высотных опор: в рамках двенадцатизвучной тональности с очень слабыми, подчас едва ощутимыми тяготениями эффект тоникальности легко возникает от многократного повторения звука (заложенного еще в исходный тезис и воспроизводимого далее), но так же легко разрушается. Отсюда постоянное «скольжение» между участками пусть слегка намеченной, зыбкой, но тоникальности и «свободно взвешенных», лишенных гармонических тяготений. Закономерно, что тот же принцип «балансирования на грани» выдержан в метроритме: краткие моменты периодичности существуют, кажется, только для того, чтобы быть нарушенными — длина тактов подчиняется длине мотивов, а они вольно сжимаются и растягиваются. И так же вольно, без резкого функционального противопоставления, сменяют друг друга разделы формы, чьи границы лишь слегка намечены либо моментами чуть большего сходства, либо, напротив, усилением контраста, прежде всего фактурного (тт. 29, 69, 164, 202, 224). В целом в композиции господствует асимметрия свободного течения, первозданная «натуральность» которого далека от «искусности» классического формообразования.

### *Задания по анализу*

*Задание 93* (§§ 212–215). Рассмотреть гармоническое обновление формы в следующих произведениях: Прокофьев. «Мимолетности», № 18. Соната № 9, III ч. Скрябин. Этюд ор. 56 № 4. «Ирония» ор. 56 № 2. Соната № 9.

## **Глава XVI. Музыкальные формы в условиях неомодальности**

§ 218. Понятие неомодальности. Неомодальность, или новая модальность, возобновляет в изменившихся музыкальных условиях XX в. фундаментальные принципы модальности, которая доминировала в европейском искусстве на протяжении многих столетий средневековья и Возрождения, а затем отступила под давлением тонального мышления.

Сформировавшись как высотная организация музыки монодического, то есть чисто одноголосного склада, модальность имеет мелодическую природу. Линеарное развертывание лада посредством постепенного (а часто и поступенного) освоения мелодией его тонов составляет суть модального «континуума». При этом «стабилизирующее начало» принадлежит звукоряду, который принципиально неизменен по своему звукосоставу, а в определенных традициях и по диапазону. Функциональные же значения ступеней не обладают жесткой закрепленностью. Основу модальной функциональности составляет различение тонов в качестве опорных и не опорных. Опорные тоны, в свою очередь, различаются как главная опора и побочная (или побочные). Опорность тона выявляется его мелодическим положением и ритмической позицией: длительно выдержанный звук почти неизбежно приобретает свойства опорного. Но будучи легко достижимой в модальном ладу, опорность так же легко и утрачивается звуком, переходит к другому, попавшему в более выгодные мелодические и ритмические условия. Таким образом, для модального лада характерна легкая сменяемость опор и нередко лишь номинальное звание «главной опоры» для всей формы, но не реальное действие в качестве таковой. Функции неопорных тонов определяются по их отношению к опорным, и прежде всего это функции проходящих и вспомогательных звуков, заполняющих пространство между и вокруг опорных тонов. Благодаря выше отмеченной стабильности звукоряда модальная звуковысотность обладает стабильной интонационностью; заданные ладом «интонационные формулы» варьируются и перекомбинируются, но редко позволяют перейти к действительно иному «инто-

новизну формообразования не уменьшает тот факт, что вторая тема имеет традиционную мелодическую природу (и традиционную форму периода: 5+5): на уровне целого в форме все равно присутствует невозможный ранее контраст типов тематизма.

национному фонду». Слабость опор, с другой стороны, есть отражение слабости тяготений в модальном ладу, потенциального равенства всех точек «модального круга», которое лишь на время нарушается выделением той или иной ступени. Совместно это обеспечивает изначальную статичность модальной звуковысотности, элементы которой (в отличие от динамично устремленных тональных слагаемых) пребывают как бы в «свободно взвешенном» состоянии, которое принципиально не меняется и при том или ином перемещении. Последнее происходит по модели «круговращения», когда движение замкнуто в себе и потому никогда не приводит к «иному».

Названные свойства старой модальности остались действительными и для модальности XX в. в тех случаях, когда влияние тональности (с которой новая модальность часто образует симбиоз) не слишком велико. Однако естественно, что и модальную организацию не обошли те общие для XX в. процессы индивидуализации, о которых говорилось ранее. Выражается она по-разному и прежде всего в отсутствии каких-либо ограничений в выборе и создании конкретных модальных ладов. Если прежде западноевропейская модальность ограничивалась областью семиступенных диатонических ладов, то в искусстве XX в. выбор немисливо расширяется, в частности, благодаря разнообразнейшим фольклорным ладам любых национальных культур. Но главное, что, как и при других высотных системах, композитор обретает право индивидуального творчества, то есть в данном случае сочинения ладов, которые могут сохранять актуальность для всей его музыки, для отдельного этапа «композиторской биографии» или только для единичного произведения.

Так, О. Мессиа́н, принявший модальность в качестве основного метода организации на весьма длительный срок, не только выработал, но и сам описал (в трактате «Техника моего музыкального языка») свою систему из семи «ладов ограниченной транспозиции», как он их называет. Различные по числу звуков и интервалике, мессиа́новские лады (среди которых и прежде известные, и новоизобретенные) подчиняются единому принципу деления октавы (12 полутонов) на равные части (две, три, четыре, шесть) с одинаковым заполнением полученных ячеек (где последний звук предыдущей ячейки служит одновременно первым звуком последующей). Число возможных высотных позиций каждого лада ограничено числом полутонов в одной ячейке (отсюда название)<sup>190</sup>.

#### Лады Мессиа́на

| № лада | Структура ячейки в полутонах | Звукоряд                                        | Число ячеек | Число высотных позиций |
|--------|------------------------------|-------------------------------------------------|-------------|------------------------|
| 1-й    | 2                            | c - d - e - fis - gis - b - c                   | 6           | 2                      |
| 2-й    | 1.2                          | c - des - es - e - fis - g - a - b - c          | 4           | 3                      |
| 3-й    | 2.1.1                        | c - d - es - e - fis - g - as - b - h - c       | 3           | 4                      |
| 4-й    | 1.1.3.1                      | c - des - d - f - fis - g - as - h - c          | 2           | 6                      |
| 5-й    | 1.4.1                        | c - des - f - fis - g - h - c                   | 2           | 6                      |
| 6-й    | 2.2.1.1                      | c - d - e - f - fis - gis - ais - h - c         | 2           | 6                      |
| 7-й    | 1.1.1.2.1                    | c - des - d - es - f - fis - g - as - a - h - c | 2           | 6                      |

<sup>190</sup> Лады подобного типа называют также симметричными (Ю. Н. Холопов).

Иные — заимствованные или «собственноручно сделанные» — лады используют Дебюсси, Равель, Стравинский, Барток, Шостакович, Свиридов и другие композиторы XX в., для которых модальность стала родной музыкальной средой.

Новая модальность обнаруживает не свойственную ей ранее универсальность в отношении типов склада, характера ритма и тематизма. Если в дотональную эпоху модальность естественно реализовала свою мелодическую природу в условиях сначала монодического, а потом полифонического склада, то в XX в. она обнаруживает совместимость практически с любыми известными новой эпохе видами письма: монодией и полифонией (традиционными и обновленными), с гетерофонией и гомофонией, пуантилизмом и любыми видами смешанного склада. Такую же восприимчивость модальность проявляет в области метроритма. Присущий ей ранее свободный ритм, а позже ритм с фиксированными длительностями, но без тактового деления (и связанной с ним акцентуацией) в XX в. дополнился всем доступным современности ритмическим многообразием. Характер тематизма также перестал быть однородным: помимо традиционной мелодики, модальность становится плодотворной для гармонического и фактурного тематизма с их колористическими тенденциями. Закономерным следствием всесторонней гибкости новой модальности оказывается многообразие ее форм, которые группируются в три обширные области: 1) формы классико-романтического типа; 2) формы доклассической ориентации, профессиональной и фольклорной; 3) новые формы без исторических прототипов.

### Тема 38. Формы классико-романтического типа

**§ 219. Общая характеристика.** Как будет показано ниже, модальность располагает средствами, позволяющими моделировать процессы, характерные для классических, то есть тональных по происхождению форм. Музыкальные произведения, в которых модальными средствами имитируется классическое формообразование, могут отвечать эстетическим эталонам классики больше или меньше. Зависит это прежде всего от тонической энергии основного устоя и от того, насколько метр и тематизм ближе или дальше классическим. Однако при всем внешнем подобии модальных приемов тональным непосредственное слушательское впечатление от модальных форм существенно иное. Последние выглядят гораздо менее рельефными и сравнимы с проекцией объемного предмета на плоскость, вызывающей естественное искажение связей. Все главнейшие приметы классических форм — развитие на уровне простых, контраст в составных, ход в рондо и разработку в сонатной — модальность сглаживает и если не приравняет друг к другу, то сильно сближает. Даже такие в своей основе разные формы, как сложная трехчастная с трио и сонатная, в условиях модальности перестают быть «антагонистами», но кажутся близкими родственниками.

Все это есть следствие иной природы функциональности и иной системы тяготений в модальной музыке, в целом гораздо менее сильной, чем в тональной. Как уже говорилось, модальные, то есть прежде всего мелодические опоры и мелодические тяготения имеют значительно меньший радиус действия и потому легко сменяют друг друга. А при слабых и легко меняющихся устоях, естественно, столь же слабо выражены и неустои. Модальной дифференциации устоя — неустой вполне хватает лишь для элементарного изложения темы — не далее форм периода и большого предложения. В более высоких по рангу формах ощущается недостаток углубленной дифференциации в явлениях устойчивости и неустойчивости, которая почти не увеличивается пропорционально запросам более сложных форм. Соответственно не углубляется с ростом формы функциональное различие частей. Отсюда — заметная статичность модальных композиций в сравнении с тональными, статичность, которая есть знак перерождения формы при еще сохраняющейся «оболочке» — схеме.

**§ 220. Песенные формы.** Сложение темы из мотивов и организация развивающихся частей составляет основное в проблематике песенных форм, выполненных по классическим канонам модальными средствами.

Если главный «двигатель» мотивного становления в классическом периоде и большом предложении — тонально-функциональная гармония (которая инициирует повторение мотива на новой высоте), то модальная форма лишена этого стимула. В ней мотивы не влекутся за тонально-гармоническим развитием. Скорее наоборот. Чисто мелодическое движение (и соответственно мотивные смены) стимулируют раскрытие функционального потенциала модального лада. Иначе говоря: не гармония своими функциональными закономерностями движет мелодию, а мелодия оказывается катализатором реализуемой в ней модальной функциональности, поскольку функциональное значение тонов модального звукоряда не заданы изначально, а устанавливаются в зависимости от мелодического рисунка и ритмического оформления. Еще конкретнее: если в тональной форме мотив «выбирает» высоту своего повторного звучания, подчиняясь, к примеру, смене тоники на доминанту, то в

модальной форме мотив перемещается на другую высоту, подчиняясь самой кинетике развертывания линии, и его новое высотное положение «функционально одушевляет» — так или иначе — данный участок звукоряда. При этом классический принцип высотного обновления формы сохраняется, но у него другие основания: освоение новых мелодических ступеней лада в качестве опорных (на данном участке мелодической линии), а не новых гармоний; соответственно, воспроизведение мотива с опорой на другие мелодические ступени, а не в пределах иной гармонии. При всем внешнем сходстве результата (мотив звучит на другой высоте) движущие силы формы существенно иные.

Иллюстрацией может быть пьеса «Пунктирные ноты» № 7 из «Микрокосмоса» Бартока (большое предложение с сокращенным вторым и последним двутактами при преобладающем МТ 4/2), где фригийский лад представлен нижним тетраордом (пример 194). Модально-функциональная идея здесь сводится к смене опор — на побочные с последующим возвращением к главным, а именно: первый метрический двутакт (он же начальная мотивная группа) «держится» за устои  $h-e$  (между ними звуки проходящие; на самостоятельность претендует также  $g$  благодаря поддержке вспомогательного  $a$ ); второй двутакт варьирует первый ритмически, но в высотном отношении они тождественны; отдельные звуки существенно меняют модально-гармоническую ситуацию: вычленимый мотив окрашен в тона  $f-g$  (при повторении  $f-h$ ); эти местные, временные устои в масштабе целого суть неустои; заключительный двутакт (варьированное воспроизведение второй мотивной группы) подтверждает устой  $e$  как главный.

Если воспроизведение мотива на других ступенях лада считать модальной модификацией тонального воспроизведения мотива в другой гармонии, то правомерна и другая аналогия: повторение мотива на тех же ступенях лада в другом его высотном положении соответствует повторению мотива в новой гармонии, усиленной отклонением, в тональной музыке. Именно таким образом Барток меняет позицию лада в «Деревенской песне» № 15 из «Микрокосмоса» (МТ 4/2, форма — большое предложение с сжатием в двутактовых мотивных группах). Точное секвентное перемещение начальной мотивной группы означает уход из миксолидийского  $d$  в миксолидийский  $a$  с последующим секвентным возвращением (пример 195).

Следующий градус на шкале сложности модального мелодико-гармонического развития в теме достигается, когда изменяется звукоряд. В «Древней повести» Мясковского ресурсы эолийского  $d$  исчерпаны уже в первом предложении, и во втором лад преобразуется в фригийский (пример 196).

Бывает и так, что в начальную мотивную группу стянуты все звуки лада, которые затем по мере развертывания формы лишь повторяются в разных сочетаниях. При таком раскладе «высотные события» в периоде ограничиваются сменой опор, как это происходит в «Русской» из «Петрушки» Стравинского (двутактовая мотивная группа, охватившая — с учетом дублировок — все тоны белоклавишного звукоряда, трижды звучит с мелодической опорой на  $h$ , которая лишь при четвертом проведении соскальзывает на  $e$ , пример 197).

Развивающие части простых форм, имеющие модальную организацию, выстраиваются с помощью тех же технических средств ладо-звуквысотного обновления, что в периоде и большом предложении:

— введение неиспользованных тонов звукоряда (в пьесе «Южнославянское» № 40 из «Микрокосмоса» Бартока, пример 198, первая часть простой трехчастной формы ограничена мажорным пентаордом, который в середине достраивается по меркам миксолидийского; таким образом, лад полностью развертывается лишь в масштабе целой формы);

— перемена опоры со сменой лада или без нее (простая трехчастная форма «Наигрыша пастуха» из III к. балета Дебюсси «Ящик с игрушками», пример 199, вся выдержана в пределах «свирельной» пентатоники, и развивающая середина выглядит таковой благодаря смене ладово-мелодических опор: с  $es-b$  в первой части на  $f-c$  в середине);

— транспозиция в пределах звукоряда или самого звукоряда (в «Танце в форме канона» № 31 из «Микрокосмоса» Бартока, пример 200, развивающая часть формы /тт. 9–12/ выделена транспозицией звукоряда на квинту вверх: эолийский  $d$  сменяется эолийским  $a$ );

— изменение звукоряда, то есть смена лада (в теме Вариаций для скрипки и ф-но Мессиана первая часть формы, пример 201 А, — во втором ладу в первой высотной позиции, середина, пример 201 Б, — в третьем ладу в первой позиции);

— нарушение модального порядка, то есть выход за пределы модальности (в пьесе «На безымянной могиле» из «Шести античных эпитафий» Дебюсси целотоника первой части растворяется в 12-тоновой хроматике середины).

Если же в первой части полностью сохраняется экспозиционный модальный порядок (лад, опоры), что также не исключено, то растущей форме не остается иного выхода, кроме тематического обновления. Именно так обстоит дело в пьесе «Лидийский лад» № 37 из «Микрокосмоса» Бартока:

$$\begin{array}{ccc} a & b & c \\ 6+6 & 5+5 & 4+6 \end{array}$$

§ 221. **Формы рондо.** Проблематика форм рондо сосредоточена вокруг двух ключевых пунктов — модальные средства контраста в соотношении тем и способы их высотной связи, то есть модальная специфика переходов. Выше шла речь о том, что практически все возможности модального развития раскрываются уже на уровне малых, то есть однотемных форм. Посему и потребности контрастно-тематического соотношения вынуждены удовлетворяться из того же, знакомого арсенала модальных средств; главное значение здесь имеют изменение высотного положения лада (его транспозиция) и смена лада.

Так, в «Отражениях» из «Микрокосмоса» № 141 Бартока главная тема (пример 202 А) геометрически точно выстроена в мелодическом мажоре, полученном сложением мажорного тетра хорда и его обращением (нижний пласт — инверсия верхнего, что и было прозаическим основанием поэтического названия); устой лада — звук *b* — ось обращения. Ладовые контрасты регулируются передвижением уровня высотного положения звукоряда. Каждое из четырех проведений рефрена (тт. 1–14, 23–29, 40–46, 63–73) транспонируется на малую сексту (или большую терцию), так что их основные тоны (*b, d, fis, b*) с инженерной четкостью сводятся в увеличенное трезвучие. Устой трех эпизодов (*h, es, g*) так же конструктивно-неминуемо выстраиваются в увеличенное трезвучие на пол-тона выше (примеры 202 Б, В, Г). Хроматическая кода логично суммирует модальное развитие, используя 11 звуков из 12 возможных.

Построение хода дается модальности труднее элементарного сопоставления, и здесь средства «метаболь» (то есть превращения одного лада в другой<sup>191</sup>) суть производные от названных выше. В пьесе «Танцовщице с кро-талами» из «Шести античных эпитафий» Дебюсси (пример 203) уводящий ход малого рондо начинается как реприза простой трехчастной формы, в которой изложена главная тема, и он продолжает ладовые переливы, свойственные теме: дорийский *d* первой части обернулся в середине миксолидийским *g*, чтобы затем, в репризеходе, мелодия оказалась уже в ионийском *f*, плавно перетекающем в фригийский *a*. По звуковому составу, однако, это еще недостаточно близко к побочной теме (звукоряд которой *as-b-ces(c)-des-es-fes(f)-ges(g)-as*), так что в самом ее преддверии память о главном ладе затягивается хроматическим рядом из «доминантсептаккордов». Интересно, что обратного хода в пьесе нет; вопреки несходству звукорядов побочной и главной тем оказывается возможно их чисто мелодическое сопряжение, и это вполне соответствует букве и духу модальности.

§ 222. **Сонатная форма.** Главная модальная проблема сонатной формы это, разумеется, разработка. Но поскольку разработку можно определить как максимально выработанный ход высшего порядка, постольку использование тех же «ходовых» средств в ней вполне естественно.

В фортепьянной прелюдии «Отражение в ветре» Мессиана модальное строение экспозиции таково: главная партия (14 тактов; пример 204) располагается в III ладу в 4-й позиции (звукоряд *es-f-fis-g-a-ais-h-cis-d-es*); связующая партия (18 тактов) начинается как повторение главной, однако на последнем восьмитактовом участке введение внесистемных звуков выявляет ее переходную функцию; побочная партия (трехчастная форма: 12, 16, 14; пример 205) идет в том же III ладу, но в 3-й позиции (*d-e-f-fis-gis-a-b-c-cis-d*), в середине II лад в 3-й позиции (*d-dis-f-fis-gis-a-h-c-d*), и есть участки модального беспорядка. Что модальная разработка может противопоставить такой экспозиции? Очевидно, в любом случае она не должна оставаться по сю сторону экспозиционного ладового качества. Действительно, композитор, не без тайного давления тональных привычек, находит средства ладогармонического превышения для разработки уже за линией горизонта III лада. Начало разработки лежит в зоне ладовой неопределенности, которая есть следствие неполноты звукорядов VII лада в разных позициях<sup>192</sup>. Центр — два участка в II ладу: 6 тактов в 1-й позиции (*c-des-es-e-fis-g-a-b-c*) и их транспонированное повторение в 2-й позиции (тот же звукоряд полутонем выше). Секвентный переход к репризе (6 тактов) снова ладово неопределенный. В репризе побочная партия перенесена на высоту главной (III.4).

Итак, в разработке использован второстепенный для экспозиции II лад, данный к тому же в новых высотных положениях; в разработке есть ладово неопределенные и ладово двусмысленные зоны. Тем самым разработка

<sup>191</sup> В данной трактовке термин предложен Ю. Н. Холоповым.

<sup>192</sup> 6 тактов — VII.5 (*f-ges-g-a-b-c-des*; отсутствуют *e, h, dis*), 4 такта — VII.6 (*fis-g-gis-ais-h-cis-d*; отсутствуют *f, c, e*), 1 такт — VII.2 (*d-es-e-fis-g-as-b*, отсутствуют *cis, a, c*), 0,5 такта — VII.4 (*e-f-fis-gis-a-b-c*, отсутствуют *dis, h, d*), 3,5 такта — VII.6 (*f-fis-g-as-h-c-cis-d-e*, отсутствует *b*). Римская цифра обозначает номер лада, арабская — высотную позицию.

противостоит крайним частям, где темы излагаются в III ладу — на разной высоте при экспозиционном их противостоянии и на одной высоте, замыкая круг ладового движения в репризе. Таким образом, необходимое для разработки высотное развитие формально здесь есть, однако истинно сонатной динамики нет и, видимо, не может быть. Та напряженность тяготений, которая составляет главный нерв классического формообразования вообще и сонатной формы как его высшего воплощения в особенности, невозможна в силу самой природы модальности (о чем говорилось ранее). И потому модальная сонатная форма на слух представляется, если можно так выразиться, весьма «слабосонатной», и потому же, вероятно, так редки образцы сонатной формы полностью — а не на уровне лишь тем — модальной.

### Тема 39. Аклассические формы

§ 223. **Общая характеристика.** Модальность, как говорилось выше, была основной, если не единственной, высотной средой для музыки не одного тысячелетия. Поэтому союз с классическими формами в посттональную эпоху был для модальности исторически естественной, но отнюдь не единственной возможностью самореализации. Универсальность музыкального сознания XX в., для которого по существу не стало границ ни исторического, ни географического порядка, сделала допустимой и желанной возрождение не только древней по происхождению системы высотной организации, но и адекватных ей музыкальных форм. Средневековый западный хорал (так называемое грегорианское пение), древнерусский знаменный распев, фольклорные модели, включая самые отдаленные по культурной традиции от европейских, — все это может служить реальным прообразом форм новой модальности. Наряду с этим «индивидуальное формотворчество», характерное для второй половины XX в., также не избегает модальной среды, которая по своему имманентно-статичному звукообразу эстетически созвучна некоторым радикальнейшим устремлениям новой музыки.

§ 224. **Формы внеклассической ориентации.** Фольклорные и доклассические профессиональные формы модальной музыки воспроизводятся в XX в. с разной степенью точности. Лишь в очень близких образцам стилизациях (или, лучше сказать, стилевых копиях) они во всем или почти во всем следуют принятому канону. В большинстве же случаев исходный образец понимается скорее как обобщенный прототип, который получает подчас весьма смелую трактовку. Обновление касается, как правило, звуковой среды — по-прежнему модальной, но, к примеру, с иными структурами звукоряда, а также вертикального (аккордового) решения, очень часто диссонантного (чего обычно не было в «первообразце»).

Средневековый антифон называет Мессиа́н жанрово-структурным архетипом первой пьесы под названием «Прозрачность нетленных тел» из органного цикла «Тела нетленные», однако ее звукорядный и, стало быть, интонационный фонд далек от диатоники «церковных ладов». Как и тысячу лет назад эта монодическая форма складывается из «мелодических строк» с одинаковыми или схожими каденциями, но обретается она в мессиа́новских ладах ограниченной транспозиции. Поначалу соблюдена повторность строк, но по мере продвижения формы строки, во-первых, свободно удлиняются, как бы подчиняясь велению подразумеваемого словесного текста, и, во-вторых, не повторяются, а перемежаются начальной строкой подобно рефрену (в примере 207 приведены только разные строки без повторений).

Центр ладово-мелодической тяжести —  $d^1$ ; он, подобно религиозному догмату, неизменен (при различных изменениях лада) и стабильно заполняет собой все каденционные ниши. Четкость членения — не помеха гибкости конструкции, чему очень благоприятствует свободный метр («тактовая» черта здесь — как и в грегорианском хорале — не более чем сигнал исполнителю об окончании «мелодической строки»).

«Мелодические строки» как части формы функционально не противопоставлены друг другу, но и не равнозначны. В них есть не слишком заметные для первого взгляда изменения — введение внесистемных звуков, расширение диапазона, увеличение протяженности строк, смена лада, которые, однако, накапливаясь, мало-помалу создают ощущение развития. Общая схема формы (первый ряд — строки формы, второй — лады, третий — диапазон, четвертый — протяженность в шестнадцатых):

| A             | A <sub>1</sub> | B         | B <sub>1</sub> | A             | C       | A <sub>2</sub> | D            | A <sub>3</sub> | A /E/       | заклучение  |
|---------------|----------------|-----------|----------------|---------------|---------|----------------|--------------|----------------|-------------|-------------|
| II.2          | II.2           | VII.1     | VII.1          | II.2          | VII.4   | II.2           | VII.3, VII.1 | II.2           | ... VII.4   | VII.4       |
| $cis^1-cis^2$ | $cis^1-cis^2$  | $c^1-d^2$ | $c^1-d^2$      | $cis^1-cis^2$ | $h-e^2$ | $as-h^1$       | $d^1-c^3$    | $cis^1-h^1$    | $cis^1-c^3$ | $c^1-gis^1$ |
| 60            | 63             | 64        | 82             | 60            | 87      | 85             | 68           | 53             | 60          | 43          |

Своеобразие формы — вполне в духе первообразца — и состоит в том, что вместо функционального контраста частей (нормативного для классической композиции) здесь происходит постепенное функциональное смещение, плавность которого не мешает результативности: при явном функциональном подобии смежных строк, крайние по смыслу точки (первая строка А и кульминационная D) невозможно признать идентичными. Так получается мягкий абрис формы, ненавязчивая устремленность которой состоит в раскрытии коренных свойств материала, а не в продуцировании нового качества. Тонко градуированное, почти незаметное на близком расстоянии нарастание «инакости» внутренне соответствует постепенному разворачиванию модального звукоряда, постепенному освоению в нем новых опор, постепенному смещению в другой лад.

Из прочих «старомодальных форм» в новой музыке имеют хождение производные от знаменного распева (объект стилизации в Гимне № 3 Шнитке; «хоральная обработка» в «Контрапункте IV» из органного «Полифонического концерта» Буцко: стихира Иоанна Грозного в крайних частях помещена в гармоническое четырехголосие, в средней части проходит как *santus firmus* между голосами канона), от народной песни — также стилизуемой («Песня» из «Весенней кантаты» Свиридова) или обрабатываемой («Песни Яанова дня» Тормиса); в XX в. был возобновлен и некогда важный союз модальности с фугой (Шостакович. Фуга in C). Все эти формальные прототипы складывались и устоялись вместе с самой системой модальности (в том или ином ее варианте). Поэтому и они, и их «модальные потомки» избавлены от несоответствия «оболочки» и «наполнения», ощутимого в модальных формах классического типа, их изначально невысокий динамический потенциал находится в полной гармонии с возможностями и потребностями модальной звукоорганизации.

§ 225. Новые формы. Новые формы XX в. и модальность обретают друг друга часто — притом чаще в сочинениях, также замкнутых в статичное образное пространство. Привлекательные ныне для многих композиторов и слушателей музыкальные концепции, связанные с минималистской эстетикой и репетитивной техникой (от франц. *répéter* — повторять), предполагают статику формы и модальность в качестве своих нормативных свойств.

Согласно принципу репетитивной техники целое выстраивается как повторение или перекомбинирование функционально равноправных элементов; их по видимости (но только по видимости!) вечное движение по кругу не ведает и не ищет хода в иное качество, которое могло бы дать форме завершение. Репетитивной технике в самой природе модальности вполне отвечает, во-первых, показанная выше способность разворачивания формы без функционального противопоставления частей; во-вторых, внутримодусные перестановки ограниченного числа звукоэлементов, составляющие явную параллель репетитивному комбинированию формы из немногих «стройдеталей».

«Modus» — именно такое многосулящее название дал Пярт инструментально-вокальному циклу, стоящему в ряду прочих сочинений, именуемых «Tintinnabuli» (лат. колокольчики). Оба латинских имени имеют стилистический подтекст, коль скоро ими наречена музыка по языку очень (если не более того) простая, где «правила игры» заданы эстетикой минимализма. Простота столь нарочита, что она очевидно мнимая. Простейшие мотивные, ритмические и прочие детали, малозначащие сами по себе, — лишь повод для организующей композиторской фантазии. Превращение самого заурядного в самодостаточно значимое, едва ли не детская вера и едва ли не саркастический рационализм, — такое двойственное впечатление производит «Modus». Кажется, что это уже не только музыка и может быть не столько музыка, сколько образ мыслей и даже — в каком-то смысле — образ действий или само символическое действо.

Семь пьес цикла по-своему воссоздают общую идею «алгоритмической композиции», когда целое решается как система операций по заданным правилам. В четвертой пьесе (пример 206) эти правила таковы: из четырех звуков (мини-модус) составляется исходная ячейка; ее повторение с изменением порядка звуков и регистра одного из них в конечном итоге означает достижение искомого результата — целой формы; каждый из 48 вариантов<sup>193</sup> отделяется от последующего паузой; после каждого шестого варианта пауза равняется половинной с точкой (большая фермата), в остальных случаях — половинной (малая фермата). Абсолютная «бесперспективность» такой формы, отсутствие стремления куда бы то ни было многократно превышает старые модальные формы: пьеса прекращается, когда исчерпываются все возможные варианты в расстановке исходных четырех звуков.

<sup>193</sup> Основных вариантов — с изменением порядка звуков — 24 (см. нечетные строки); прочие 24 (четные строки) представляют их регистрово обновленную (переносом звука «ми» на октаву вверх или вниз) версию.



Статичные формы на основе репетитивной техники — не единственный род новых модальных форм в музыке XX в. Но именно в них можно наблюдать крайнее следствие возможной в модальности (в отличие от тональности) функциональной индифферентности — полную индифферентность структур формы, а отсюда и принципиальную возможность бесконечного продления этих форм, что диаметрально противоположно концепции формы в тональной музыке.

### *Задания по анализу*

**Задание 94** (§§ 219–222). Сравнить строение следующих пьес: Дебюсси. Прелюдия «Паруса». Барток. «Целотоновые звукоряды» № 136 из цикла «Микрокосмос». Мессиа́н. Прелюдия «Бесплотные звуки сна» (в нотах: Мессиа́н. Избранные пьесы для ф-но. М., 1979)

**Задание 95** (§§ 223–225). Губайдулина. «*Con sordino – senza sordino*» № 3 из 10 пьес для виолончели соло (в нотах: Произведения советских композиторов для виолончели соло. Составитель В. Тонха. М., 1979). Пя́рт. «Сольфеджио» для хора (в нотах: Хоровая миниатюра. Вып. 3. Л., 1978).

## **Глава XVII. Музыкальные формы в условиях серийности и сериальности**

§ 226. Понятия серийности и сериальности. Серийность была «обретена» в первые десятилетия XX в. как метод, призванный заменить тональную организацию. Последняя в процессе эволюции (хроматизация, расширение гармонического состава тональности) постепенно утрачивала свою связующую силу: высотные тяготения становились все менее ощутимыми и тоника — более номинальной, чем реальной. В конечном итоге это привело к так называемой «свободной атональности», в которой функциональная дифференциация тонального типа отсутствовала. Ее преимущественно гемитонный звуковой материал требовал имманентной своей природе системы организации, и подобная система в разных вариантах эмпирически была найдена многими композиторами, среди которых, в частности, Веберн и Стравинский.

Наибольшую известность и распространение получил додекафонно-серийный метод, сформулированный в начале 20-х гг. на основе собственной творческой практики Шенбергом. В дальнейшем он развивался многими композиторами, даже в рамках единой «нововенской школы» серийность не одинаково трактуется самим Шенбергом и его ближайшими учениками Бергом и Веберном. Эволюционируя вместе с самой музыкой, серийная техника (подобно тональной) индивидуализируется в руках разных композиторов сообразно эстетике их творчества.

Основные понятия серийной техники суть следующие.

**Сериальная техника, серийность** — это метод высотной организации, при котором весь музыкальный материал выводится согласно определенным нормам из заданного последования звуков — серии.

**Серия** — это последование из 12 (или менее того) неповторяющихся звуков, на различных воспроизведениях которого строится музыкальная форма в высотном аспекте.

**Додекафония** (букв. — двенадцатизвучие) — в широком смысле — тип высотной организации, при котором имеются в том или ином виде последования из 12 неповторяющихся звуков; в тесном смысле — то же, что серийная техника на основе 12-звучной серии (серийная додекафония или додекафонная серийность).

**Ряд, серийный ряд** — то же, что серия, но в ее конкретном проявлении, то есть в определенной форме (см. ниже о четырех формах серии) и высотной позиции.

**Сегменты** — звуковые группы внутри серии, образованные по какому-либо интервальному признаку.

**Полисерийность** — метод серийной организации на основе двух и более разных серий.

Начало начал серийной композиции представляет серия. Серия — это та «первоклетка», от которой зависит «интонационный генотип» сочинения; интервалика серии в значительной мере определяет характер созданных на ее основе звучностей, поэтому выбор серии ко многому обязывает. Есть серии, скомбинированные из немногих однотипных интервалов (так, в типично веберновской серии из Вариаций для оркестра ор. 30 интервалика ограничена малыми секундами и малыми терциями, пример 208). Есть серии, включающие все интервалы (так называемая «всеинтервальная серия»: в Вариациях для оркестра Даллапикколы, пример 209). Есть серии с диатоническими участками (Стравинский. «Плач пророка Иеремии»; пример 210). Редки серии интервально едино-

образные (почти одни только восходящие терции в серии Концерта для скрипки с орк. Берга, пример 211). Редки серии с неоднократными ходами по звукам трезвучий (Либерман. Симфония № 1, пример 212).

Серия может иметь четкую внутреннюю организацию. Например, существуют серии, где вторая половина представляет транспонированный ракоход первой (Веберн. Симфония ор. 21, пример 213) или где все сегменты произведены путем инверсии, ракохода и ракоходной инверсии из исходного (Веберн. Концерт ор. 24, пример 225).

Возможное число звуков в серии колеблется от 12 до 3–4 («микросерия»; например, четырехзвучная серия в первой из «Трех песен из В. Шекспира» Стравинского).

Серия существует в четырех формах, каковы суть:

- первоначальная, также прима — P («primus»), или O («originalis»),
- инверсия — I («inversus»),
- ракоход — R («retroversus»),
- ракоходная инверсия — RI.

Инверсия возникает в результате «вертикального обращения» интервалов серии при сохранении их качества: восходящие интервалы становятся нисходящими и наоборот (пример 214 А, Б). Ракоход есть результат «горизонтального обращения» звуков серии, которые следуют в обратном порядке, от последнего к первому (пример 214 В). Ракоходная инверсия совмещает названные вертикальное и горизонтальное обращения (пример 214 Г).

Каждая из четырех форм серии возможна во всех 12 высотных позициях. Таким образом в совокупности серии существует (потенциально) в виде 48 серийных рядов. В сокращенных обозначениях серийных рядов в дальнейшем большая буква указывает серийную форму, а маленькие — первый и последний звуки ряда, то есть его высотную позицию, например: P a-d означает, что ряд дается в прямом виде от *a* с окончанием на *d*.

Помимо названных основных методов преобразования серии существуют и иные, более сложные. Они сравнительно мало применимы, видимо, в силу того, что производные ряды в результате глубоких метаморфоз практически утрачивают интонационную связь с породившей их серией.

**Квартовая мутация** — это метод преобразования серии согласно следующему принципу: каждый звук серии соотносится с определенным тоном квартového ряда, выстроенного вверх от первого звука серии; эти соответствия определяются посредством хроматической гаммы, которая сопряжена с квартovým рядом согласно порядковому номеру звуков (первый звук квартového ряда «приравняется» к первому в хроматической гамме, второй — ко второму и т.д.); в результате каждый звук серии через высотно идентичный звук хроматической гаммы находит свою замену из квартového ряда, что и дает производный серийный ряд (пример 215 А, Б, В).

**Тритоновая мутация** — это метод преобразования, согласно которому звуки серии, отстоящие от исходного на интервал с нечетным числом полутонов, получают «тритоновую замену», то есть замещаются — каждый — звуком, лежащим от него на расстоянии тритона (пример 215 А, Г).

**Пермутация** — это метод преобразования серии путем запланированного изменения звукового порядка, в частности, пропуска определенных звуков, систематической перестановки звуков внутри сегментов и др.

**Ротация** — это вид пермутации, при котором происходит круговая перестановка звуков внутри серийных сегментов, так что первый звук в сегменте регулярно перемещается на место последнего:

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| 2 | 3 | 1 | 5 | 6 | 4 | 8 | 9 | 7 | 11 | 12 | 10 |
| 3 | 1 | 2 | 5 | 4 | 6 | 9 | 7 | 8 | 12 | 10 | 11 |

**Контрротация** — то же, что ротация, но с обратным порядком перемещения (последний звук переставляется на место первого и т.д.).

На основе серии в виде того или иного конкретного ряда (рядов) музыкальный материал выстраивается согласно следующим нормам.

— До окончания всего серийного ряда звуки не должны повторяться, за исключением некоторых «стандартных» рисунков, включающих:

- а) повторение звука на той же высоте непосредственно за своим появлением (фигура «репетиции», пример 216, т. 3),
- б) повторение звука в чередовании с последующим («трелевидная» и «тремолообразная» фигуры, пример 216, т. 2 и затакт).

— Звуки серии регистрово свободны, они могут появляться в любой октаве.

— Звуки серии излагаются последовательно («мелодически») или одновременно («гармонически»), в виде интервалов или аккордов.

— Возможно одновременное сочетание двух половин серийного ряда или более мелких его сегментов.

— Очередное проведение серийного ряда может вступать «с наложением», при котором последний звук предыдущего проведения одновременно оказывается первым звуком последующего; допустимо и более обширное наложение — двух, трех и более звуков (так называемый «мост», см. серийную схему в примере 229).

Музыкальная ткань строится на «одноколейном» изложении серии, когда ее компоненты выводятся из одного серийного ряда (пример 217), и «многоколейном», когда одновременно сочетаются два и более серийных ряда (пример 218).

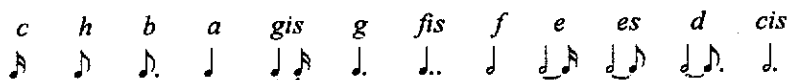
— При многоколейном изложении возможны «общие звуки» между сочетаемыми рядами, которые, появляясь лишь однажды, «засчитываются» в оба ряда (пример 219, т. 2).

— При многоколейном изложении возможно «перекрещивание» рядов (пример 220), а также интерполяция; последняя подразумевает вставку — звуков одной половины ряда в другую (пример 221) или звуков одного ряда в другой (пример 222).

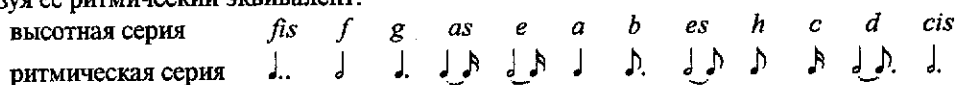
— Октавные удвоения общих звуков при многоколейном изложении (равно как и при любом другом) недопустимы.

Приведенные базовые нормы серийной техники существенно корректировались по мере исторической эволюции — у одних авторов в направлении большей свободы, а у других, напротив, еще большей регламентированности. Логическим следствием последнего стала зародившаяся на основе серийности в 30-е гг. у Веберна и позже развившаяся сериальная техника (Мессиян, Булез, Штокхаузен и др.).

**Сериальная техника, сериализм** — это метод организации, при котором серийному порядку подчиняется не только высотный, но какой-либо другой параметр или параметры музыки — ритм, тембр, регистровка, динамика (громкость), артикуляция. Выражается это в установлении стабильных «величин» в указанных аспектах и в закреплении очередности их следования, то есть в создании — помимо высотной — серий ритмической, тембровой, динамической и прочих. При этом серии всех параметров могут выводиться на основе какого-либо принципа из высотной. В концерте № 2 для скрипки с орк. Шнитке, например, принцип выведения таков: звуки нисходящей хроматической гаммы сопрягаются с длительностями ритмического ряда на основе прогрессии:



Полученные таким образом ритмические величины располагаются сообразно высотному порядку серии, образуя ее ритмический эквивалент:



Аналогичным путем может выводиться серия динамики и др. В иных случаях подобная предкомпозиционная работа бывает очень сложной и требует создания многих таблиц и прочих вспомогательных средств (например, в «Структурах» для двух ф-но Булеза).

Формы серийной музыки могут более или менее успешно моделировать классико-романтические типы или, следуя собственно серийной природе, строиться по новым, аклассическим ориентирам. Формы сериальной музыки как одной из самых радикальных в отходе от музыкальных традиций утрачивают связь с классико-романтическими принципами формообразования и всегда представляют какую-либо индивидуальную конструкцию.

## Тема 40. Формы классико-романтического типа

§ 227. **Общая характеристика.** Серийная техника первоначально расценивалась композиторами как средство связи звуков, способное поддержать в атональных условиях жизнь традиционных форм. И получив это средство, многие композиторы (в числе которых Шенберг) ориентировались в применении серийности на традиционные виды склада и фактуры, метроритма и тематизма и, в конечном счете, традиционную форму. Серийная техника допускала такую адаптацию, но все же не оставалась безучастной к «неоклассическим» компонентам формы, которые под ее влиянием становились несколько иными в сравнении со своими тональными прото-

типами. И причиной тому была прежде всего особая функция непрерывных серийных проведений, не сводимая полностью ни к одной из классических «констант».

Роль серии двойственна: как «интонационная детерминанта» сочинения она корреспондирует и с феноменом лада, и с областью тематизма. И это естественно. С одной стороны проведения серии в отвлечении от их ритмического и фактурного оформления уподобляются модальным звукорядам, которые очерчивают звукосостав и даже задают в определенных культурах (средневековые церковные, восточные лады) стабильные ладовые формулы. С другой стороны серия, получая то или иное ритмическое оформление, одновременно попадает в сферу тематизма: мелодически изложенная, она может в целостном виде функционировать как тема или, распределенная в разных слоях фактуры, «тематизировать» все ее элементы, в том числе гармонические (давая, например, аккорды, в которых угадываются свернутые в вертикаль мотивы).

Поэтому даже гомофонный по видимости склад никогда не бывает в серийной музыке вполне гомофонным: в его подоснове хотя бы на уровне серийных рядов имеется элемент контрапунктирования, который усиливается при малейшей мелодизации ткани.

Полифонический склад в серийной композиции тем более двусмыслен: реально контрапунктирующие мелодические линии не обязательно совпадают с серийным порядком, и в таком случае возникает как бы «полифония в квадрате» — на уровне серийных проведений и собственно тематическом.

Серия как средство упорядочения атональной музыки, то есть музыки без — хотя бы расширительно трактованной — тоники, тем не менее обнаруживает в своем существовании некоторые параллели с тональными процессами: по меньшей мере такие общие явления, как пребывание серии на исходной высоте и смена ее высотной позиции ассоциируются, пусть отдаленно, со сменой тональности; при этом между разными серийными рядами выявляется (также подобно тому, как это бывает между тональностями) меньшее или большее родство.

Серийное родство зиждется (как и гармоническое, тональное) на общих звуковых элементах: одновысотные в определенных серийных рядах интервалы и звуки обуславливают звуковую близость этих рядов. Действует следующая закономерность: количество и высотная позиция родственных рядов прямо зависит от количества и высотного соотношения внутри ряда тех элементов, по которым устанавливается серийное родство. Так, внутри ряда из примера 223 имеется две интервально идентичные четырехзвучковые группы, которые находятся на расстоянии малой терции; значит есть два ряда — на малую терцию выше и на малую терцию ниже исходного, где одна из указанных групп будет высотно тождественна одной из групп исходного ряда. И поскольку данные группы являются определяющими для облика серии, постольку упомянутые звуковые совпадения не проходят для слуха бесследно.

Помимо особо примечательных звуковых групп или отдельных интервалов внутри серии, для установления серийного родства важны начальные и конечные тоны ряда; наиболее значимые, они в случае высотного тождества обеспечивают реальную близость рядов. Например, для основного ряда из сюиты ор. 25 для ф-но Шенберга, который начинается звуком *e*, а заканчивается звуком *b* по этому признаку родственны ряды в инверсии от *e* с окончанием на *b* и от *b* с окончанием на *e*, а также их ракоходы (пример 224; попутно отметим, что в силу тритонового соотношения данных рядов в них высотно совпадает и один из «внутренних» тритонов, что также немаловажно с точки зрения серийного родства).

Разные высотные позиции ряда и градации родства помогают воссоздать в серийной музыке высотные контуры классических форм.

Достоверность или, точнее, похожесть воспроизведения традиционных типов форм зависит от степени приближения к свойственным им фактуре, тематизму, метроритму. Но хотя мелодический тематизм гомофонно-гармонического типа с «песенным» метроритмом возможен в серийной музыке, он вступает в определенное противоречие с серийной структурой, имеющей свою, отличную от традиционной мотивной и метрической, систему повторений, и с подспудными полифоническими проявлениями, всегда вуалирующими «гомофонную повторность».

Поэтому почти любая форма в серийной музыке может и должна быть рассмотрена в трех аспектах:

1) как «гомофонная форма», когда на первый план выдвигаются метрические закономерности формы (в данном случае песенной), а также гармоническое развитие, тематическое соотношение частей;

2) как «полифоническая форма», когда внимание сосредотачивается на «разноэтажных» мотивных процессах, которым свойственна почти непрерывная — традиционная и нетрадиционная — имитационность, каноничность и т. п.;

3) как «серийная форма», которая фиксирует серийный распорядок композиции: составляя фундамент формы в «гомофонном» и «полифоническом» аспектах, он вместе с тем обладает некоторой автономностью благодаря своей системе повторений<sup>194</sup>.

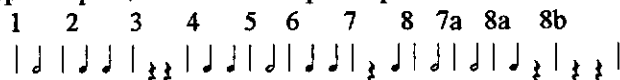
§ 228. **Песенные формы.** В песенных формах указанное противоречие генетически присущих им гомофонно-гармонического тематизма и «экстраполирующей» метрики с одной стороны и серийной техники с другой наиболее ощутимо, поскольку именно изложение темы (которому посвящены песенные формы) связано с метрической квадратностью более всего. Под влиянием серийности с ее скрытой полифоничностью песенные формы объективно теряют в метрической крепости и устремленности. Но зато они обретают возможность неслыханной тематической (и значит смысловой) концентрированности, которая — в случае реализации — оставляет ощущение сгущенного, уплотненного до предела времени — иного, чем в классической форме, но по своему богатого.

Веберн был первым, кто открыл этот потенциал серийной техники и сполна воспользовался им. Вторая часть концерта для ансамбля инструментов ор. 24 (пример 228) убедительно демонстрирует «новые измерения» песенной формы в условиях серийности.

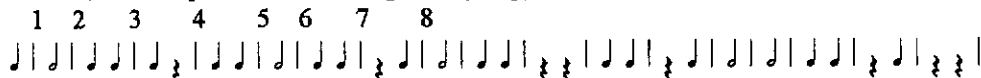
Нежная и тонко «полихромная», медленная часть концерта Веберна написана в трехчастной песенной форме. На уровне фактуры ее «гомофонность» выражается в наличии «мелодии» и «гармонического сопровождения». Роль последнего поручена фортепьяно: в отличие от одноголосных мотивов мелодии, в сопровождающей партии неизменно присутствуют только двузвучные (по вертикали) элементы — «гармонические интервалы». Мелодия изысканно инкрустирована разными тембрами: флейта, кларнет, валторна, труба, тромбон (всегда с сурдиной), скрипка, альт непрерывно передают мелодические мотивы от инструмента к инструменту, исполняя — при каждой передаче — не более двух-трех звуков.

На уровне ритма время в этой «песне» отсчитывается просто и ровно: суммарная ритмика мелодии и сопровождения сводится лишь к равномерным четвертям. Метрика будит воспоминание о песенной квадратности, но не позволяет ему стать реальностью. Тактовое соотношение частей (28, 18, 32) и соотношение предложений в периоде (11+17) хотя и очевидно не симметричны, но сами по себе мало что говорят о характере метра. Чтобы получить о нем представление, надо приглядеться (=прислушаться) прежде всего к тактовой организации предложений.

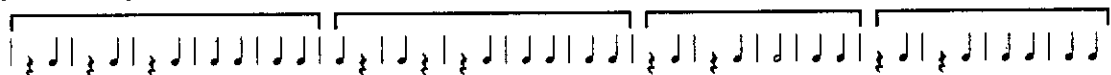
Для освидетельствования генетической связи с гомофонной метрикой очень важно соотношение начальных построений, а они — благодаря сходному ритмическому рисунку в мелодии — четырехтактные, с довольно ощутимыми метрическими функциями тактов. Поэтому и «сверхнормативные» три такта первого предложения без особого сопротивления материала расцениваются как расширение:



Второе предложение в своей основной части (ритмически сходной с первым предложением) подтверждает сложившееся впечатление; но прибавление — к уже имеющемуся трехтактовому расширению — еще большего, шеститактового, сильно расшатывает метрическую функциональность, хотя и не уничтожает ее совсем.

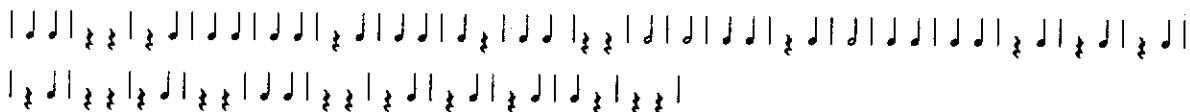


Тем более, что середина (состоящая из пары пятитактовых и пары четырехтактных построений) оказывается на удивление регулярной:



Всего этого вполне достаточно, чтобы ощутить безразличие веберновской «песни» к традиционным метрическим ценностям. И даже реприза с ее заметно более рыхлой, как бы растворяющейся в небытии метрикой, тому уже не в силах помешать.

<sup>194</sup> Идея «трехуровневой формы» в серийной музыке сформулирована С. А. Курбатской.



Гармония этой формы сочетает необходимую для песни стабильность (в первой части) с обновлением (в середине), но не содержит больших контрастов. В начальном периоде все фортепьянное сопровождение выстраивается только из больших септим и больших терций, объединенных в двухэлементные (по горизонтали) фигуры. Суммарная вертикаль (мелодия + сопровождение) представляет трехзвучные аккорды, так или иначе комбинирующие те же интервалы (дающие: терция — полноту звучания, а септима — остроту). Каденционные участки — единственные — выделены фигурой из двух больших септим подряд. Таких каденций в первой части три: в конце первого предложения (тт. 10–11), перед шеститактовым расширением во втором предложении (т. 22) и в конце всего периода (т. 28). При том, что начала предложений находятся на одном высотном уровне, заключительная каденция периода на малую терцию ниже серединовой каденции.

Середина формы вносит гармоническое обновление: в ней сопровождение сложено только из больших септим. Но в вертикальном аспекте качество звучностей осталось прежним, поскольку помимо большой септимы в аккорде всегда есть и терция.

Реприза возвращает — в своих определяющих моментах — исходную высоту, но сопровождение в ней смешанное: помимо эпизодических — в начале и в конце части — фигур из септимы и терции (как в первой части), здесь есть только септимовые последования (как в середине) и только терцовые (чего раньше не было). Однако вертикаль вновь не изменила свои составляющие. Серединная каденция репризы осталась на прежней высоте; заключительная каденция смещена (относительно первой части) на малую терцию вверх и стала одновысотной с серединовой.

Таким образом, формообразующая роль гармонии здесь в ключевых моментах традиционна: сохраняются гармоническое противопоставление крайних частей и середины, завершающая и разграничивающая роль каденций и даже — в определенной мере — высотное единство (замкнутость) формы.

Тематическое решение здесь также отвечает законам песни. Основные «мотивные данные» (из которых разовьется вся форма) представлены, как это обычно бывает, в исходном двутакте: однозвучный мотив половинной *marcato* и двухчетвертной мотив *legato* образуют начальную мотивную группу. Далее эти мотивы повторяются с самыми разными изменениями — мелодическими, ритмическими, артикуляционными (что в этой музыке отнюдь немаловажно). Например, в 4-м такте второй мотив дан в обращении, в 6-м такте — *marcato* (вместо *legato*), в 8-м такте он смещается относительно тактовой черты с продлением второго звука, в 9–10 тактах предстает в ритмическом увеличении, в 23–24 тактах — с сильным интервальным сужением и т.д. Однако в целом первая часть, несомненно, не выходит за пределы исходного мотивного материала.

Середина вносит некоторое мотивное обновление. Производные от первого мотива однозвучные мотивы в тт. 29–30 смещены относительно тактовой черты и образуют весьма характерную мотивную группу. В свою очередь производные от второго мотива четвертные образования в тт. 32–33 складываются в другую, контрастную предыдущей мотивную группу «широкого мелодического дыхания». Вместе эти мотивные группы составляют протяженную (по меркам этой музыки) фразу, подобной которой не было в мотивно более разрозненной первой части. Звуча — с теми или иными изменениями — четырежды, этот материал тематически выделяет середину из крайних частей (хотя и остается, как говорилось, производным от него).

Реприза тематически (как и метрически) более рыхла. Даже ее начало нарочито «смазано»: достижение исходной высоты (начиная с последней четверти 46 т.), что составляет признак репризы, сопровождается, однако, продолжающимся течением последней фразы середины (т. 43–46 или даже 47). И далее — при общей для всей формы мотивной однородности — реприза не восстанавливает мелодический контур первой части; в ней синтезируются типично экспозиционные мотивы (например, в тт. 57–59) и середины (тт. 64–67), и именно этим, а не мелодическим повторением, реприза тематически осуществляет свою завершающую функцию в форме.

Таков метрический, гармонический и тематический облик формы в ее гомофонном аспекте — как будто, если ограничиться данной точкой зрения, достаточно традиционный. Но описанные свойства передают суть данной композиции далеко не полностью. Для нее важен налагающийся на гомофонную плоскость глубокий полифонический рельеф, не во всем совпадающий с логикой «гомофонной формы».

Основанием для сплошной полифонизации ткани является полное интервальное равенство вертикальных и горизонтальных элементов формы. В любом измерении интервальные отношения ограничиваются большой

терцией (с ее обращением — малой секстой) и большой септимой (с ее обращением — малой секундой или, чаще, малой ноной)<sup>195</sup>. В результате мелодические мотивы узнаются — в предельном временном уплотнении — в гармонических элементах, и наоборот, гармонические элементы предстают «развернутыми во времени» в мелодических мотивах. Как следствие буквально вся музыкальная ткань оказывается тематически значимой и прямо-таки переполненной мотивными переключками и отражениями полифонического типа. Рельефности этих отношений способствуют тембровая неоднородность мотивов, а также их артикуляционная и динамическая индивидуализированность, не дающие подобным «микрочастицам» потеряться в общем тематическом потоке.

Полифоническая многомерность усиливается и оттого, что происходят эти переключки на разных масштабных уровнях. Уже первый двутакт дает почувствовать эффект «двоящегося» отображения: первая гармоническая септима фортепьяно повторяется «мелодически распетой» у альты; вместе с тем и вся двухчетвертная гармоническая фигура фортепьяно ритмически воспроизводится в двухчетвертном альтовом мотиве. Аналогичные отношения воссоздаются внутри следующего двутакта; но одновременно второй двутакт в целом предстает как имитация (в ракоходе) начального двутакта без первого звука (по типу двойной имитации, где в качестве одной имитируемой «темы» выступает гармонический мотив у фортепьяно, а в качестве другой — мелодический мотив у альты). Наряду с такими, непрерывно происходящими мотивными отражениями, имитационность присутствует и в более крупном масштабе (например, тт. 12–15 имитируются в тт. 16–19), усложняясь подчас вертикальными перестановками (ср. тт. 29–33 и тт. 34–38).

Однако подобными отражениями по вертикали полифонический потенциал композиции не исчерпывается; помимо них есть масса «горизонтальных отражений», имеющих также полифоническую природу. Например, все гармоническое сопровождение начального периода (за исключением каденционных участков) представляет мозаику из прямо изложенной септимо-терцовой фигуры и ее ракохода — терце-септимового; такие симметричные пары образуют систему трехтактовых построений, которая не совпадает с метрическим членением в гомофонном плане формы. Одновременно свои горизонтальные отражения возникают в мелодическом пласте: например, начальный пятитакт образован прямым изложением двухмотивной группы и ее ракоходом, и подобных соответствий в мелодии, также устанавливающих свои границы, множество. В результате складывается объемная, хочется сказать «стереоскопическая» картина сродни кубистскому полотну — со множеством граней, имеющих разное динамическое и тембровое «освещение», которые пересекаются и наплывают друг на друга. Тем самым простой лик гомофонной формы неизмеримо усложняется и теряет свою однозначность — и в метрическом, и в тематическом, и в структурном аспектах.

Наконец, третий, серийный уровень формы обнаруживает свои, специфические закономерности. Их характеристику следует начать с анализа серии.

Двенадцатизвуковая серия концерта (единая для всех трех частей цикла) приведена в примере 225 (за первоначальный ряд принимается тот, что открывает первую часть концерта). Серия состоит из четырех сегментов, которые соотносятся между собой как первоначальная, ракоходно-инверсионная, ракоходная и инверсионная формы. Таким образом, отношения внутри серии также можно определить как серийные на основе трехзвуковой микросерии. Микросерия образована нисходящей малой секундой и восходящей большой терцией; те же интервалы с изменением их направления и (или) порядка присутствуют в производных микроформах. В результате вся серия ограничивается только названными интервалами.

В серии обнаруживается еще одна закономерность. Если серия в первоначальном виде включает P, RI, R, I микросерии, то следствием ракохода, инверсии и ракоходной инверсии всего ряда будут следующие последовательности микросерий:

P: P – RI – R – I  
 R: RI – P – I – R  
 I: I – R – RI – P  
 RI: R – I – P – RI

Как видим, в прямой и ракоходно-инверсионной формах последование микросерий в первой половине одной формы серии соответствует последованию микросерий во второй половине другой формы серии, и наоборот. То же соотношение наблюдается в ракоходной и инверсионной формах серии. Но поскольку первая шестерка звуков серии отстоит от второй шестерки на малую терцию (или большую сексту), то значит названные пары се-

<sup>195</sup> Исключения редки; интервалы иного рода в очень ограниченном количестве есть только в середине (большая секунда в т. 33 и т. 42, чистая кварта в тт. 36–37 и в тт. 39–40), что служит ее интонационному оттенению.

рийных форм (P и RI, R и I) в таком же интервальном отношении (малой терции или большой сексты) будут иметь не просто одинаковые последования микросерий в своих противоположных половинах, но одинаковые последования на той же высоте. Иначе говоря, в указанных условиях возникает полное высотное тождество противоположных половин (пример 226).

Понятно, что подобные ряды допускают обширные наложения при соприкосновении (шестизвуковой «мост»), а в некоторых случаях могут оказываться взаимозаменяемыми.

Отметим также, что последняя пара звуков прямой формы серии совпадает с первой парой звуков ракоходно-инверсионной формы, а последняя пара в инверсионной — с первой парой в ракоходной, что допускает двухзвуковое наложение. И эти возможности (равно как не требующие дополнительных условий наложение однозвуковое) реализуются Веберном (см. серийную схему в примере 228).

Не останавливаясь пока более на богатейшем потенциале этой кристально строгой и чистой серии, рассмотрим, каким путем выводится из нее музыкальная ткань медленной части концерта.

На протяжении всей формы сохраняется одноколейное изложение серии. Но оно не элементарно-линейное: составляющие каждого ряда служат и мелодии, и гармоническому сопровождению («свертываясь» тогда в вертикаль). В начальном периоде (за исключением каденций) распределение звуков серии между мелодией и сопровождением постоянно: первый звук каждой микросерии (то есть 1-й, 4-й, 7-й, 10-й звуки всей серии) составляют мелодические мотивы, а прочие (то есть 2-й и 3-й, 5-й и 6-й, 8-й и 9-й, 11-й и 12-й) образуют гармонические интервалы. Интервальная однотипность микросерий (где вне зависимости от формы 2-й и 3-й звуки образуют либо большую терцию, либо малую секунду) определяет ту интервальную однотипность сопровождения, о которой говорилось ранее. Но поскольку в начальном периоде преобладают ракоходная и ракоходно-инверсионная формы, где начальные звуки также находятся между собой на расстоянии большой терции или малой секунды, то и мелодия сохраняет тот же интервальный состав. В середине распределение звуков серии между мелодией и сопровождением меняется, что и приводит к гармоническому и мотивному обновлению, о котором говорилось выше.

Основной ряд медленной части концерта — R g-a. Им начинается и заканчивается вся форма, приобретая в результате нечто вроде традиционного «тонального единства».

Поскольку мотивный и гармонический материал первой части формы однороден, для нее особенно важно высотное продвижение, которое определяется сменой серийных рядов. Уже по первому предложению видно, как очередные ряды уводят звуковысотность от начального уровня: если второе проведение серии, будучи инверсией первого, имеет с ним довольно много общих звуковых точек на идентичных участках (начальная терция, последний звук, терция на 8–9 звуках, 4-й звук), то в третьем проведении, представляющем транспозицию исходного ряда на большую терцию вниз, высотное тождество малых секунд (*h-b*, *c-cis*, *a-gis*, *e-f*) имеется на иных участках ряда в сравнении с исходным, что говорит о меньшем родстве рядов. Важно, однако, что этот ряд через последнюю секунду легко соединяется (путем двухзвукового наложения) с близкородственным для исходного рядом I e-fis. Имея с основным рядом те самые общие «шестерки», о которых говорилось выше, он позволяет: первому предложению (замыкаемому его первой «шестеркой») кадансировать в высотной сфере, близкой исходной, а второму предложению (открывающемуся второй «шестеркой») иметь одинаковое по высоте начало с первым предложением.

Не рассматривая далее высотно-серийный профиль формы подробно (что заняло бы слишком много места), отметим лишь, что обе каденции во втором предложении выстроены из тех же участков инверсионной формы серии, что и срединная каденция, но с транспозицией на другую высоту.

Мотивная размытость начала репризы, о которой говорилось в связи с тематическим строением, подтверждается серийным анализом: на репризное проведение серийного ряда накладывается «рассредоточенное» по начальным точкам микросерий окончание предыдущего ряда, последнего в середине. Обновление репризы также имеет под собой серийную основу: по числу проводений не отличаясь от первой части, реприза эпизодически нарушает ее серийное последование. Обновление касается внутренних участков предложений (заменен второй ряд первого предложения и третий ряд второго предложения), а также окончание репризы: как уже говорилось, в интересах завершения всей формы здесь возвращается начальный ряд в исходной высотной позиции.

Соотнеся границы серийных проводений с метрическим членением «гомофонной формы», видно, что они не совпадают, равно как не совпадает с гомофонной повторность полифоническая. Три уровня формы — гомофонный, полифонический и серийный — образуют диалектическое, то есть не лишнее противоречий, единство.



Существование разных параметров, сообщающее форме особую многомерность, отличает серийную песню (как и другие серийные формы) от традиционной тональной.

§ 229. **Формы рондо.** Специфическая проблематика форм рондо — достижение тематического контраста и построение ходов — не отменяет отмеченные в связи с песенными формами собственно серийные проблемы и прежде всего — многопараметровость формы. Не рассматривая в связи с формой рондо этот вопрос специально, затронем его лишь в той мере, в какой это необходимо для характеристики соотношения тем в форме рондо, а также соотношения тематических и ходообразных разделов.

В качестве предварительного положения констатируем, что хотя серийными средствами можно моделировать гармонические процессы, подобные тем, что протекают в тональных формах, — высотную стабильность (в темах) и нестабильность (в ходах), высотную замкнутость формы на основе главенствующего серийного ряда — они для серийной формы не являются обязательными. Интонационное единство, обеспеченное серией, в какой-то мере заменяет единство на основе главной тональности; но все же без центрирующего ряда высотный профиль серийной формы меняется, что влечет за собой некоторое усиление формообразующей роли прочих сторон музыки. При отсутствии выраженных серийных опор в темах рондо повышенная нагрузка в выявлении функции соответствующих участков формы может лечь, например, на фактуру и тембр, которые позволяют и без противопоставления типа «главная тональность — побочная тональность» (первичного для классического рондо) установить нужное функциональное соотношение разделов.

Проблемы такого рода возникают в связи с III частью Концерта ор. 24 Веберна. Задиристая и острая, как и положено быть финалу «а la scherzo», третья часть написана в форме малого рондо (пример 229).

Удивляет обилие разных серийных рядов в этой музыке: 22 при общем числе проведений 39 (см. серийную схему в примере 229). И даже при изложении тем, как главной (всего 4 ряда), так и побочной (всего 8 рядов), нет ни единого серийного повтора. Поэтому установить главенство какого-либо ряда невозможно ни внутри тем, ни, следовательно, на протяжении большей части формы (поскольку в ходах серийные повторы также отсутствуют, а активность серийных смен — что естественно — еще возрастает; заключительный раздел, с его особой в данной форме ролью, имеет иное строение, о котором будет сказано позже).

В чем же выражается в таком случае экспозиционность тематических участков формы? В стабильности их, не высотных параметров.

В главной теме (тт. 1–13) это стабильность характера изложения — двухголосие полифонического типа — при абсолютной мотивной стабильности. Все три построения главной темы (типа предложений: 4+4+5) выстроены по одной модели: вначале имитируется мотив из равных половинных, далее — мотив с пунктирным ритмом на четвертном основании<sup>196</sup>. Но рельефное ритмическое различие мотивов не мешает их совершенной интонационной однородности, причина которой — в особенностях серийного строения. Уже знакомая по второй части концерта серия из четырех однотипных сегментов (пример 225) распределяется здесь по мотивам строго в соответствии с сегментным делением, что и обеспечивает полную мотивную однородность всех мотивов главной темы.

Побочная тема (тт. 28–41) ощутимо контрастирует главной. Ее изложение с четким делением на мелодику и большесептимальное сопровождение по меньшей мере внешне гомофонно; мотивы, среди которых не только трехзвучные, но и двузвучные, однозвучные, не всегда следуют за сегментами серии и потому интервально более разнообразны, чем мотивы главной темы. Тембровое решение отвечает «гомофонному» складу побочной темы: сопровождающая роль закреплена за фортепьяно, тогда как мелодия представляет типичное для Веберна тембровое разноцветье. И этим она отличается от полифонической главной темы, где экспозиционность выражается не в стабильности тембрового решения, а в последовательной репрезентации всех участников концерта через равно значимые «темы-мотивы». В облике предложений побочной темы (7+7) больше различия, чем сходства, поэтому они с трудом (в отличие от главной темы) разделимы.

Тематическими и фактурными средствами вынуждены решать — в условиях общей высотной нестабильности — свои проблемы и ходы. Ход уводящий (тт. 14–27) начинается как бы с предельно уплотненного во времени («нулевой временной интервал вступления») трехлинейного изложения первого мотива главной темы. Далее полученный трехголосный комплекс вступает в диалог с вторым мотивом главной темы, особенно оживленный при ритмическом сжатии трехголосного компонента до четвертей (участок удивительно регулярного для Вебер-

<sup>196</sup> Обсуждение вопроса о том, почему первый тематический элемент из трех половинных, в котором две сильные доли, реально функционирует как мотив, а не мотивная группа, придется отложить, поскольку оно потребовало бы слишком долгого рассмотрения временной специфики веберновской формы.

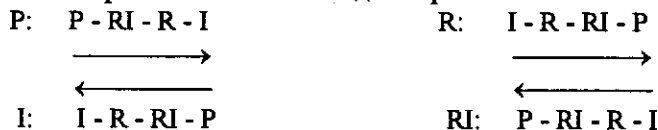
на ритмического остинато в тт. 19–24, отмеченный — благодаря четырехголосию — особенно быстрой сменой серийных рядов). По своей энергии действительно «ходовый», данный раздел формы тематически гораздо ближе главной теме, чем побочной (и может иллюстрировать введенное нововенцами понятие «развивающей вариации» — «entwickelnde Variation»), которое отражает возникшую на серийной основе общность разных участков формы).

Ход возвратный (тт. 42–55) постепенно переключает мелодическое течение на вполне узнаваемые мотивы главной темы (тт. 45–48), не отказываясь и от мотивов побочной (тт. 49–51). Но главное, что здесь впервые появляются трехзвучные аккорды на основе серийных сегментов — то, что станет приметной чертой в репризном проведении главной темы (тт. 56–70).

Последнее поразительно отличается своей абсолютной серийной стабильностью от всего, что было в форме до сих пор — и от первоначального показа тем, и от ходов. Имея смысл заключения всего концерта, репризное проведение главной темы финала всеми средствами закрепляет высотную сферу, характерную для начала концерта, то есть для его первой части.

В этих целях композитор воспользовался еще одним свойством той удивительной серии, анализ которой был начат в § 228. Помимо уже отмеченного полного звукового тождества противоположных «шестерок» в P и RI малой терцией ниже, а также в R и I малой терцией ниже (с возможностью шестизвучного наложения) в данной серии имеются условия для звукового тождества на уровне микросерий (то есть «троек») с возможностью трехзвучного наложения.

Так, сравнение порядка микросерий в прямом и инверсионном рядах, а также в ракоходном и ракоходно-инверсионном показывает, что он противоположен в каждой паре:



Значит, в той высотной позиции, при которой начальные звуки микросерий одинаковы, имеется не просто полное звуковое равенство соответствующих микросерий, но и возможность трехзвучного наложения (поскольку последняя «тройка» одного ряда идентична первой «тройке» другого). В прямой и инверсионной формах такое совпадение происходит при положении последней на пол-тона выше первой, а в ракоходной и ракоходно-инверсионной — при положении последней на чистую кварту выше первой (пример 227).

Этим свойством и воспользовался композитор при утверждении искомой звуковысотной сферы. Репризное изложение главной темы целиком построено на четырех формах серии, обладающих высотным тождеством трехзвучных сегментов или целых шестерок и допускающих трехзвучное или шестизвучное наложение. Тем самым определяется узкий и постоянный круг мелодических мотивов и гармоний (а именно гармоническое — аккордовое — воплощение получает здесь «в наследство» от возвратного хода второй мотив главной темы); многочисленные серийные наложения еще больше сокращают расстояние между повторяемыми на той же высоте элементами (ср., например, тт. 57–59 и тт. 59–60, и далее аналогично). В результате реприза главной темы оказывается не просто единственным высотно стабильным участком формы рондо (что заметно противоречит классическим канонам), но участком, где многократное повторение одних и тех же элементов сродни заключительному типу изложения в тональной композиции. Вполне объяснимое с позиций всего цикла, такое обретение устойчивости к концу несколько смещает акценты в форме рондо как таковой.

§ 230. Сонатная форма. Сонатная форма в серийной музыке испытывает двойственное воздействие со стороны новой техники. С одной стороны, интонационное родство материала на серийной основе глубоко отвечает природе сонатности с ее генеральной идеей тематической производности, мотивного выведения тем из немногих исходных данных. С другой стороны, серийная техника с ее относительным безразличием к высотной центрированности композиции и фактическим отсутствием тяготений лишает сонатную форму того напряжения высотных отношений (экспозиционное неравновесие, его усиление в разработке и снятие в репризе), которое составляло один из главных стимулов ее развития.

Потому сонатная форма, все же нередко встречающаяся в серийной музыке, вынуждена так или иначе приспособиться к новым высотным условиям бытия. Проследить это можно на примере Концерта ор. 24 Веберна, где первая часть, решенная, как и другие части цикла, в традициях жанра, имеет блестящую и динамичную сонатную форму (пример 230).

Композиция обладает высотной замкнутостью: в ее завершении находится ряд, имеющий с исходным общие «шестерки» в обратном расположении (см. серийную схему в примере 230); это позволяет закончить форму шестизвучием из двух сегментов, равнозвучных начальным мотивам концерта. Таким образом, в этом отношении форма не нарушает традиций.

Высотной замкнутостью обладает и главная партия (тт. 1–10): начинаясь с двух родственных рядов (во втором ряду сегменты высотно идентичны таковым в первом ряду, но в сравнении с ними даются — каждый — в ракоходе) и получив высотное обновление от следующей пары рядов (тт. 6–8), главная партия затем возвращается к начальной звуковой сфере (посредством ряда с тождественными исходному сегментами, идущими в обратном порядке, что позволяет закончить главную партию двумя аккордами, идентичными по звукосоставу начальным мотивам). Таким образом, и здесь серийная техника не помешала соблюдению сонатных обычаев.

Побочная партия (тт. 11–25) не имеет подобной серийной завершенности. Более лиричная, чем традиционно энергичная главная партия, побочная заметно контрастирует ей по своему выполнению. Двухколейное (в отличие от главной партии) изложение серий в ней служит гомофонной идее разделения на главный голос и сопровождение у фортепьяно (впрочем, «суммарный» главный голос здесь «множествен»: он расчленен на стреттно вступающие «стереофонические» мотивы, напоминающие этим о полифонической главной партии).

Побочная партия «однаправлена». Подобно тому, как ее динамический уровень неизменно повышается от тихой и сокровенной звучности до мощной кульминации в конце, так же и ее серийное движение безвозвратно — оно все дальше уводит без каких-либо повторов от начальной высотной сферы. Может быть потому здесь и не понадобилась связующая партия, что сама побочная столь интенсивно движется.

Разработка начинается с нового материала (т. 26). В его серийном выполнении нет «устойчивости» — ни один ряд не доминирует; но темброво-прихотливая мелодия с фортепьянным сопровождением стабильна постоянным характером изложения — стабильна, пожалуй, даже более, чем предшествующая побочная партия. Но вот каковы возможности единой серийной подосновы: в какой-то момент (с т. 35?) эта вполне индивидуальная мелодия начинает «разламываться» на мотивы, все более напоминающие экспозиционные, — эпизод вытесняется собственно разработкой. Таким образом, функциональное качество разделов формы определяет не столько подбор серийных рядов, сколько их тематическая реализация; не «высотное развитие» (точнее, смена высотных позиций) проясняет слушателю форму, но, скорее, ее тематическое решение.

Действительно это положение и для репризы формы — она не возвращает главную «серийную тональность» (в смысле: подбор экспозиционных рядов с одновысотными сегментами). Главная партия звучит на другой высоте; но, хотя и сокращенная вдвое (тт. 45–49), она идентифицируется в качестве репризного проведения по вполне узнаваемому мотивному содержанию. Побочная партия (тт. 50–62), напротив, сохранила свою высоту — что так же «против сонатных правил», как и изменение высоты главной. Но желанные для сонатной формы репризные изменения все же происходят — происходят там, где они реально могут быть услышаны, то есть опять-таки в тематической сфере. Побочная партия заметно варьирована — и это слуховая реальность, тогда как изменения в серийной подоснове могли не стать таковой. И лишь заключение на материале главной партии (тт. 63–70) возвращает, как уже говорилось ранее, начальную звучность, создавая высотное обрамление формы.

Так — в чем-то следуя традиционным нормативам, а в чем-то отступая от «буквы» во имя сохранения «духа» — строится серийная сонатная форма.

## Тема 41. Аклассические формы

§ 231. Общая характеристика. Серийность может сохранять контакт с классическими формами до тех пор, пока в ней действует классический, то есть регулярный в своей основе, метр и связанное с ним мотивное темообразование. Однако, ни то, ни другое не принадлежит к имманентным атрибутам серийности и не образует с ней такого исконного союза, как с тональностью. Вполне естественно проявляя себя и в аметрической музыке, серийность уже хотя бы на этом — ритмическом — направлении неизбежно уходит от классических форм. Но аметрический материал очень часто тяготеет к сонорности, то есть к нерасчленимым на отдельные элементы звуковым массам колористического характера (см. § 234), хотя и серийно организованным. И подобный нетрадиционный тип тематизма также стимулирует адекватное себе, то есть акклассическое, оформление. Таким образом, серийные формы не исчерпываются модификациями классико-романтических типов, но обнаруживают объективные условия для возникновения новых, индивидуальных конструкций.

Сериальная же музыка, с ее принципиальным уравниванием в правах (в том числе и по отношению к форме) всех музыкальных параметров, вообще не имеет точек соприкосновения с традиционным формообразованием, за исключением такого внешнего момента, ни о чем серьезном не свидетельствующего, как число частей (вполне возможная «двухчастная» сериальная форма скорее всего окажется столь же далека от классической, как, скажем, и от грегорианского «Sanctus» из двух разделов). Форма в сериальной музыке — это всегда производное от индивидуальной, единой для всех сторон данной композиции закономерности, и в этом — ее сила, но и ее слабость<sup>197</sup>.

§ 232. Новые серийные формы. Итак, новые формы музыки с серийной организацией возникают на разных направлениях: в одних случаях специфика индивидуальной формы проистекает прежде всего из самой серийности, в других — из влекомых за нею ритмических и тематических новшеств.

Поскольку полная систематизация новых серийных форм — дело будущего, ограничимся иллюстрирующими эти направления примерами.

Шнитке, условно обозначая композицию II части своей «Музыки для фортепьяно и камерного оркестра» как «форму дерева», так описывает ее специфически серийную конструкцию: «Ствол «дерева» — это цепь транспозиций основной серии — как бы пассакалия, где тема меняет тональность и ритм; ответвления от него — ветви — это унисон, с которого начинается серия в новой транспозиции и движущаяся параллельно остальному развитию, от этой «ветви» — свои ответвления, возникающие то гуще, то реже. В результате форма «дерева»... выполнена очень последовательно, выполнена на основе строго серийной прочитанности, то есть абсолютно все исходит из цифрового ряда...»<sup>198</sup>.

Полностью иную конфигурацию, но также органичную для серийной техники, имеет VI часть кантаты Губайдулиной («Ночь в Мемфисе»), чью форму В. Н. Холопова называет «двенадцатиступенной»: «Материал этой формы — псалмодическое пение контральто, фиксированные 12-звучные вертикали струнных с аperiodичной инкрустацией звуко-точек изысканных тембров (...). Все параметры этой формы определены звуковысотной серий, ее 12-ступенностью. Форма представляет как бы квадрат-акростих, с одной и той же 12-звуковой серий по горизонтальной и вертикальной координате. Двенадцать ступеней формы — это последование 12-звучных аккордов-кластеров в равномерном ритме крупными длительностями, каждая из которых равна двенадцати четвертным. (...) 12-звучные вертикали — это предельно сжатые во времени 12-нотные мелодии, звучащие своими двенадцатью ступенями в застылых кластерах. Движение их ритмически нейтрально-ровно; оно противостоит даже монотонности пения на двух нотах у солистки. И сама 12-ступенная форма шестой части — бесконтрастная, непротиворечивая, однородная; она исчерпывается после достижения в верхнем голосе струнных двенадцатого звука серии»<sup>199</sup>.

На иных путях — глубинного переосмысления метроритма и соприкосновения с другими видами композиционной техники, сонорной и коллажной, — определяется специфика формы в сочинении Денисова «DSCH» для кларнета, тромбона, виолончели и ф-но. В мир музыки Шостаковича композитор вводит слушателей посредством символической серии:

*d - e s - c - h - g i s - a - f i s - f - e - g - d e s - b*

Два сегмента в ней представляют монограмму DSCH, проецированную в звуки (*d-es-c-h* — первый сегмент и то же на расстоянии тритона — второй), а третий образован зеркальными малыми терциями, в сумме дающими уменьшенный септаккорд. Форма строится как постепенное приближение к подлинной музыке Шостаковича — фугато из I части его Восьмого квартета. Построенное на теме DSCH, оно в данном серийном контексте выглядит обработкой микросерии, то есть сегмента, вычлененного из 12-звучного ряда.

Этапы этого движения таковы. Сначала очень постепенно, из разорванных во времени звуков фортепьяно складывается музыкальный вензель DSCH. Четырежды на звенящее в высочайшем регистре *d* откликается звуковая россыпь прочих инструментов. На первый взгляд хаотичная, она в действительности смонтирована из разных серийных рядов, исток которых в одиночном *d* фортепьяно (пример 231). Точно фиксированная ритмика этого «звукового облака» не должна вызывать классических ассоциаций. Как пишут исследователи, «сам прин-

<sup>197</sup> Последнее можно прокомментировать словами Лигети: «...Мне казались сомнительными два аспекта сериализма: 1) равноправие целых областей музыкальных элементов — высот, длительностей, тембров, интенсивностей..., 2) организация целых сфер музыкальных элементов согласно единой схеме... Я не вижу необходимости в подобной унификации: противоречие заключается в принципиальном различии в восприятии этих элементов. Единство остается на уровне комментария». Цит. по книге: Дьердь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 40.

<sup>198</sup> Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993. С. 39.

<sup>199</sup> Холопова В. Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974. С. 123.

тип ритма здесь другой. Традиционная европейская ритмика аддитивна: чтобы правильно ее слышать и исполнять, необходимо исходить из мельчайшей длительности, такой, которой можно измерить все остальные более крупные. (...) Сонорные блоки (подобные приведенному в примере 231, Т. К.) не сложены из мельчайших единиц-мер, а, напротив, представляют собой асимметричные макроединицы. То есть наименьшей величиной здесь является полная длина блока. Такая ритмика парциальна, иначе говоря, она — ритмика частиц неделимого крупного целого. Форма блока складывается из тончайше рассчитанных процессов становления макроединицы определенной протяженности во времени и в пространстве (горизонталь и вертикали), также из стереофонической «глубины» (в третьем измерении музыкальной ткани), процессов определенной интенсивности — их нарастаний и спадов в том или ином параметре, скоростей процессов и т.д.)<sup>200</sup>

Поэтому естественно, что разделенные такими по существу аметричными вставками постепенно появляющиеся звуки DSCH с трудом складываются в единую мелодическую последовательность. Когда же это, наконец, происходит (тт. 19-21), исполнительские роли меняются, и наступает второй крупный раздел формы. В нем сонорную функцию (на основе полной серии) берет на себя фортепьяно, а прочие инструменты на его фоне мелодически точно, но ритмически свободно непрерывно имитируют столь трудно добытую мелодическую цельность — фигуру DSCH (то есть микросерию, пример 232). Она передает музыке свою страдальческую интонацию, еще усиленную устрашающе «рваной» фортепьянной тканью, и по достижении отчаянной кульминации (т. 43) и внезапного обрыва звучности наступает третий, «коллажный» раздел формы.

Переплавив внешнее исступление предыдущего раздела в глубокую внутреннюю печаль, тихое фугато Шостаковича составляет подлинный смысловой центр композиции, за которым лишь краткая кода своими фортепьянными «брызгами» напоминает о том, как начиналась эта «однонаправленная» форма (пример 233).

**К о л л а ж** (франц. collage, букв. — наклеивание), то есть цитирование стилистически чуждой музыки обычно иного автора, составляет важную черту этой и многих других композиций, главным образом второй половины XX в.

Коллаж может постепенно подготавливаться всем ходом музыкального развития и появляться как вывод, как концентрация главной идеи, выраженной в символической форме — именно так происходит в композиции Денисова с ее программным замыслом, отраженном в названии<sup>201</sup>. Вместе с тем коллаж нередко вводится без всякой подготовки, путем максимального контраста (пример такого рода рассмотрен в следующем параграфе). В обоих случаях коллажная вставка не растворяется в общем музыкальном движении и именно вследствие своей неоднородности с целым несет не только значительную смысловую нагрузку, но важна в конструктивном отношении. Регулярное, многократное появление коллажных элементов может привести к двуплановости конструкции. В иных же случаях (впрочем, нечастых) заимствованные темы составляют весь основной материал композиции. Так или иначе организованные, они живут особой, символической жизнью.

«Классический» пример такого рода — скерцо из Симфонии для орк. и восьми певческих голосов Л. Берно. Его тематической и конструктивной канвой служит полностью воспроизведенное скерцо из Второй симфонии Малера, на которое накладывается множество иных цитат. «Этот малеровский фрагмент, — пишет автор, — трактуется как вмесстище большого числа ассоциаций, которые множатся и разрастаются, будучи взаимосвязанными и вовлеченными в текучую структуру самого сочинения, взятого за основу. Реминисценции охватывают диапазон от Баха, Шенберга, Дебюсси, Равеля, Штрауса, Берлиоза, Брамса, Берга, Хиндемита, Бетховена, Вагнера и Стравинского до Булеза, Штокхаузена, Глюбокара, Пюссёра, Айвза, меня самого и т.д. Я даже сказал бы, что эта часть Симфонии не столько сочинена, сколько собрана так, чтобы сделать возможной трансформацию составляющих ее элементов. (...) Критерием отбора цитат было не только их реальное, но и потенциальное отношение к Малеру. Противопоставление контрастирующих элементов является, на самом деле, составной частью целостного смысла этого раздела Симфонии — раздела, который может быть понят как некий «искусно созданный объект», записанный в сознании слушателя. (...) Если бы мне самому надо было объяснить присутствие малеровского скерцо в Симфонии, то прежде всего и произвольно в голове возник бы образ реки, текущей через постоянно меняющиеся ландшафты, уходящей временами под землю — и появляющейся на поверхности в иной, отличающейся местности; предстающей либо как полностью узнаваемая форма, либо как ее мелкие частицы, теряющиеся в сонме окружающих их музыкальных образов»<sup>202</sup>.

В целом же смешение различных техник — подобное тому, что имеется в рассмотренной композиции Денисова (сонорика на серийной основе, микросерийность, коллаж) или любое другое, — весьма распространено в музыке второй половины XX в. и открывает богатые возможности для создания новых форм.

**§ 233. Новые серийные формы.** Сериализм с его стремлением к тотальному порядку, исходящему от единой для всех музыкальных параметров идеи, был данью объективации искусства (данью, быть может, иллюзорной и сравнительно кратковременной: период увлечения сериализмом ограничивается 50–60 годами). Один

<sup>200</sup> Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993. С. 80.

<sup>201</sup> Помимо обширного фрагмента из 8 квартета там еще имеется мелодическая фраза (тт. 53–54) из вступления 1 симфонии, которая, впрочем, цитируется и в 8 квартете.

<sup>202</sup> Цит. по книге: XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. М., 1995. С. 114–115.

из главных идеологов и практиков сериализма, К. Штокхаузен, писал: «Очевидно, сегодня укрепляется представление об универсальном порядке и одновременно развивается потребность наделить каждый звук совершенно определенным смыслом, а именно, осознать музыку как модель некоей всеохватной «глобальной» структуры, в которую все втягивается»<sup>203</sup>.

Сериальные формы слишком зависят от направляющей их первоидеи, всегда индивидуальной, чтобы обнаруживать какие-либо общие свойства, кроме полной просчитанности. Потому облик сериальных форм разных авторов — Штокхаузена («Перекрестная игра») и Булеза («Структуры» для двух ф-но), Ноно («Прерванная песня») и Пуссёра (Квintет памяти Веберна), Денисова («Пять историй о господине Койнере») и Шнитке («Pianissimo») — очень различен.

Один из наиболее простых в своей прямолинейности образцов сериальной формы — с участием эстетически диатематальной техники коллажа — представляет финал Второй симфонии Пярта.

Общую идею данной композиции можно определить как огромное нарастание в виде двух волн и снятие напряжения коллажем: механическая непреклонность финала, надвигающегося с непреодолимостью кошмара, вызывает судорожный приток сил, мучительное напряжение, вывести из которого может только эффект шока — таким шоком оказывается мелодия «Сладкой грезы» Чайковского.

Первый раздел содержит пять типов серии: звуковысотную (12-звучную), динамическую (6 оттенков), степени плотности (6 градаций), ритмическую (6 видов длительностей) и масштабно-тематическую (12 построений — 12 длин); во втором разделе добавляется шестая, тетро-сонорная серия (удары по 8 различным участкам струнных инструментов). Идея нарастания осуществляется всеми возможными средствами: масштабно-тематическим сжатием, увеличением плотности звучания, динамическим усилением, увеличением ритмического многообразия (пример 234).

На фоне страшного «апокалиптического» громахания хроматического кластера, охватывающего все регистры, звучит первая масштабно-тематическая структура — 12 равномерных ударов литавр. Ими определяются размеры и «вслух» отсчитывается порядковый номер структуры в серии: двенадцатая (то есть масштабно-тематическая серия будет дана в ракоходе). Каждая следующая структура на один удар (в длительностях — на одну четверть) короче; всего таких структур в первом разделе 12.

Другой «тематический» элемент — мотив-фигурация у струнных. Он, всякий раз варьируясь, подчиняется закономерностям звуковысотной серии, но каждое «нечетное» его появление сопровождается прибавлением двух новых исполнительских партий: сначала он излагается дважды в двух партиях, затем дважды — в четырех, дважды — в шести, и т.д., до 12, то есть происходит увеличение плотности звучания. В этом же порядке (через раз) прибавляется новый ритмический вариант мотива (мелодически укорачиваемый): если в первые разы он исполнялся секстолью шестнадцатых, то затем к этому добавилась квинтоль шестнадцатых, далее — четыре шестнадцатых, триоль восьмыми, две восьмые и, наконец, четверть. Наслоение разных ритмических вариантов с успехом создает впечатление нарастающего беспорядка, «хаоса», отвечающего идее сочинения. Общему *crescendo* соответствует усиление динамики (которому предшествует затухание начального кластера):  
*ff f mp p pp mp mf f ff*.

Во втором разделе формы в общее нарастание включаются новые средства: удары по корпусу инструментов создают глухой тревожный шум, который, непрестанно усиливаясь, помогает второй волне стать выше предыдущей. Обновленная масштабно-тематическая серия во втором разделе регулируется длиной пауз между ударами тарелок. С увеличением размеров пауз (в соответствии с прогрессией: 5 7 9 11 13 15 17 19 21) увеличиваются размеры «размещенных в них» построений. Переброска материала от деревянных к медным и наоборот поддерживает развитие и усиливает общее беспокойство.

Тема Чайковского вступает по принципу максимального контраста: в ней — в противоположность сонорным первым двум разделам — целиком сосредоточен мелодический тематизм.

В целом форма финала может быть выражена с помощью следующей схемы (пример 235). Таким образом, конкретной формой первого раздела является сама структура многоэлементной серии; эта же формальная конструкция — структура формы, а не гармоническое или мелодическое построение, как раньше, — концентрирует истинную «тему» финала, поскольку именно в масштабно-тематическом изменении, в ритмической прогрессии, в усилении плотности, в динамическом *crescendo* заложена главная музыкальная мысль (второй раздел — вариант первого). Тождество темы и формы, выведение того и другого из индивидуальной структуры серии, коллаж

<sup>203</sup> Цит. по книге: XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. М., 1995. С. 14.

в качестве главного средства конструктивно-смыслового контраста позволяют расценивать целое как новую, индивидуальную сериально-коллагжную форму.

### *Задания по анализу*

**Задание 95 (§§ 227–232).** Анализировать серийные формы, придерживаясь следующего плана: 1) определить границы формы и соотношение разделов согласно обычным тематическим, гармоническим и фактурным ориентирам; 2) сделать полный серийный анализ (установить использованные формы ряда, их высотные позиции, характер изложения серии), предварительно отыскав серию в ее первоначальном виде и проанализировав ее структуру; 3) соотнести данные обоих подходов и сделать выводы о строении всей формы. Стравинский. Элегия Дж. Ф. К. для голоса, двух кларнетов и альтового кларнета (в нотах: И. Стравинский. Вокальная музыка. Том 1. М., 1982). Щедрин. «Горизонталь и вертикаль» № 24 из Альбома для юношества.

## **Глава XVIII. Музыкальные формы в условиях сонорики и алеаторики**

**§ 234. Понятия сонорики и алеаторики.** Усиление колористических тенденций в музыке 2-й пол. XIX – 1-й пол. XX вв. мало-помалу привело к новой роли колорита: из качества хотя и важного, но не первостепенного, колорит, постепенно оттесняя прочие стороны музыки на задний план, превращается в нечто самодовлеющее и самоценное. Выражением этого процесса и стало в конечном итоге рождение сонорной техники, или сонорики (от лат. *sonopus* — звонкий, звучный, шумный).

**С о н о р и к о й** называется такой метод композиции, при котором звуковые комплексы обычно из многих слагаемых не расчленимы на отдельные элементы, но существуют как единые звучности, или **с о н о р ы**, главный выразительный смысл которых составляет общий характер звучания — краска, а не конкретное звуково-высотное содержание.

Сонорика оперирует материалом двух видов: 1) традиционными тембрами и звуками определенной высоты классического инструментария или человеческих голосов, 2) нетрадиционными тембрами и звуками неопределенной высоты, извлекаемыми из классического или любого другого инструментария или синтезированными электронным путем, а также разного рода шумами.

В первом случае для сонорного эффекта огромное значение имеет конкретное расположение звуков, то есть фактура. Простейший вид сонора представляет так называемый кластер (англ. *cluster* — гроздь) — «аккорд» из поступенно расположенных звуков. Чем меньше расстояние между образующими кластер звуками, тем полнее эффект слияния различных высот в единый тембр: у полутоновых кластеров он сильнее, чем у тоновых, и максимален в так называемых микрохроматических кластерах, где расстояние между звуками меньше полутона.

Если составляющие кластера обычно гоморитмичны и существуют по модели аккордового склада, то соноры на основе микрополифонии (как назвал подобное явление его пионер Лигети) следуют — что ясно из названия — полифоническому прообразу. Микрополифонические соноры образуются из множества «на глаз» самостоятельных мелодических линий, которые, однако, слухом в качестве таковых не различаются. Причина их слияния в единую, хотя и подвижную, колышущуюся массу заключается, с одной стороны, в огромном числе слагаемых при их тембровой близости или однородности (например, 48-голосный канон струнных в «Атмосферах» Лигети) и, с другой стороны, в тесном и теснейшем расположении голосов, не позволяющем им оторваться друг от друга.

Во втором случае (при нетрадиционных тембрах и неопределенных по высоте звуках) сонорные звучности «добываются» из привычных инструментов посредством нетрадиционных способов звукоизвлечения: например, благодаря игре за подставкой струнных, ударам по корпусу инструментов, игре на струнах рояля и т.д. Впечатляющий сонорный эффект возможен при хоровой декламации или шепоте не только осмысленных текстов, но и отдельных слогов, гласных или согласных звуков. В выборе шумов, помогающих созданию оригинальной тембровзвучности, сонорика не знает ограничений внешнего порядка, равно как в использовании безмерного арсенала электронного синтеза.

Хотя полная типизация сонорных звучностей труднодостижима, в качестве основных выделяются следующие группы фактурно родственных образований (по А. Маклыгину):

**Точка** — отдельно взятый краткий звук, по природе своей не сонорный, но приобретающий сонорный характер на фоне или в окружении изначально сонорных звучностей (наподобие легких цветовых штрихов, оттеняющих основной колорит).

**Россыпь** — сумма рассеянных во времени и регистровом пространстве точек, существующих не порознь, каждая сама по себе, но как некое фактурное единство.

**Пятно** — гоморитмическое многозвучное образование (например, типа кластера), относительно ограниченное во времени и лишенное четких пространственных и временных контуров.

**Линия** — долго тянущийся звук, неподвижный или подвижный по высоте (в частности, типа глиссандо)<sup>204</sup>.

**Полоса, или утолщенная линия** — долго тянущийся многозвучный комплекс, сохраняющий свой высотный уровень или меняющий его.

**Поток** — «переливающаяся» в себе, «бурлящая» многозвучная масса, возникающая от сплетения многих подвижных голосов.

Процесс развития в сонорной музыке представляет постепенное изменение качества исходной звучности путем преобразования ее плотности (число и характер расположения элементов), характера движения (фактурный рисунок вкупе с ритмическим оформлением), собственно тембра и т.д.; помимо эволюционных изменений применимы и резкие сопоставления контрастных звучностей.

В тесной связи с «эмансипацией тембра» в сонорной музыке происходило постепенное освобождение музыкальной композиции от полной закреплённости ее текста, то есть допущение давно утерянного европейской профессиональной музыкой импровизационного начала с неизбежным для него элементом случайности. Именно последним обусловлено наименование новой техники — алеаторика (от лат. *alea* — игральная кость, жребий, случайность).

**Алеаторика** — это метод композиции, при котором импровизационность предполагается на менее или более значимом уровне — от поверхностно-фактурного до глубинных основ целого (которое в последнем случае оказывается под вопросом). Согласно систематике Э. Денисова многообразнейшие отношения стабильного и мобильного при алеаторной технике в конечном итоге сводятся к трем основным возможностям: 1) форма стабильна — ее структуры мобильны, 2) структуры стабильны — форма мобильна, 3) структуры мобильны — форма мобильна.

Именно первый вариант наиболее типичен как следствие симбиоза сонорной и алеаторной техник. Результат при этом вполне контролируется композитором и на уровне всей композиции, и на уровне ее слагаемых, поскольку мобильность структур бывает достаточно ограниченной. Например, при заданных фактурных фигурах они остигательно «прокручиваются» в разных голосах без точного согласования вследствие относительной свободы темпа, возможно и ритма, а значит и некоторого колебания в общем числе повторений; при этом звуковой эффект, предопределенный прежде всего характером самих фигур, принципиально не меняется. В сонорных композициях с нетрадиционным звукоизвлечением и с обращением к регистровым крайностям (типа: максимально высокий звук, возможный на инструменте) определенная свобода реализации неизбежна, но опять-таки при детерминированном общем характере звучания. Некоторое варьирование протяженности построений обычно регламентируется автором в сравнительно узких пределах, так, чтобы не нарушить радикально пропорции сочинения в целом.

Второй и третий случаи (мобильность целого) не обязательно связаны с сонорной техникой и будут затронуты в дальнейшем в связи с нетрадиционными формами.

Хотя отдельные сонорные эпизоды встречались уже в музыке 1-й пол. XX в. (у Стравинского, Бартока, Прокофьева и др.), в качестве самостоятельной техники сонорика и алеаторика утвердились позже, в постсериальный период (конец 50–60 гг.) у таких композиторов как Лютославский, Пендерецкий, Лигети и др.

Считается, что бурное развитие сонорики, с ее апелляцией к непосредственно-чувственному восприятию, и алеаторики, в той или иной мере отрицающей рациональное начало в музыке, было реакцией на полную логическую выверенность сериального метода. Однако противоположность этих подходов подчас мнимая. П. Булез, один из первых, кто испытал возможности сериализма и алеаторики, в знаменитой статье, по заголовку которой — «*Alea*» — получил название и сам метод, писал в связи с сериализмом о «фетишизме числа, приводящем к полному и чистейшему фиаско»: «процесс сочинения просто-напросто заменяется схематизацией», и слушатель

<sup>204</sup> Эффект дления в данном случае возникает не столько от сохранения высоты, сколько из-за сохранения исходной тембровой основы.



погружается «в статистический процесс, заключающий в себе не больше ценностного смысла, чем любой другой процесс. Такое произведение с его Всеохватной Объективностью представляет собой, подчеркнем вновь, столь же (или столь же мало) оправданный случайный фрагмент, как и любой другой»<sup>205</sup>.

Сонорная и алеаторная техника применяются не только вместе, но и порознь. Сонорный характер звучания могут иметь строжайше просчитанные произведения (например, «Pianissimo» для оркестра А. Шнитке). Алеаторика, со своей стороны, приложима и к модальности (в частности, в ее репетитивном преломлении: «In C» Т. Райли), и к серийности (Соната № 3 П. Булеза), и к коллажной технике («Людмила» из «Силуэтов» для камерного ансамбля Э. Денисова).

## Тема 42. Формы классико-романтического типа

**§ 235. Общая характеристика.** Формы классико-романтического типа весьма мало характерны для сонорно-алеаторной техники, и причина тому в глубоком переосмыслении всех важнейших для традиционной формы параметров — гармонического, ритмического, тематического.

В условиях, когда растворенная в тембре звуковысотность как таковая перестает быть доминирующим фактором, ясно, что гармония в традиционном смысле, «как система высотной организации», перестает направлять форму. Тем не менее генеральная для классико-романтического формообразования идея гармонического нарастания осуществима и в сонорных условиях, если трактуется как нарастание интенсивности звукоцвета. Активизация фактурного движения, увеличение плотности, собственно тембровая эволюция могут быть ее выразителями.

Метроритм сонорной музыки отошел от регулярного классического во множестве случаев чрезвычайно далеко. Не редкость, когда длительность звучностей указывается в секундах, коль скоро сонорные «пятна», «линии», «полосы» для выявления своей краски требуют, как правило, немалой продолжительности. Это отражает упразднение самого понятия метра с его тяжелой и легкой долями и ритма в смысле детальной временной прорисовки метра. Остается лишь ритм в широком смысле — как некое временное существование и соотношение звучностей. Но и в тех случаях, когда длительности указаны точно и традиционным способом (обычно в подвижных «россыпях»), это вовсе не обязательно говорит о традиционном метре: ориентация на крупные блоки обычно действует и здесь (см. об этом в § 232), а метр практически неощутим.

Тематизм сонорной музыки также почти неузнаваемо меняет свою «внешность». Это неизбежно хотя бы вследствие указанных метрических перемен: раз нет феномена сильной доли, значит уничтожается или полностью переосмысливается понятие мотива, и значит, совсем другим становится сам метод «выращивания» темы (гипотетически возможное понятие «тембро-мотива», как уже говорилось, в отличие от традиционного будет напрочь лишено временной характеристики). В результате, как пишет Ц. Когоутек, «развитие темы здесь заменено развитием звука»<sup>206</sup> или, может быть точнее, носителем темы оказываются звучности, поскольку именно в них сосредоточено то индивидуальное и характерное, что составляет прерогативу темы.

Таким образом, сонорика сильно сужает «жизненное пространство» для классико-романтических типов формы. Они напоминают о себе в глубоко измененном виде лишь там, где названные свойства сонорной музыки не достигают крайнего выражения:

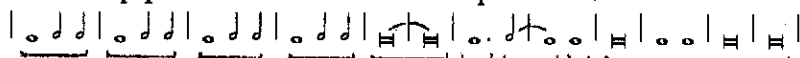
**§ 236. Песенные формы.** Условия существования традиционных песенных форм, как известно, суть регулярная в своей основе экстраполирующая метрика, гармоническое единство на базе широко понятой однотональности и приверженность одной теме. В сонорной музыке, где гармония и тематизм в традиционном смысле вообще отсутствуют, в качестве единственной опоры песенной формы выступает метр — лишь на традиционном метрическом фундаменте можно возвести сонорно модифицированную песенную форму.

В звукоизобразительной пьесе под названием «Топа да туманы» (№ 2 из концерта для 12 инструментов «Русские сказки») Н. Сидельникова (пример 236) тембр доминирует над всем: в первой части формы сумрачно-вязкая звучность создается неестественно низкими духовыми и контрабасом (высота хотя и фиксирована, но второстепенна); во второй части серебристым туманом наплывают гулкие глиссандо по струнам рояля (определен только регистр); общую «тональность» сказочной таинственности придают всей форме редкие удары там-тама, гонга, шорох тарелок и большого барабана.

<sup>205</sup> Цит. по книге: Сапонов М. Искусство импровизации. М., 1982. С. 63–64.

<sup>206</sup> Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 250.

В песенных рамках эти аморфные звучности удерживают метр. Остипатная фигура контрабаса сообщает первой части ту размеренность, которая позволяет ощутить ее метрическую близость периоду 6+6,4). Глиссандо второй части также метризовано и образуют два шеститакта: в первом возникает эффект суммирования, во втором оно усложнено синкопированными акцентами (устрашающее движение по басовым струнам рояля), кульминационными для всей формы. Ритмическая схема второй части:



Метрический каркас не позволяет форме расплыться (как того можно было ожидать из названия) и придает ей хотя бы силуэт песенной двухчастной.

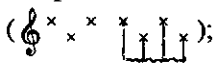
§ 237. **Формы рондо.** Форма рондо предполагает прежде всего определенное тематическое соотношение частей — их разнотемность и вместе с тем связанность. Сонорика, средствами которой вполне достигим «тематический контраст» (понимаемый как контраст тембровый) для таких форм в принципе пригодна. Усиление алеаторного начала в сонорной форме обычно влечет за собой усиление разных проявлений вариационности (поскольку импровизация осуществляется, как правило, по заданному композитором образцу), что также не противоречит природе форм рондо. Однако конкретный результат сонорно-алеаторного формования в соответствующих случаях можно оценить скорее как следование общей идее рондо, чем как ее реализацию хоть сколько-нибудь в традиционном смысле.

Сказанное в полной мере относится к фортепьянной пьесе Слонимского с симптоматичным названием «Колористическая фантазия» (пример 237). Действительно, «главный герой» этой музыки — колорит. С изменчивостью красок связано, видимо, и жанровое определение пьесы: фантазия исполнителя доверяет автор изобретение большинства тембровых, звуковысотных и ритмических деталей с тем, чтобы каждое исполнение привносило в музыку всякий раз новые колористические оттенки.

Сонорные эффекты во многом достигаются оригинальными для фортепьяно исполнительскими приемами — пиццикато, глиссандо, ударами пальцами по струнам (уникальный «заключительный каданс» выполнен как «удар нажатой и отпущенной пружины замка крышки клавиатуры»), располагающими к свободе исполнения.

Композитор выделяет следующие типы импровизационности:

- приближительные, неточные повторения предыдущего пассажа, мотива, аккорда, тона с произвольными изменениями ритма и динамики (*simile*);
- еще более свободные (регистровые, высотные, ритмические, динамические, темповые) варианты предыдущей группы тонов (*Varianti*);
- импровизация в духе предыдущей фактуры (*Improv. simile*);
- свободная импровизация (*Improv. ad libitum*);
- импровизационная каденция (*Cadenza improv.*);
- импровизационное развитие предыдущей фактуры, предыдущих ритмо-мотивов (*Varianti improv.*);
- произвольные тоны и пассажи на клавишах в указанном регистре и приближительном ритме



- включение в импровизационную каденцию мотива (проводимого однократно или развиваемого в духе *Cantus firmus*) или пассажа (• • •).

Но и при максимально точной по условиям данного произведения записи исполнитель сохраняет свободу интерпретации, особенно ритмики. Композитор нигде не устанавливает точного соотношения длительностей, но дает лишь ориентировочные указания типа: короткая нота (•), полудолгая нота (••), долгая нота (•••), быстрые ноты (♪♪♪), еще более быстрые ноты (♪♪♪♪, ♪♪♪♪) и т.д. Лишь приблизительно намечена и высотная дифференциация при игре на струнах с помощью графики (типа •••••) и ключей, условно обозначающих

желательный регистр (♫ — высокий, ♮ — средний, ♭ — низкий). Впрочем, автор оговаривает, что даже эти общие пожелания не обязательны к реализации: «регистр, ритм и количество нот на струнах могут импровизационно изменяться при исполнении».

Естественно, что скрепляющим началом в форме, где исполнительская свобода столь велика, должна служить некая стабильная единица — в рондо таковой является рефрен. И действительно в пьесе Слонимского рефрен фиксирован более, чем эпизоды. Рефрен (ц. 3–4) — это прежде всего гармоническое последование или, точнее, единая рассредоточенная во времени гармония с предопределенной высотой звуков, исполняемых на клавишах; темброво обогащающая более свободная игра по струнам (параллельно с клавишной) для рефрена важна, но вторична. И хотя ни одно из трех последующих проведений рефрена (ц. 7–9, 11–12, 15–19) не повторяет точно первое, но все более свободно, он вполне узнаваем благодаря своему стабильному гармоническому ядру.

Эпизоды (равно как вступление, ц. 1, и заключение, ц. 19) более ориентированы на игру по струнам и уже потому свободнее. Конкретный облик эпизодов, особенно второго (ц. 11–12) и третьего (ц. 15–19) в огромной мере зависит от исполнителя. Но композитор все же позаботился о том, чтобы эпизоды не были вовсе чужеродными: в первом эпизоде (ц. 5–7) фоновые клавишные аккорды включают в качестве «верхнего этажа» свернутый в вертикаль мотив из рефрена; в третьем эпизоде для импровизации в характере каденции предлагается «арпеджио», интервально родственное указанному аккорду первого эпизода; и лишь второй эпизод не имеет «зримых», введенных в нотную запись примет рефрена (хотя вполне может их иметь, если на то будет воля исполнителя). Таким образом, зачаток некоей связи частей в форме заложен. Контраст же определяется прежде всего тембром (преобладающе клавишная игра в рефрене и преобладающе струнная в эпизодах) и структурой. В силу малоограниченной импровизационности более рыхлая, структура эпизодов ассоциируется с ходообразностью.

Такими отдаленными связями с традиционным рондо, а именно тембровым контрастом в роли тематического и структурным как проявлением стабильного и мобильного начал, рассмотренная сонорно-алеаторная форма и ограничивается.

§ 239. Сонатная форма. Сонатная форма и сонорика совместимы друг с другом также на уровне общей идеи, трактованной чрезвычайно широко. Постепенное перерастание одной сонорной данности в другую и «производный контраст» как двигатель последующего развития по-своему осуществимы в многокрасочном текучем мире соноров. Разнообразные тембровые манипуляции на разработочном пространстве и последующее сближение в том или ином аспекте звучностей экспозиции на репризном этапе формы допустимы и даже естественны, поскольку тембровый материал легко меняет свою конфигурацию и цветовые оттенки.

Примером тому может служить одно из самых известных произведений сонорной музыки — принадлежащий К. Пендерецкому «Трен» (то есть плач), посвященный жертвам Хиросимы. Сочинение написано для однородного состава струнных инструментов (24 скрипки, 10 альтов, 8 контрабасов), но оно далеко от тембровой однотоновости. Масса разнообразнейших нетрадиционных способов звукоизвлечения позволяет добиться от этого «классического» состава самых неожиданных эффектов вплоть до ударного.

Открывающая сочинение главная партия сразу задает отчаянный, пронзительно-резкий тон (пример 238). Разделенная на десять групп (четыре группы скрипок и по две — альтов, виолончелей и контрабасов), инструменты вступают поочередно, с интервалом в 1,5 секунды. На фортиссимо они издают звуки, максимально высокие для данных инструментов и потому — максимально напряженные. Импульсивность групповых вступлений подчеркивается «ломаным» порядком (альты, скрипки, контрабасы, скрипки, виолончели и т.д.), создающим заметные регистровые перепады (поскольку наивысшие звуки скрипок и, скажем, контрабасов сильно разнятся). С вступлением всех десяти групп неистово накаленный сонор (в характере утолщенной линии) начинает «ступенчато» сбрасывать динамику (*subito f*, *subito ppp*), одновременно «раскачиваясь» посредством вибрато разной амплитуды и скорости. В результате общий рельеф главной партии устрашающе крут: за 49 секунд (составляющих ее продолжительность) истошный «крик» опадает до едва уловимого призрачного «стона»; да и тот постепенно заглушается новым тембром, знаменующим переход к связующей партии.

В отличие от «континуальных», непрерывно дрящихся линий исходного сонора звучность связующей дробна (начало связующей партии см. в примере 238). Ее разнотембровая «россыпь» складывается из различных стуков (удары смычком или кончиками пальцев по верхней деке инструментов), кратких «писков» (наивысшие звуки, взятые смычком), «игольчатых» точек (высшие звуки пиццикато), «шершавых» отдельных тонов (извлеченных смычком на струнодержателе) и «скрежешущих» арпеджио (на четырех струнах между подставкой и струнодержателем). Все это сливается в тревожный шум, который с присоединением все новых групп инструментов (вступающих, как и в главной партии, поочередно) усиливается и создает ощущение хаоса.

Тем сильнее действует внезапно наступившая «оглушительная» тишина начала побочной (пример 239). Ее кластеры, без сомнения, суть производные от суммарного пласта главной партии. Но их тишайшая поначалу звучность, в рамках которой они, то расширяясь, то сужаясь, причудливо меняют свои «объемы», кажется иллюзорно-бесплотной. Постепенно разновременные наплывы «звуковых пятен» синхронизируются в единую кластерную массу. Быстро набрав мощь, она так же быстро ее теряет, исчезая в небытии — с тем, однако, чтобы смениться до сих пор небывальными «крещендирующими» кластерами. Но и они, создав эффект сокрушительной стретты, после совместного сулерфорте и ускользящего диминуэндо пропадают в провале пятисекундной паузы. Граница экспозиции тем самым отмечена с ясностью, не допускающей расхождений.

Разработка ориентирована главным образом на дробные звучности связующей партии (начало разработки приведено в примере 240). Однако они ненадолго отступают под давлением многослойных кластерных соноров. Очевидно, что последние проистекают из экспозиции, но с уверенностью связать их с какой-либо одной из двух кластерных партий (главной или побочной) невозможно.

Но, пожалуй, главное новое свойство разработки в другом. Важнее, что в «россыпях» помимо звуков неопределенной высоты (как то было в экспозиции) появились тоны, фиксированные и в высотном, и в ритмическом отношениях. Они образуют двенадцатизвучные поля гемитонной природы, оформленные в пуантилистической манере.

Но это не все. Идея канонического изложения, которая «виталя» в главной и побочной партиях экспозиции, оказалась по-новому актуальной в разработке. Она реализуется тремя группами инструментов одинакового состава (4 скрипки, 3 альты, 3 виолончели, 2 контрабаса), каждая из которых последовательно воспроизводит указанные 12-тоновые поля, выполняющие роль пропосты и респоста. При этом первая респоста (ц. 38) дана с вертикальными перестановками «точек» (в сравнении с пропостой), а вторая (ц. 44), чьи голоса расположены как в первой респосте, — с горизонтальным сдвигом (поскольку ее временной интервал вступления вдвое короче, чем первой респосты — 15 секунд вместо 30 секунд), с транспозицией части «точек» вверх на кварту (или кварту через одну, две октавы), а части вниз на квинту (или квинту через одну, две октавы) и, кроме того, с пропуском начальных четырех «тактов».

Однако и этим идея рациональной организации разработки не исчерпывается: после прямого изложения пропосты дается ее ракоходный вариант, к тому же с вертикальной перестановкой голосов (в первой оркестровой группе ось симметрии в ц. 43, во второй — в ц. 55, в третьей — в ц. 57).

Таким образом, возникает несколько парадоксальная ситуация, когда разработка, не теряя своей сонорной природы, предстает организованной строже, чем экспозиция — идеально симметричной, что не без труда раскрывается аналитическим путем, но так и остается скрытым для слуха (в полном согласии, отметим, с высказыванием Булеза, приведенном в § 234).

Начало репризы (1-я оркестровая группа — ц. 56, 2-я группа — ц. 58, третья — ц. 60) хорошо видно «на глаз», но размыто для слуха: характерные для связующей партии тембры (получившие, в отличие от экспозиции, точное ритмическое оформление), прерывают зеркальную поступь разработочного канона, подавая тем самым сигнал о наступлении нового этапа формы; но по существу они очень близки звучностям разработки и фактически сливаются с ней. Осознание репризы приходит позже, с постепенным заполнением всего пространства кластерными полосами (ц. 63 и далее), одни «этажи» которых ассоциируются с побочной партией (собственно кластеры), а другие с главной (игра на подставке и струнодержателе в качестве замены экспозиционных наивысших звуков). Контрапунктическое совмещение этих пластов символизирует максимальное сближение главной и побочной партий, составляющее атрибут сонатной формы. Вследствие этого наложение очень сжатая и в силу вышеуказанных тембровых причин с разработкой тесно слитая, реприза не претендует на существование в качестве самостоятельного раздела формы, но образует вместе с разработкой единый разработочно-репризный раздел (неожиданно напоминающий о доклассической сонатной форме). Однако благодаря той же сжатости и высочайшему — даже по меркам этого сочинения — уровню напряжения, она становится кульминацией всей формы — по-своему динамичной и цельной, несмотря на сонорно-алеаторную природу.

### Тема 43. Аклассические формы

§ 239. Общая характеристика. Описанные «сонорные модели» классических форм существуют, все же можно сказать, вопреки природе сонорности. Обратная в сравнении с классической логика собственно сонорного мышления, в основе которого не движение от мелкого к крупному (от мотива к теме и ее развитию, как было

в классическом и типологически родственном формообразовании), а, напротив, от представления об объемном и протяженном во времени звуковом «объекте» к более или менее детальной его прорисовке, сильнейшим образом влияет на течение всей формы и прежде всего на ее временной аспект. Постоянная сосредоточенность на «здесь и теперь», невозможность, да и ненужность «заглянуть вперед», как-то предугадать или предощутить ход событий — характер, время и хотя бы общее направление звуковых изменений — обуславливают форму принципиально статичную и ненаправленную

Это, в свою очередь, несовместимо с традиционной концепцией «драматической формы» (как назвал ее Штокхаузен) — формы с закономерным началом, развитием, ведущим к кульминации и оправданным смысловой исчерпанностью завершением. Статичная форма никуда не стремится; ее движение — сродни круговороту, внутренние флуктуации в ней не приводят к тем предопределенным дискурсивной логикой функциональным контрастам, которые сообщают форме цельность и законченность; статичная форма — это «открытая форма», чье окончание обусловлено причинами более внешними, чем внутренними, и что делает ее не столько законченной, сколько прекращенной или просто «ушедшей» из поля зрения или, точнее, слышания.

Алеаторика в приложении не к сонорному материалу, а, например, серийному, коллажному, тоже приводит к статичной и открытой форме, но на несколько иных основаниях (см. § 241). Как писал Д. Лигети, «форма целого ... не имеет направленности и не развивается, а отдельные моменты в ее границах принципиально взаимозаменяемы и по своей функции, и по месту своего расположения»<sup>207</sup>.

Статичные сонорные и алеаторные формы, новые для европейской музыки, имеют глубокие корни в традиционном искусстве Востока; принципиальная адинамичность подобных форм связана с созерцанием как основой восточного мироощущения с его «идеей неподвижности, вечно длящегося настоящего, неразрывно связанного с прошлым»<sup>208</sup>.

§ 240. Новые сонорные формы. Статичные формы могут быть строго фиксированными или с заметным участием алеаторики, они создаются из звукового материала, получаемого электронным путем или традиционного вокально-инструментального происхождения; высота звуков бывает точно фиксирована или не определена. Такие разные композиторы как Варез и Штокхаузен, Лигети и Ксенакис, Губайдулина и Тертерян причастны к созданию статических форм из самой разной «материи», форм, скомпонованных чисто интуитивно или рассчитанных, в том числе на основе внемузыкальных формул<sup>209</sup>.

Отсюда следует, что статика как качество формы предопределяется не одним только характером материала. Может быть даже важнее характер движения. Хотя в общем смысле слова статика означает «покой», в музыке она не предполагает всякое отсутствие движения (что практически и невозможно). На «поверхностном», чаще всего фактурном уровне движение может быть даже бурным. Но это «движение на месте», движение, которое не ведет к созданию «инога» и на этой основе — конфликта с его закономерным разрешением. Движение как накопление нового качества в статических формах тоже есть, но оно протекает столь плавно и постепенно, что заметно лишь на достаточно удаленных друг от друга фазах формы, тогда как сопредельные точки выглядят однородными, длящими одно состояние (потому так уместны применительно к статическим формам выражения типа «растянутое время» /Лигети/).

Сонорные звучности с их обычной метрической несчисляемостью и континуальным колористическим течением обращены скорее к чувственному восприятию, чем к логическому осмыслению, и располагают к длительному «музыкальному созерцанию». Если в динамической форме действует «закон превышения», то в статической, можно сказать, «закон погружения», если психологическая установка динамической формы — «чем дальше, тем интереснее», то установка статической формы — «чем дольше, тем интереснее». Растворение в настоящем и через то — приобщение к вечности отличает статическую форму от «конечной» динамической. Ясно, однако, что «абсолютная статическая форма» так же невозможна, как и «абсолютная динамическая». Поэтому сказанное надо понимать не буквально, но лишь как общий вектор, который сообщает форме статическую направленность, выраженную в каждом конкретном произведении сильнее или слабее.

Одно из самых известных произведений Лигети — «Lontano» («Вдали») — являет сонорную форму, где статическое начало, пожалуй, преобладает. Сочинение написано для большого симфонического оркестра четверного состава, но, что очень примечательно для XX в., без ударных. У всех инструментов извлекаемые традицион-

<sup>207</sup> Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьердь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 198.

<sup>208</sup> Гуревич А. Время как проблема истории культуры // Вопросы философии. 1969. № 3. С. 108.

<sup>209</sup> Последнее касается Ксенакиса, который «в процессе сочинения пользуется законами и формулами теории вероятностей». См.: Кон Ю. О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1967.

ным путем звуки точно определены по высоте. Тем не менее работа со «звуковым объектом» у Лигети такова, что небезосновательно ассоциируется с электронной музыкой, опыт которой, по свидетельству самого композитора, он учитывал при создании произведения. Это в равной мере касается и одного звука, который подается слушателю как бы под увеличительным стеклом, открывающим его тончайшую внутреннюю «вибрацию», и огромных звуковых масс, в пульсе которых улавливается тот же «первозакон», что и в каждой отдельной частице. Гармония микро- и макромиров отражается в завораживающих своей красотой и неподвижных в достигнутом совершенстве звуковых картинах, медленно плывущих перед слушателем и исчезающих «вдали».

Форма складывается из трех разделов, подобных по своему строению; легко можно было бы представить и большее их число — с делением клетки сравнимый, принцип формы допускает умножение слагаемых и продление композиции, теоретически безграничное. Целое предстает как последование «объемных фигур», разных очертаний и цветовых оттенков, но всегда «суженных» по краям. Это «сужение» (унисон или иной компактный звуковой комплекс) отчленяет одну фигуру от другой, но не знаменует окончания всей формы: «пространственно закругленные» объемы могут соседствовать, не вступая в особые контакты, с другими себе подобными, и их число ограничивается лишь фантазией композитора и мерой слушательского внимания.

Чтобы понять общий подход к форме, достаточно подробно проанализировать хотя бы один ее раздел, скажем, первый. Приложенный к нему принцип организации ткани давно и хорошо известен — это канон. Можно даже рискнуть провести аналогию дальше и сказать, что и принцип формы не нов — это принцип мотетной формы: мелодия (раньше это была мелодия хорала) разбивается на  $n$ 'ное число фраз, которые последовательно имитируются. И если мы так опишем конструкцию рассматриваемого раздела, то формально не погрешим против истины. В примере 241 приведена лежащая в основе формы мелодическая линия, разбитая на сегменты, которые подвергаются имитации. В ней немало диатонических участков, преобладает плавное движение, скачки заполняются. И не зря сам Лигети говорит, что «сохранил в процессе композиции мелодические линии, и они управляются правилами столь же строгими, как у Палестрины или мастеров фламандской школы»<sup>210</sup>. В этом почти нет преувеличения, но это, конечно, не вся правда.

Уже имитация первого сегмента — единичного звук *as* — дает удивительный эффект. Сначала с этим звуком последовательно вступают четыре флейты, потом четыре кларнета, три фагота, три валторны..., фоном чему служит непрерывный флажолет виолончели. Каждый звук тянется долго — по одному-два такта<sup>211</sup>, и за это время переживает сначала *crescendo* от *pppp* до *p*, а затем *diminuendo* до исходного уровня (что сообщает всегда нежнейшей звучности экспрессию, как того требует автор). Пока *as* длится у одного голоса, успевает вступить еще пять голосов; и хотя исполнителям предписана мягчайшая, по возможности незаметная атака, с каждым голосом увеличивается масса звука и периодически подмешивается дополнительная тембровая краска. Все это порождает сложное «биение» внутри «звукового объекта» (который, кажется, больше чем просто один звук), притом биение нерегулярное, поскольку голоса вступают с разным временным интервалом, и динамические процессы в них не совпадают (пример 242).

Еще продолжают «инструментальные отклики» на первое *as*, а те же флейты вступают с его повторением (в качестве второго сегмента), и опять пошли расширяющиеся круги по звуковой глади, и опять множатся отголоски. Тем временем вступают новые сегменты — двух-, трехзвучные, а плотные по времени имитации спрессовывают их мелодическую горизонталь в единую вертикаль. Нельзя сказать, что мелодическая линия при этом исчезает совсем, но можно утверждать, что мелодические линии как реальность полифонического многоголосия неощутимы. Имитирующие голоса кажутся расплывшимся «тембровым нимбом» вокруг едва угадываемого в общем sonore основного контура. Как пишет Лигети, «полифоническая структура... остается скрытой в микроскопическом, подводном мире, для нас невидимом»<sup>212</sup>. Подобные «зрительные» микрополифонические сплетения на слух воспринимаются не как канон из десятков голосов, а как «движущиеся краски» (по выражению того же Лигети<sup>213</sup>). И краски эти зависят, в частности, от того, какая тембровая группа выходит на первый план: при деревянных духовых в среднем регистре (как в начале) они более матовые, при высоких струнных (как в букве С) — «светящиеся», а в целом, на протяжении всего первого раздела — исключительно светлые и красивые. И

<sup>210</sup> Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 59.

<sup>211</sup> Как предписывает в партитуре автор, «тактовые черты служат только синхронизации; ни они, ни указанный размер не предполагают акцентации; музыка должна течь мягко и плавно, и акценты (за немногими, точно обозначенными исключениями) ей совершенно чужды».

<sup>212</sup> Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 59.

<sup>213</sup> Там же. С. 157.

как положено краскам, они не знают четких границ, но свободно переливаются в своих оттенках без счета времени, даря слушателю радость созерцания.

Описанию этой формы скорее помогла бы фигурная многоцветная картина с плавным переходом одного тона в другой, чем схема строения пропосты и респост, картина со своими подъемами (например, в букве С) и спадами (буква D), с усилением тембровой интенсивности (максимум — в букве E) и ее ослаблением, и наконец, слиянием в одном чистом тоне (в звуковом выражении —  $c^2$ ), в котором «истончается» в гаснущей пульсации форма этого раздела.

Второй раздел (после буквы F), который начинается с совершенно фантастического тембра (тьма и свет одновременно: тишайший рык контроктавного *des* тубы с тишайшим свечением флажолетного  $c^5$  скрипок), в целом более сумрачен по колориту и осваивает (после постепенного схождения с высот и подъема из бездны) в основном средний регистр, достигая, впрочем, временами почти органного полнозвучия и многотембровости (см. от буквы M); третий раздел (перед буквой V) строится на регистровых противопоставлениях, его краски яркие и даже кричащи. Таким образом, каждый раздел развивает свою тембровую идею, и каждый в общем самодостаточен; связанные тонкими «ниточками» унисонов и «ленточками» малозвучных кластеров<sup>214</sup>, «красочные туманности» свободно парят, не мешая друг другу и не очень нуждаясь в других в своем статичном пребывании.

§ 241. Новые алеаторные формы. Алеаторика на уровне ткани важна для характеристики материала, но сама по себе мало значима для формы в целом. Алеаторика может изменить всю концепцию целого (или вообще поставить его под сомнение и даже упразднить), если распространяется на относительно крупные компоненты формы. Характер материала при этом может быть разным, но чаще не сонорным: преднамеренная мобильность всей формы эффективнее, если ее не закрепленные между собой слагаемые строго определены и закреплены внутри себя.

Именно такие условия создаются при так называемой «технике групп» (первым применил ее в 1956 г. Штокхаузен в *Klavierstück XI*, затем Булез в Сонате № 3, Пуссёр в «*Caractères*» и др.). Суть подобной техники состоит в предоставлении исполнителю п'ного числа готовых звуковых блоков («групп») с теми или иными характеристиками, которые он «монтирует» в процессе исполнения по своему усмотрению или сообразно какой-то (обычно достаточно свободной) инструкции композитора. Эффект мобильности сильнее, если пьеса исполняется на протяжении концерта более одного раза с тем, чтобы «перетасовка» ее компонентов была слуховой реальностью, а не теоретической возможностью.

Образец мобильной формы на основе техники групп представляет фортепьянная пьеса Сероцкого «*A riasege*» («Свободно, как угодно»). Ей предпослано следующее авторское разъяснение: «Произведение включает три секции, каждая из которых состоит из десяти структур. Продолжительность отдельных структур, указанная в секундах, приблизительна, но произведение должно длиться не менее шести и не более восьми минут. Порядок, в котором напечатаны структуры и секции, это только предложение композитора, один из нескольких возможных путей исполнения. Пианист свободен выбрать порядок структур внутри каждой секции при условии, что ни одна из структур не будет пропущена или повторена. Порядок, в котором пианист исполняет сами секции, также остается на его усмотрение».

Среди групп, предложенных композитором (в примере 243 приведена первая секция), преобладают структуры с пуантилистической тканью из единичных звуков и остродиссонантных созвучий на хроматической основе. Некоторые группы включают кластеры. Среди явно преобладающих жестких и резких по тону структур выделяется «звукорядная» группа из первой секции (третья по счету), чье полиладовое поступенное движение в высочайшем регистре сливается в мягкий сонор. Свообразным отражением этой структуры можно признать аналогичную в третьей секции (тоже по счету третью); но помещенная в предельно низкий регистр, она соответственно изменила свой колорит. Элементы этих поступенных структур можно распознать и в некоторых других группах (например, в последней из второй секции), но они слишком кратки, чтобы заметно повлиять на общий характер звучания.

В целом же надо признать, что предложенные композитором группы в своей преобладающей резкости и даже грубости звучания весьма мало индивидуальны и трудно отличимы друг от друга. Соответственно, они нейтральны по своей функции и поэтому безболезненно для общего смысла поддаются перестановке. Но в подобных условиях, когда группа с равным успехом может быть и начальной, и конечной, и серединой, форма по

<sup>214</sup> См. в начало третьего раздела: *e-f-ges*.

сути лишается не только направленного развития, но и закономерных начала и конца. Имея их лишь в физическом смысле, как «включение» и «выключение» звучания, композиция оказывается принципиально открытой и статичной.

### *Задания по анализу*

*Задание 96* (§§ 234–241). Анализировать сонорно-алеаторную форму по следующему плану: 1) общая характеристика материала, 2) определение направленности движения, 3) соотношение стабильного и мобильного начал. Денисов. «Crescendo e diminuendo» для клавесина и 12 струнных.

### **Литература**

#### **Введение**

- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
- Задерацкий В. О новой функции мелоса и комплементарно-сонорной полифонии // Музыка и современность. Вып. 5. М., 1964.
- Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. М., 1994.
- Сниткова И. Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия // Современное искусство музыкальной композиции. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 81. М., 1985.
- Франтова Т. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.
- Проблемы лада. Сб. статей. Составитель К. И. Южак. Л., 1972.
- Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984.
- Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1994.
- Катунян М. К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.
- Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982.
- Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
- Тараканов М. Е. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972.
- Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.
- Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974.
- Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978.
- Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.
- Холопова В. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
- Валькова В. Тематическая организация в симфонических произведениях советских композиторов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983.
- Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.
- Рыжкова Н. О новых видах тематизма в советской инструментальной музыке 60–70-х годов // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Сб. трудов ЛПИТМК. Л., 1980.
- Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыковедения. М., 1976.
- Ершова Е. Черты формообразования в современной музыке. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1987.
- Кюрегян Т. Новые формы изложения в музыке советских композиторов 60–70-х годов // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки. М., 1985.
- Кюрегян Т. Новые свойства экспозиционного изложения в советской музыке 60–70-х годов // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. М., 1980.
- Кюрегян Т. Нетиповые формы в советской музыке 50–70-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М., 1989.



- Савенко С. Музыкальные идеи и музыкальная действительность Карлхайнца Штокхаузена // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 94. М., 1987.
- Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины XX века // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных, РГК им. С. В. Рахманинова. Вып. 132. М., 1994.
- Холопов Ю. Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 51. М., 1980.
- Ценова В. О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. М., 1992.

#### Глава XV

- Денисов Э. Сонатная форма в творчестве С. Прокофьева // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
- Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
- Холопов Ю. Формообразующая роль современной гармонии // Советская музыка. 1965. № 10
- Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.

#### Глава XVI

- Катунян М. Статическая тональность // *Laudamus*. М., 1992.
- Кюрегян Т. Оливье Мессиаи. «Дева Мария и дитя» из девяти медитаций для органа «Рождество Господне» (к проблеме неомодальной формы) // *Laudamus*. М., 1992.
- Мессиаи О. Техника моего музыкального языка. М., 1994.
- Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. Глава 9.
- Поспелов П. Репетитивная техника и минимализм // Музыкальная академия. 1992. № 4.
- «Альтернатива-90»: грани минимализма. Музыка. Экспресс-информация. Вып. 2. М., 1991.

#### Глава XVII

- Гершкович Ф. Додекафония и тональность // Филипп Гершкович о музыке. М., 1991.
- Гливинский В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк, 1995.
- Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969.
- Кшенек Э. Упражнения в контрапункте, основанном на двенадцатитоновой технике // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции. М., 1992.
- Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996.
- Сласов Б. Холопова В. Н. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
- Холопов Ю. Кто изобрел двенадцатитоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983.
- Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969.
- Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. М., 1984.
- Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. М., 1977.
- Кон Ю. Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983.
- Куницкая Р. Пьер Булез: теоретические концепции тотальной серийности и ограниченной алеаторики // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 105. М., 1989.
- Крылова Л. Функция цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8.
- Савенко С. Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79. М., 1985.
- Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // В. Холопова, Е. Чигарева. Альфред Шнитке. М., 1990.

#### Глава XVIII

- Валькова В. Алеаторика Лютославского и особенности ее использования во Второй симфонии // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
- Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
- Дьердь Лигети. Личность и творчество. Составитель Ю. Крейнина. М., 1993.

Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. М., 1992.

Соколов А. Теоретическая концепция Я. Ксенакиса как основа его практического метода композиции // *Современные музыкально-теоретические системы*. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 105. М., 1989.

Федоров В. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов // *Проблемы музыки XX века*. Горький, 1977.

## Приложение

### Соотношение нумерации упоминавшихся сонат Скарлатти в разных изданиях

(Peters под ред. Г. Келлера и В. Вайсмана, советское под ред. А. Гольденвейзера, венгерское под ред. Дж. Балла, факсимильное - Р. Киркпатрика, итальянское под ред. А. Лонго)<sup>215</sup>

| Peters         | Гольденвейзер | Белла | Киркпатрик | Лонго |
|----------------|---------------|-------|------------|-------|
| том, №         | №             | №     | №          | №     |
| I, 1, C-dur    | -             | -     | 200        | 54    |
| I, 2, C-dur    | -             | 87    | 270        | 459   |
| I, 4, C-dur    | -             | 139   | 420        | S.2   |
| I, 5, C-dur    | -             | 133   | 406        | 5     |
| I, 6, c-moll   | -             | 36    | 129        | 460   |
| I, 7, c-moll   | 11            | 3     | 11         | 352   |
| I, 9, cis-moll | -             | 78    | 247        | 256   |
| I, 10, D-dur   | -             | -     | 118        | 122   |
| I, 11, D-dur   | 33            | 143   | 430        | 463   |
| I, 12, D-dur   | -             | -     | 397        | 208   |
| I, 13, D-dur   | -             | 90    | 278        | S.15  |
| I, 14, d-moll  | -             | 65    | 213        | 158   |
| I, 15, d-moll  | 48            | 146   | 434        | 343   |
| I, 16, d-moll  | 9             | 2     | 9          | 413   |
| I, 17, Es-dur  | -             | -     | 123        | 111   |
| I, 18, E-dur   | -             | -     | 206        | 257   |
| I, 19, E-dur   | -             | -     | 135        | 224   |
| I, 20, e-moll  | -             | -     | 394        | 275   |
| I, 21, e-moll  | -             | 129   | 402        | 427   |
| I, 22, F-dur   | -             | -     | 274        | 297   |
| I, 23, F-dur   | 43            | 154   | 446        | 433   |
| I, 24, F-dur   | -             | 185   | 518        | 116   |
| I, 25, F-dur   | -             | 26    | 106        | 437   |
| I, 26, F-dur   | -             | 20    | 78         | 75    |
| I, 27, f-moll  | 78            | 18    | 69         | 382   |
| I, 28, f-moll  | 19            | -     | 19         | 383   |
| I, 29, Fis-dur | -             | 103   | 318        | 31    |
| I, 31, G-dur   | 79            | -     | 471        | 82    |
| I, 32, G-dur   | -             | 93    | 283        | 318   |
| I, 34, G-dur   | -             | -     | 412        | 182   |
| I, 35, G-dur   | 58            | -     | 259        | 103   |
| I, 40, g-moll  | 35            | -     | 426        | 128   |
| I, 42, A-dur   | -             | -     | 429        | 132   |
| I, 43, A-dur   | -             | -     | 499        | 193   |
| I, 44, A-dur   | -             | 85    | 268        | 41    |

<sup>215</sup> Полный каталог-указатель сонат Д. Скарлатти, составленный Ю. Петровым, опубликован в книге: Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.

|                  |           |     |     |     |
|------------------|-----------|-----|-----|-----|
| I, 49, H-dur     | -         | -   | 245 | 450 |
| II, 1, C-dur     | 76        | 183 | 514 | 1   |
| II, 3, C-dur     | 32        | 50  | 159 | 104 |
| II, 5, C-dur     | -         | -   | 49  | 301 |
| II, 7, c-moll    | -         | -   | 126 | 402 |
| II, 10, D-dur    | -         | -   | 388 | 414 |
| II, 11, D-dur    | -         | -   | 33  | 424 |
| II, 14, D-dur    | -         | 39  | 140 | 107 |
| II, 18, Es-dur   | 74        | 13  | 51  | 20  |
| II, 22, e-moll   | -         | -   | 203 | 380 |
| II, 23, e-moll   | 15        | -   | 16  | 397 |
| II, 24, F-dur    | -         | -   | 438 | 381 |
| II, 26, F-dur    | 54        | 190 | 525 | 188 |
| II, 27, F-dur    | -         | -   | 419 | 279 |
| II, 28, f-moll   | -         | -   | 183 | 473 |
| II, 29, f-moll   | 44        | 128 | 387 | 175 |
| II, 30, Fis-dur  | -         | 104 | 319 | 35  |
| II, 31, fis-moll | -         | 6   | 25  | 481 |
| II, 32, G-dur    | -         | -   | 470 | 304 |
| II, 34, G-dur    | -         | -   | 104 | 442 |
| II, 43, A-dur    | -         | -   | 537 | 293 |
| II, 44, A-dur    | -         | 132 | 405 | 43  |
| II, 45, a-moll   | 3         | -   | 3   | 378 |
| II, 46, a-moll   | -         | -   | 110 | 469 |
| II, 50, h-moll   | 37        | -   | 173 | 447 |
| III, 39, A-dur   | 31        | 28  | 113 | 345 |
| III, 42, A-dur   | 24        | 5   | 24  | 495 |
| III, 50, h-moll  | 50        | 122 | 377 | 263 |
| -                | 17, F-dur | -   | 17  | 384 |

## **НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ**

Пример 1. Моцарт. Дивертисмент KV 334, III ч.

Пример 2. Брамс. Интермеццо op.117 № 2

Пример 3. Моцарт. Дивертисмент KV 334, II ч.

Пример 4. Шуберт. Соната op.78, II ч.

Пример 5. Шуберт. Соната op. posth.147, III ч., трио

Пример 6. Моцарт. Немецкий танец № 7

Пример 7. Гайдн. Соната № 21, I ч.

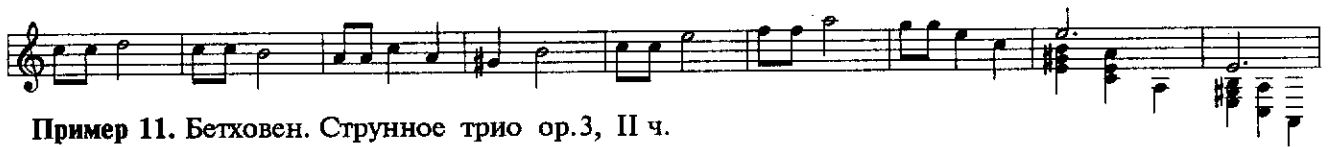
Пример 8. Гайдн. Соната № 28, I ч.



Пример 9. Чайковский. Квартет № 2, II ч.



Пример 10. Брамс. Интермеццо ор. 116 № 2



Пример 11. Бетховен. Струнное трио ор. 3, II ч.



Пример 12. Рахманинов. "Увял цветок"



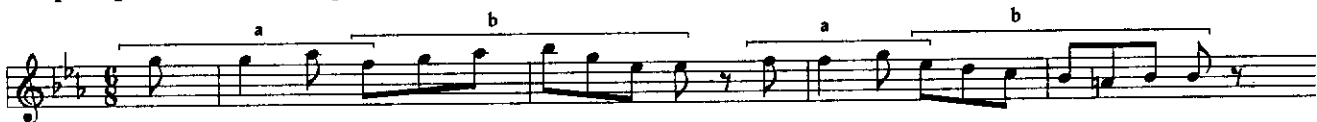
Пример 13. Бетховен. Струнное трио ор. 3, III ч.



Пример 14. Рахманинов. "Дитя! Как цветок ты прекрасна"



Пример 15. Гайдн. Квартет ор. 33 № 2, IV ч.



Пример 16. Моцарт. Квартет KV 590, II ч.

Musical notation for Example 16, showing a melodic line with slurs labeled 'a', 'b', 'c', and 'a'.

Пример 17. Моцарт. Симфония № 41, III ч.

Musical notation for Example 17, showing a melodic line with slurs labeled 'a', 'b', 'c', and 'a'.

Пример 18. Чайковский. Экосез из оп. "Евгений Онегин"

Musical notation for Example 18, showing a melodic line with slurs labeled 'a', 'b', 'c', 'c', 'a', 'b', 'c', and 'b'.

Пример 19. Моцарт. Квартет KV 590, II ч.

Musical notation for Example 19, showing a melodic line with slurs labeled 'a', 'b', 'a', 'b', 'a', 'a', 'a', and 'b'.

Пример 20. Брамс. Интермеццо ор.119 № 2

Musical notation for Example 20, showing a melodic line with slurs labeled '1.' and '2.'.

Пример 21. Моцарт. Дивертисмент KV 287, I ч., т. 45

Musical notation for Example 21, showing a melodic line with slurs labeled 'a', 'a', 'b', 'a', 'b', 'b', 'b', and 'a'. It also includes a trill (tr) in the second staff.

Пример 22. Гайдн. Симфония № 92, IV ч.

Musical notation for Example 22, showing a melodic line with slurs labeled '1.', 'a', 'b', 'a', 'b', 'a', 'b', 'a', 'a', and '2.'.

Пример 23. Гайдн. Симфония № 45, II ч.

Musical notation for Example 23, showing a melodic line with slurs labeled 'a', 'a', 'a', 'b', 'a', 'b', 'a', and 'b'.

Пример 24. Шуберт. Соната ор. 78, IV ч.

Musical notation for Example 24, showing a melodic line with slurs labeled '5'.



Пример 25. Шопен. Мазурка ор. 24 № 1.



Пример 26. Шуман. Танцы давидсбюндлеров, № 5.



Пример 27. Гайдн. Квартет ор. 76 № 2, IV ч.



Пример 28. Шуберт. Соната ор. posth. 147, IV ч.



Пример 29. Бетховен. Струнный квинтет ор. 4, IV ч.



Пример 30. Моцарт. Квартет KV 575, III ч.



Пример 31. Моцарт. "О цитра ты моя"



Пример 32. Шуберт. Соната ор. 120, II ч.

Пример 33. Моцарт. Соната KV 311, I ч.

Пример 34. Брамс. Баллада ор. 118 № 3

Пример 35. Квартет ор. 29, IV ч.

Пример 36. Моцарт. Сонатина № 5, II ч.

Пример 37. Моцарт. Квинтет KV 407, IV ч.

Пример 38. Бетховен. Квартет ор. 18 № 3, III ч., трио

Пример 39. Шуберт. "Зулейка"

Что за чуд - но - е дви - же - нье? То не ве - тер ли сво - сто - ка? Он да - ру - ет у - те -  
 шеньгой, что страждет о - ди - но - ко; он да - ру - ет у - те - ше - нье той, что страждет о - ди - но - ко.

Пример 40. Шуберт. Экспромт ор. 90 № 4

Пример 41

Пример 42. Шуберт. "Блаженство"

Ра - дость без за - бот в рай - ских ку - шах ждет

Пример 43.

Пример 44. Шуман. Танцы давидсхюндлеров, № 14

Пример 45

Пример 46. Шуман. Детские сцены, № 10

Пример 47

Пример 48. Шопен. Соната № 3, II ч.

Пример 49

Пример 50. Соната KV 570, II ч.

Пример 51. Моцарт. Концерт для ф-но с орк. KV 491, II ч.



Пример 52. Даргомыжский. "Не скажу никому"



Пример 53. Чайковский. "Мама" из Детского альбома



Пример 54. Моцарт. Сонатина № 1, II ч.



Пример 55. Бетховен. Струнное трио ор. 9 № 1, II ч.



Пример 56. Гайдн. Соната № 18, II ч.



Пример 57. Бетховен. Струнный квинтет ор. 29, II ч.



Пример 58. Гайдн. Симфония № 85, IV ч.



Пример 59. Моцарт. Квартет KV 387, I ч.

Пример 60. Бетховен. Квартет op.18 № 4, I ч.

Пример 61. Моцарт. Сонатина № 6, II ч.

Пример 62. Моцарт. Сонатина № 3, I ч.

Пример 63. Моцарт. Сонатина № 6, I ч.

Пример 64. Шуман. Танцы давидсбюндлеров, № 8

Пример 65. Гайдн. Соната № 15, II ч., трио

Пример 66. Моцарт. Соната KV 282, I ч.

2 3 4 5 6 7 8

1 7

Пример 67. Моцарт. Квартет KV 465, III ч., трио

Пример 68. Моцарт. Концерт для ф-но с орк. KV 459, I ч., ПП

Пример 69

Пример 70. Бетховен. Багатель ор. 126 № 4

a b a b c c c c

Пример 71. Шуберт. Менуэт

Пример 72. Гайдн. Соната № 41, II ч.

Пример 73. Моцарт. Квintет KV 614, I ч., ПП



Пример 74. Гайдн. Квартет op. 76 № 1, II ч.



Пример 75. Бетховен. Симфония № 3, II ч.



Пример 76. Шуберт. Симфония № 6, III ч.



Пример 77. Шопен. Ноктюрн op. 15 № 2



Пример 78. Моцарт. Квартет KV 428, IV ч.





Пример 79

Пример 80

Пример 81

Пример 82 (Гайдн)

Пример 83.

Пример 84 (Моцарт)

Пример 85

Пример 86 (Гайдн)

Пример 87. Бородин. Квартет № 1, I ч., ГП

Пример 88. Глинка. Классические танцы из оп. "Руслан и Людмила"

Пример 89. Моцарт. "Маленькая пряха"

"Брось прях- ку, - мол-вил Фриц- сосед и стук-нул кнам во - кош - ко,- си-дишь, прядешь, а тол- ку нет, и -  
дем, вздох-ни не-множ - ко. Мы ве-се - ло тан-цу-ем там." Нет Фриц, я не со-глас - на. Сту -  
пай, тан-цуй, коль хо - чешь, сам, сто - бой и-грать о - пас - но, сто-бой и-грать о - пас - но".

Пример 90. Бетховен. Соната № 2 для скрипки и ф-но

Пример 91. Гайдн. Соната № 30, IV ч.

Пример 92. Шуберт. Вальс ор.18 № 10

Пример 93. Шуберт. Танец ор. 9 № 10

Пример 94. Рахманинов. "Утро" ор. 4

"Лкблo те-бл!" - шеп-ну-ла дню за-ря и, не-бо о-хватив, зар-делось отпри-  
знанья, и солн-цалуч, приро-ду о-за-ря, с у-лыбкой по-сылал ей жгучи-е лобзанья.  
А день, какбы ё-ще не до-ве-ряя о-сущест-  
влени-ю своих за-ветных грез, спускал-ся на землю, с у-лыбкой у-ти-рая бес-тешие вокруг ря-  
ды ал-маз-ных слез...

Пример 95. Шуберт. Лендлер ор. 18 № 12

Пример 96. Бетховен. Квартет ор. 18 № 5, III ч.

Пример 97. Гайдн. Соната № 2, III ч.

Пример 98. Скрябин. Прелюдия ор. 16 № 4

Пример 99. Чайковский. Увертюра к оп. "Опричник"

Пример 100

First system of musical notation for Example 100. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation for Example 100, continuing the melody and accompaniment from the first system.

Пример 101

Musical score for Example 101, presented as a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two flats and the time signature is 3/4. The melody in the upper staff features a mix of eighth and sixteenth notes, with the lower staff providing a steady accompaniment.

Пример 102 (Ф. Хюттенбреннер)

Musical score for Example 102 by Franz Hüntenbrunner. It is written on a single staff with a treble clef. The key signature is two flats and the time signature is 2/4. The piece consists of a series of chords and dyads, with some notes marked with a 'p' for piano.

Пример 103

Musical score for Example 103, presented as a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two flats and the time signature is 3/4. The upper staff has a melodic line, and the lower staff has a harmonic accompaniment.

Пример 104

Musical score for Example 104, presented as a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two flats and the time signature is 3/4. The melody in the upper staff is similar to Example 100, with eighth and sixteenth notes.

Пример 105 (Моцарт)

Musical score for Example 105 by Wolfgang Amadeus Mozart. It consists of two staves with treble clefs. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes.

Пример 106. Григ. "В альбом"

Я звал те-бя звездой сво-ей, своей мечтой же-лан-ной. Ка-залось, будешь век мо-ей.-  
Ноты, звез-да, за-шла, за-шла, за-шла ты, и твой блеск по-мерк, исчез вдали ту-манной. -

Пример 107. Бетховен. Симфония № 4, III ч.

Реприза

Пример 108. Бетховен. Симфония № 2, III ч.

8<sup>va</sup>  
Реприза

Пример 109. Моцарт. Симфония № 41, III ч.

Реприза

Пример 110. Шуберт. Соната В-dur, III ч.

Реприза

Пример 111. Шуман. "Песенка охотника" из Альбома для юношества

Реприза

Пример 112. Бетховен. Багатель ор. 119 № 11

Реприза

Пример 113. Гайдн. Соната № 5, III ч.

Реприза (тт. 1-8)

Реприза (тт. 1-8)

Пример 114. Чайковский. "Ни отзыва, ни слова, ни привета..."

Ни от- зыва, ни слова, ни при- ве - та... пу - сты- не-ю межна-ми мир лежит,  
и мысльмо- я сво- просомбезот - ве - та ис - пу-ганно надсердцемтя-го-тит! У -  
жельреди ча- сонгоски и гне- ва про-шедше-е ис-чезнетбезсле-да, как легкий звук за -  
быто-го на - пе- ва, как вмякноч - ной у-пав - ша-я звез-да?





Как лег - кий звук за - бы-то-го на - пе - ва, как вмяющей у - павша-я звез-да?

**Пример 115. Шуман. "Одинокий цветок" из "Лесных сцен".**



**Пример 116 (Клементи)**



Пример 117 (Гайдн)

А

Б

Пример 118 (Моцарт)

Пример 119. Протяжная песня Садко из II к. оп. "Садко"

Ой ты, тем - на - я дуб-ра-вуш - ка! Рас - сту - пись, дай мне ло - роженьку.

Сквозь ту-ман сле - зу го - рю - чу - ю, я не ви - жу све-та бе-ло-го.

Пример 120. Лядов. Восемь русских народных песен для орк., № 8

Пример 121. Тема "Тати-тати"

Пример 122. Брамс. Вариации на тему Шумана

тема

вар. 3

тема

вар. 3

Пример 123. Моцарт. Вариации на тему "Romanze "Je sui Lindor"

А Allegretto

Б

В

Г

Д

**E**

**Ж**

**3** **Maestoso**

**II**  
**Minore**

**K** **Maggiore**

**JI**

**M** **Molto adagio**

**Н** Tempo di Menuetto

**Пример 124. Чайковский. Тема с вариациями**

**А** Andante non tanto

**Б** Allegro vivace leggero

**В** Andante amoroso

**Г** Moderato assai

**Д** Alla mazurka

**Е** Andante non troppo, un poco rubato

**Ж** Allegro brillante

**Пример 125. Глинка. "Не щебечу соловейка"**

Пример 126. Вариации на тему Глинки "Я люблю, ты мне твердила"

**A** *Moderato*

First system of musical notation for variation A, measures 1-4. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation for variation A, measures 5-8. The right hand continues the melodic development, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

**Б**

First system of musical notation for variation B, measures 1-4. The right hand plays a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand uses a block-chord accompaniment.

Second system of musical notation for variation B, measures 5-8. The right hand continues with sixteenth-note patterns, and the left hand maintains the block-chord accompaniment.

**В**

First system of musical notation for variation V, measures 1-4. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand uses a block-chord accompaniment.

Second system of musical notation for variation V, measures 5-8. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the block-chord accompaniment.

Г

Пример 127 (Свиридов)

Пример 128. Моцарт. "Тоска по весне"

Пример 129 (Шуберт)  
Allegretto

Example 130, first system. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

Example 130, second system. The right hand continues the melodic development with some rests, and the left hand maintains the rhythmic accompaniment.

Пример 130. Моцарт. Квинтет для кларнета и струнных KV 581, III ч.

Menuetto

Menuetto, first system. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand has a simple melody, and the left hand has a rhythmic accompaniment with some rests.

Menuetto, second system. The right hand features a more active melodic line with sixteenth notes, and the left hand continues the accompaniment.

Menuetto, third system. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Реприза  
тт. 1-8

Trio I

Trio I. The score is in G major and 3/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with some rests.



First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece with two staves. The treble clef staff shows more complex rhythmic patterns, while the bass clef staff provides harmonic support.

Third system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble clef with many slurs and ties, and a bass line with various rests and notes.

Fourth system of musical notation, showing a dense texture in the treble clef with many beamed notes, and a bass line with fewer notes and rests.

Menuetto D.C.

Trio II

Fifth system of musical notation, the beginning of the Trio II section. It features a melodic line in the treble clef and a bass line with a triplet of eighth notes at the end of the system.

Sixth system of musical notation, continuing the Trio II section. The treble clef staff has a melodic line with many slurs, and the bass clef staff has a steady accompaniment.

Пример 131. Шуберт. "Привет духа"

Menuetto D.C.

1-я ч. Nicht zu langsam

Там призраков ге-ро-я, вот на баш-не он сто-ит.

2-я ч. Stark, im ersten Zeittasse

Ко-гда-то и во мне ки-пел из-бы-ток мощ-ных сил

Пример 132. Шуберт. Менуэт

Musical score for Example 132, Schubert's Minuet. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time with a key signature of two flats. The second system continues the piece with various chords and melodic lines in both hands.

Пример 132

(Шуберт)

Musical score for Example 132, Schubert's Minuet. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time with a key signature of two flats. The second system continues the piece with various chords and melodic lines in both hands.

Тrio (досочинение)

Musical score for the Trio section of Example 132, Schubert's Minuet. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning of the Trio section in 3/4 time with a key signature of two flats. The second system continues the piece with various chords and melodic lines in both hands.

Пример 134. Бетховен. Багатель ор.119 № 6

Главная тема

Ход

Гл. тема

Пример 135. Гайдн. Квартет ор.76 № 2, II ч.

Andante opiu tasto allegretto

Главная тема

Связка

Побочная тема

Гл. тема

Пример 136. Моцарт. Квартет KV 575, II ч.

Andante

Главная тема

Ход

Побочная тема

Связка

Главная тема

Пример 137. Моцарт. Серенада (Ноктюрн) KV 286, II ч.

Allegretto grazioso

Главная тема

Связка

Побочная тема

tr

Заключение

Реприза главной темы

Побочная тема

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

Пример 138 (Бетховен)

Adagio

Musical score for Example 138, Adagio. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble clef is a simple, slow-moving line. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic development.

Пример 139

Adagio

Главная тема

Musical score for Example 139, Adagio, Главная тема. The score is written for piano and consists of six systems. The first system has a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble clef is a simple, slow-moving line. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic development. The third system introduces a more complex rhythmic pattern in the bass clef. The fourth system continues the piece with similar melodic and harmonic development. The fifth system continues the piece with similar melodic and harmonic development. The sixth system continues the piece with similar melodic and harmonic development.

Побочная тема

The first system of the 'Побочная тема' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and features a complex, rhythmic accompaniment of eighth notes, with many triplets indicated by a '3' over a bracket. The key signature has one flat (B-flat).

The second system continues the musical notation from the first system, maintaining the same melodic and accompanimental patterns in both staves.

The third system continues the musical notation, showing a continuation of the melodic and accompanimental lines.

The fourth system continues the musical notation, with the accompaniment in the bass clef showing some variation in rhythm.

The fifth system continues the musical notation, featuring a melodic phrase in the upper staff that concludes the 'Побочная тема' section.

Главная тема

The first system of the 'Главная тема' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and features a complex, rhythmic accompaniment of eighth notes, with many triplets indicated by a '3' over a bracket. The key signature has one flat (B-flat).

The second system continues the musical notation for the 'Главная тема' section, showing the continuation of the melodic and accompanimental lines.

Пример 140 (Гуммель)

Пример 141. Моцарт. Соната для скрипки и ф-но KV 481, II ч.

**A Adagio**

**Б**

**В**

Пример 142 Бетховен. Соната для скрипки и ф-но № 2, III ч.

**Allegro piacevole** Гл. тема

Ход

1-я пб. тема

2-я пб. тема



Пример 143

Allegretto Гл. тема

1-я пб. тема

2-я пб. тема

Связка

Заклучение

Гл. тема  
(тт. 1-16)  
без повтор.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins with the main theme (Гл. тема) in G major, marked Allegretto. The first variation (1-я пб. тема) is in G major, and the second variation (2-я пб. тема) is in B minor. A bridge (Связка) follows, leading to the conclusion (Заклучение) in G major. The conclusion is marked 'Гл. тема (тт. 1-16) без повтор.' (Main theme, measures 1-16, no repeat).

Пример 144

А **pp** **III** **B** **pp** **III**

А **pp** **III** **B** **pp** **III**

В **pp** **III** **Г** **pp** **III**

В **pp** **III** **Г** **pp** **III**

Д **pp** **III** **Е** **pp** **III**

Д **pp** **III** **Е** **pp** **III**

Ж **pp** **III** **З** **pp** **III**

Ж **pp** **III** **З** **pp** **III**  
(в основной тональности)

И **pp** **III** **К** **pp** **III**

И **pp** **III** **К** ход к **ЗП** **III**

Л **pp** **III** **М** **pp** **III**

Л **pp** **III** **М** **pp** **III**

Пример 145 (Дюссек)

Moderato

Пример 146

III Moderato

Разработка (3II)

(II)

(III)

(СИ)

pp

(Реприза)

Пример 147

Moderato

ГП

СИ

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and triplets, with a key signature of one sharp (F#).

Разработка

Second system of musical notation, labeled "Разработка" (Development). It features a treble and bass clef with various notes, rests, and triplets, continuing the key signature of one sharp.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes, rests, and triplets.

Реприза

Fourth system of musical notation, labeled "Реприза" (Reprise). It features a treble and bass clef with various notes, rests, and triplets.

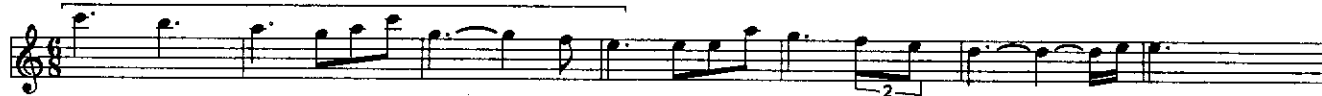
Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes, rests, and triplets.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes, rests, and triplets.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes, rests, and triplets.

Пример 148. Чайковский. Серенада для струнного орк., I ч.

Вступление



ГП (2-е предл. и начало середины)

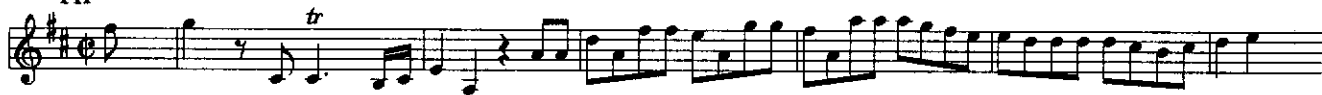


ПП



Пример 149. Бетховен. Симфония № 2, IV ч.

ГП



СП 1-я



СП 2-я



ПП



Пример 150. Моцарт. Соната для скрипки и ф-но KV 376, I ч.

Allegro  
ГП



СП



ПП



Эпизод



Ход

Ретривза

Пример 151. Шуберт. Большая соната в 4 руки ор. 30, III ч.

Allegretto ГП

СП

III

ЗП

Эпизод

Пример 152. Бах. Прелюдия BWV 926



Пример 153. Бах. Прелюдия BWV 934



Пример 154. Прелюдия BWV 935



Пример 155. Бах. Жига из сюиты № 3 для орк.





3-я часть

Пример 156. Гендель. Аллеманда из Concerto grosso op. 8 № 8

1-я часть

“ППП”

Пример 157. Бах. Сарабанда из Английской сюиты № 1

1-я часть

2-я часть

3-я часть

4-я часть

Пример 158. Куперен. "Прелести" ("Les Charmes", ordre № 9)

1-я часть

Средняя часть

Пример 159. Пахельбель. Чакона для органа

Пример 160. Букстехуде. Чакона для органа

Пример 161. Бах. Кантата № 150

Пример 162. Перселл. Граунд

Пример 163. Бах. Концерт для клавира с орк. d-moll BWV 1052, II ч.

Пример 164. Букстехуде. Пассакалья для органа

Пример 165. Перселл. "Новый граунд"

1-я часть

2-я часть

Пример 166. Бах. "Von Gott will ich nicht lassen" для органа

1.

2.

Пример 167. Хорал "O Gott, du frommer Gott"

Пример 168. Бах. Партита IX из партиты "O Gott, du frommer Gott" для органа

Пример 169. Гендель. Гавот из сюиты G-dur

Рефрен Fine

1-й куплет D.C. al Fine

2-й куплет D.C. al Fine

3-й куплет D.C. al Fine

Пример 170. Бах. Концерт для скрипки с орк. BWV 1041, 1 ч.

Т

И

Т И

Т

И I I I И I

This page contains 12 staves of musical notation. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several instances of the Cyrillic letter 'И' (I) placed above the notes, likely indicating a specific rhythmic value or a performance instruction. Some notes are marked with 'Т' (T) or 'b' (flat). The music is written in a single system across the page.

Пример 171. Бах. Аллеманда из сюиты № 3 для виолончели соло

Музыкальный пример 171 представляет собой фрагмент из Аллеманды из Сюиты № 3 для виолончели соло Баха. Музыка записана в басовом регистре на пяти линиях. В начале ноты помечены римскими цифрами: III, СП, III, СП, III, СП. Музыкальный язык характеризуется сложными ритмическими рисунками, включая шестнадцатые и тридцатые доли, а также частыми изменениями интонации. В конце фрагмента видна двойная линия, указывающая на повторение материала.

Пример 172. Бах. Жига из сюиты № 3 для виолончели соло

Музыкальный пример 172 представляет собой фрагмент из Жиги из Сюиты № 3 для виолончели соло Баха. Музыка записана в басовом регистре на пяти линиях. В начале ноты помечены римскими цифрами: III, СП, III, СП. Музыкальный язык характеризуется сложными ритмическими рисунками, включая шестнадцатые и тридцатые доли, а также частыми изменениями интонации. В конце фрагмента видна двойная линия, указывающая на повторение материала.





Пример 175. Скарлатти. Соната I, 4

The musical score is presented in a single system with ten staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The score is divided into several sections, each marked with a Roman numeral or a descriptive label:

- I**: The first section, spanning the first two staves.
- II**: The second section, spanning the third and fourth staves.
- III**: The third section, spanning the fifth and sixth staves.
- III**: The fourth section, spanning the seventh and eighth staves.
- Разработка** (Development): The fifth section, spanning the ninth and tenth staves.
- Реприза (III)** (Reprise): The sixth section, spanning the eleventh and twelfth staves.

The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature changes from one flat to one sharp (F#) during the development section. The piece concludes with a final cadence in the key of one sharp.

Пример 176. Скарлатти. Соната I, 42

ГП

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

III 1-я тема

2-я тема

Разработка

Реприза III

Пример 177. Хорал "Wie soll ich dich empfangen"

Wie soll ich dich emp - fan - gen und wie be - gegn ich dir, O Je - su, Je - su,  
 o al - ler Welt Ver - lan - gen, o mei - ner Sec - len Zier?  
 set - ze mir selbst die Fak - kel bei, da - mit, was dich er - göt - ze, mir kund und wis - send sei.

Пример 178. Хорал "Freuet euch, ihr Christen alle"

Freu - et euch, ihr Chri - sten al - le, freu - e sich, wer im - mer kann; Gott hat viel an uns ge - tan.  
 Freu - et euch mit gros - sem Schal - le, dass er uns so hoch ge - acht', sich mit uns be - freunt ge - macht. Freude, Freude  
 ü - ber Freu - de: Chri - stus weh - ret al - lem Lei - de. Won - ne, Won - ne ü - ber Won - ne: Chri - stus ist die Gnadensonne.

Пример 179. Хорал "Da Christus geboren war"

Da Chri - stus ge - bo - ren war, freu - et' sich der En - gel Schar und san - gen mit Hau - fen schön: "Ehr sei Gott im  
 hoch - sten Thron!" Got - tes Sohn ist Mensch ge - born, hat ver - söhnt des Va - ters Zorn; freu sich, dem sein Sündistleid.

Пример 180. Прокофьев. "Сарказмы" op. 17 № 5

A

Б

В



Реприза

Пример 183. Прокофьев. № 6 "Бой" из бал. "Ромео и Джульетта"

Главная тема

реприза-ход  
тт. 1-6

Побочная тема

Главная тема

Пример 184. Скрябин. "Мрачное пламя" ор. 73 № 2

*Avec une grâce dolente*  
Главная тема

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The bottom staff shows the chordal accompaniment. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The tempo and mood are indicated as 'Avec une grâce dolente'.

*avec accablement*  
ХОД

The second system continues the musical piece. It features a similar structure with piano and chordal parts. The tempo and mood are indicated as 'avec accablement'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

The third system of the score shows further development of the musical themes. The piano part continues with its melodic and harmonic lines, while the chordal accompaniment provides a steady harmonic foundation.

*Presto très dansant*  
Побочная тема

The fourth system introduces a new section of the piece. The tempo and mood are indicated as 'Presto très dansant'. The piano part features a more rhythmic and dance-like melody, while the chordal accompaniment is more active and rhythmic.

accel.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble, bass, and a lower treble clef. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The upper staves contain a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and some melodic fragments.

poco

a désordonné

Second system of musical notation. The tempo marking 'poco' is above the first measure. The 'a désordonné' marking is above the final measure. The music continues with similar complexity and accidentals as the first system.

poco

Prestissimo

ход

Third system of musical notation. The tempo marking 'Prestissimo' is above the first measure, and 'ход' is above the second measure. The music features a more rhythmic and driving character.

Реприза  
Главная тема...

Побочная тема...  
Заключительная гармония

Fourth system of musical notation, concluding the piece. It features a grand staff with treble, bass, and a lower treble clef. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The upper staves contain a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and some melodic fragments.

Пример 185. Прокофьев. Соната № 5, I ч., ГП

Musical score for Example 185, first system. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of chords and intervals, including a prominent tritone.

Пример 186. Прокофьев. Соната № 5, I ч., ПП

Musical score for Example 186, first and second systems. The first system shows a treble clef staff with a sequence of chords, some marked with a '7' and a bracketed '5' below. The second system continues with similar chordal textures.

Пример 187. Прокофьев. Соната № 5, I ч., ЗП

Musical score for Example 187. It shows a treble clef staff with a melodic line and a bass line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

Пример 188. Прокофьев. Соната № 5, I ч., разработка

Musical score for Example 188, development section. It consists of six systems of music. The first system is a treble clef staff with complex chordal textures. The second system is a bass clef staff with a melodic line and a bass line. The third system is a treble clef staff with a melodic line and a bass line. The fourth system is a treble clef staff with a melodic line and a bass line. The fifth system is a treble clef staff with a melodic line and a bass line. The sixth system is a treble clef staff with a melodic line and a bass line. The section concludes with a 'ложная реприза' (false recapitulation) and a 'реприза' (recapitulation).

ложная реприза      реприза



Пример 189. Скрябин. Поэма-ноктюрн ор. 61, ГП

avec une grâce capricieuse

*tr*

*pp*

*molto rit.*

*molto più vivo*

*poco cresc.*

*tr*

Пример 190. Скрябин. Поэма-ноктюрн ор. 61, ПП

avec langueur

*p*

comme en un rêve

*pp*

Пример 191. Скрябин. Поэма-ноктюрн ор. 61, разработка

Реприза

закл.

ГП ПП аккорд

Пример 192. Барток. "И вместе звуки звучали" № 110 из "Микрокосмоса"

The musical score for Example 192 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 3/4 time signature and features a complex, rhythmic texture with many beamed notes and rests. The first system shows a series of chords and moving lines in both hands, while the second system continues this intricate texture with similar patterns.

Пример 193. Тищенко. Соната № 4, I ч.

The musical score for Example 193 is a single melodic line in treble clef. It is written in a 3/4 time signature and features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The melody is highly rhythmic and includes various accidentals, such as sharps and flats, throughout. The score is divided into two sections by the label "2-й раздел" (2nd section) located above the fourth staff.

Пример 194. Барток. "Пунктирные ноты" № 7 из "Микрокосмоса"

The musical score for Example 194 is a single melodic line in treble clef. It is written in a 3/4 time signature and features a series of dotted notes, creating a staccato effect. The melody is simple and rhythmic, with a few accidentals. The score ends with a double bar line.

Пример 195. Барток. "Деревенская песня" № 15 из "Микрокосмоса"

The musical score for Example 195 is a single melodic line in treble clef. It is written in a 3/4 time signature and features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The melody is simple and rhythmic, with a few accidentals. The score ends with a double bar line.

Пример 196. Мясковский. "Древняя повесть" ор. 43 № 1

The musical score for Example 196 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 3/4 time signature and features a complex, rhythmic texture with many beamed notes and rests. The first system shows a series of chords and moving lines in both hands, while the second system continues this intricate texture with similar patterns.

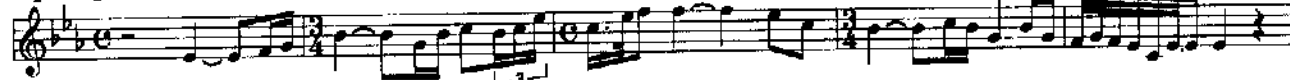
Пример 197. Стравинский. "Русская" из бал. "Петрушка"



Пример 198. Барток. "Южнославянское" № 40 из "Микрокосмоса"



Пример 199. Дебюсси. Наигрыш пастуха из бал. "Ящик с игрушками"



Середина



Пример 200. Барток. "Танец в форме канона" № 31 из "Микрокосмоса"



Пример 201. Мессиан. Вариации для скрипки и ф-но, тема

А

Б

Musical score for Example 201, Messiaen's "Variations for Violin and Piano, Theme". It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'А' and the second system is labeled 'Б'. The score shows a melodic line for the violin and a complex harmonic accompaniment for the piano.

Пример 202. Барток. "Отражения" № 141 из "Микрокосмоса"

А Рефрен

Б 1-й эпизод

В 2-й эпизод

Г 3-й эпизод

Musical score for Example 202, Bartok's "Reflections" No. 141 from "Microcosmos". It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'А Рефрен' and the second system is labeled 'Б 1-й эпизод'. The score shows a melodic line for the violin and a complex harmonic accompaniment for the piano, with subsequent sections labeled 'В 2-й эпизод' and 'Г 3-й эпизод'.

Пример 203. Дебюсси. "Танцовщице с кроталами" из "Шести античных эпитафонов"

Музыкальный пример 203, Дебюсси. "Танцовщице с кроталами" из "Шести античных эпитафонов".

Музыка записана в 3/4 такта, тональность — минор.

Основные элементы:

- Главная тема:** Начинается с троекратных нотных групп (трио), которые постепенно переходят в более сложные ритмические конструкции, включая семитактные группы (7).
- Ход:** Ритмическая фигура, состоящая из троекратных нотных групп, которая повторяется и варьируется.
- Побочная тема:** Начинается с троекратных нотных групп, которые постепенно переходят в более сложные ритмические конструкции, включая семитактные группы (7).

Пример 204. Мессиа́н. "Отражение в ветре", главная партия

Музыкальный пример 204, Мессиа́н. "Отражение в ветре", главная партия.

Музыка записана в 3/4 такта, тональность — минор.

Пример 205. Мессиа́н. "Отражение в ветре", побочная партия

Музыкальный пример 205, Мессиа́н. "Отражение в ветре", побочная партия.

Музыка записана в 3/4 такта, тональность — минор.

Пример 206. Пярт. "Modus", № 4

The image displays a musical score for a piece titled "Modus", No. 4. The score is organized into eight horizontal rows. Each row begins with a treble clef on the left. The first row includes a double bar line symbol (two parallel slanted lines) positioned below the staff. Each row contains seven musical staves, each with a five-line staff and a key signature of one sharp (F#). The notes are primarily quarter and eighth notes, often beamed together. The patterns are rhythmic and melodic, with some rows featuring a final half note followed by a fermata. The notation is consistent across all rows, suggesting a repetitive or modular structure.





Пример 220

Pr-d 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

R as-es

Пример 221

Пример 222

Pr-d 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Pr-d-g 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Пример 223

Пример 224

Pr-b Rbe

Ie-b Ibe

Пример 225

P RI R I

Пример 226

P I

RI R

Пример 227

Pr-a Ra-h

Ie-d RI-d-e



Пример 228. Веберн. Концерт ор.24, II ч.

Sehr langsam

1-е предложение

2-е предложение

Расширение

Середина

33 *a tempo* *mp* *calando* *sehr getragen* *a tempo* Реприза

Fl. Cor. Ob. Tr. Vla.

*mp* *p* *pp* *pp* *f*

R d-c

I c-d R g-a

49 Tr. Cl. Cl. Fl. *calando* *sehr getragen*

Ob. Tbn.

*mp* *p*

P as-ges R es-f

I e-f

59 *a tempo* *mp* *calando* *sehr getragen* *a tempo* *calando*

Tr. Fl. Cor. Ob.

*p* *p* *pp* *p* *pp*

R e-ges I h-cis R d-e

I dis-f

69 *sehr getragen* *a tempo* *sehr getragen* *morendo*

Cl. Tr. VI.

*pp* *p* *pp* *ppp*

R ges-as Tbn. R g-a

\* Все двойные ноты (гармонические интервалы) исполняются на фортепьяно

Пример 229. Веберн. Концерт ор.24, III ч.

Sehr rasch

Главная тема

Measures 1-8 of the main theme. The score includes parts for Cor, Cl, Ob, Tr, VI, FI, Tbn, P-no, and Vla. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The woodwind and brass parts have specific melodic lines. The string part (labeled 'If-g') has a steady eighth-note accompaniment.

Measures 9-15. The tempo changes to 'Ход etwas massiger' (Moderato). The piano part continues with its complex texture. The woodwind and brass parts have more active melodic lines. The string part (labeled 'R ges-as') has a more varied rhythmic pattern.

Measures 16-20. The piano part continues with its complex texture. The woodwind and brass parts have more active melodic lines. The string part (labeled 'R ges-as') has a more varied rhythmic pattern.

Measures 21-24. The piano part continues with its complex texture. The woodwind and brass parts have more active melodic lines. The string part (labeled 'R as-b') has a more varied rhythmic pattern.

Побочная тема

26 Fl. poco rit. Vla. a tempo I Tr Cl

Cl Tbn P-no f

P-c-d Res-f P-c-des

31 Ob VI Fl Ob VI Cl Fl<sub>b</sub> VI

P-c-d P-c-des-h

RI f-dis RI d-c

37 Fl Ob VI Cl poco rit. Cor Tbn

Ход etwas mässiger

ff sfz sfz ff

P-a-g P-f-es

RI h-a

43 Cor Tbn Tr Cor Vla

sfz ff f

I-e-fis P-a-g RI f-dis

49

Fl: *ff*

Cl: *f*

Tbn: *f*

Cor: *f*

I g-a

P dca-h

P g-a

54

*poco rit.*

Vla: *ff*

Cl: *ff*

Ob

Tr

**Главная тема**  
a tempo | *schr flott*

P f-es

R a-h

RI d-c

60

Vla

Cor

Tbn

RI a-h

R a-h

RI d-c

RI d-c

66

VI

Fl

Cor

Ob

Cl

Tr

RI d-c

RI a-h

I cis-gis

Tbn

Пример 230. Веберн. Концерт ор.24, I ч.

**Etwas lebhaft**

rit. a tempo rit. a tempo

III Fl Ob Cl Ob

*f* *p* *f* *p* *f*

P-no P-no

Cl Tr Tr VI Vla

Ph-a RI d-c RI cis-h

rit. a tempo rit. a tempo III rit. VI

P-no *ff* Fl P-no *f p* *pp* *f* P-no *p*

Pc-b I c-d I f-g R es-f

sehr mässig Ob VI Cor Tr VI VI

R c-ges P es-des

I fis-gis R a-h R h-des

19 Ob Fl VI Tr Cl VI  
 P-no  
 ff  
 frullato  
 pizz.

R h-dca R f-g P es-dca RI f-dis

**Разработка**  
 a tempo sehr gemächlich rit. a tempo rit.

24 pizz. VI Cl VI  
 P-no f Tr pp pp p P

Ih-cis P cis-h  
 P ges-e R c-ges

a tempo rit. a tempo rit. a tempo rit. a tempo

30 Cl VI Cl Tbn VI  
 pp P-no f pp f p ff

P c-b P h-a RI fis-c

rit. a tempo rit. a tempo

Fl Tr Cl Fl Vla Tr

VI Tbn

P-no p pizz

f p pf

RI cis-h R h-cis

R ges-as R as-b

rit. a tempo

**Реприза ГII**  
wieder etwas lebhaft

Cor

Ob VI Cl

P-uu

ffz ff pp ffz

R d-s RI dis-cis

R b-c

rit. a tempo rit. a tempo III rit.

Fl Cl VI Vla Cor

Ob

P-no 3

Tr

I f-g R e-ges

P e-d R es-f



wieder sehr mässig

52

Via 7

Cor

Tbn

Cor

Cl

Tr

P-no

poco string.

pp

f

sfp

f

P-no

Cl

I cis-dis

I fa-gis

R a-h

P es-des

R d-e

R h-dea

R h-dea

58

Cl

Ob

frullato

Fl

Ob

Vi

Tr

P-no

ff

ЗаклЮчение  
wieder etwas lebhaft

R f-g

R as-b

P es-des

RI f-dis

Fl

Ob

Fl

Cl

string.

Vi pizz

pesante

Via pizz

P-no

ff

ff

I h-cis

RI g-f

RI gis-fis





Пример 233. Денисов. "DSCH", 3-й раздел

Tranquillo

Musical score for Example 233, featuring Clarinet (Cl), Trombone (Tm), Violoncello (Vc), and Piano. The score is in 4/4 time and marked *Tranquillo*. The Clarinet part begins with a rest followed by a melodic line starting on G4, marked *pp*. The Trombone part starts with a rest, then a melodic line starting on G2, marked *pp* and *con sord.* The Violoncello part starts with a rest, then a melodic line starting on G2, marked *pp*. The Piano part features a chordal accompaniment starting on G2, marked *p*.

Пример 234. Пярт. Симфония № 2, III ч.

Musical score for Example 234, featuring Piano. The score is in 4/4 time. The piano part features a complex texture with multiple voices. A prominent feature is a sequence of chords in the right hand, marked with a bracket and the number 8, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 indicated below. The left hand provides a steady accompaniment.



Пример 236. Сидельников. № 4 "Топа да туманы..." из концерта для 12 солистов "Русские сказки"

Andante

The musical score is divided into three systems, each with three staves. The first system includes a Cb (contrabass) staff, a Tam-tam staff, and a Piatti bacchi di Timp. (snare drum) staff. The second system includes a T-t. (tam-tam) staff, a P-ti (snare drum) staff, and a Gong staff. The third system includes a Timp. (snare drum) staff and a Gong staff. The score features various dynamic markings such as *ppp*, *p*, *mp*, *pp*, *pppp*, and *f*. It also includes performance instructions like *Morendo* and *Andante*. The time signature is 6/4, and the key signature has one flat.

Medio *d* *d* *d* *d* *sim.*

Basso *pp*

Contrabasso *pp*

Cassa T-t.

\* ad libitum

\* Бесшумно приложить большие пальцы боковой стороной на басовые, двойные струны. Для достижения эффекта "accento" резко сдвинуть их вдоль струн вперед, вдавливая в струны, и так же резко остановить.

Пример 237. Слонимский. Колористическая фантазия для ф-но

**1**

a corde

pizz. *fp*

dare in colpo

Improv. simile

dare in colpo

Improv. simile accel.

(con Ped. sempre)

---

**2**

a corde

m. d. (3221) dare in colpo

m. s. (3221)

simile

dare in colpo

m. d. (3221)

m. s. (3221)

simile

m. d. (32)

m. d.

m. s.

*f* *p*

---

**3**

a corde

pizz. *p*

dare in colpo *f*

m. d. m. d.

Improv. (dare in colpo) ad libitum

premere corda senza sono

pizz.

ord.

marcato

m. s.

m. s. m. s.

m. s.

m. d.

simile

---

**4**

a corde

pizz.

---

**5**

a corde

pizz. *mf*

dare in colpo

Improv. simile

ord.

*ppp*

simile ad libitum



6

a corde

*p*  
*m. s.*

dare in colpo

pizz.

dare in colpo

Varianti

ord.

*p* *pp*

simile

7

Cadenza ord.

( $\approx 20''$ )

Varianti

Cadenza improv. ad libitum

ord.

*f*

ord.

*m. d.*

*m. s.*

*f marcato*

ord.

*m. s.*

8

a corde

pizz.

*f*

ord.

*pp* (quasi eco)

(Tad.)

*ppp* cantabile non legato



⑤ cn

24Vn

1-6  
7-12  
13-18  
19-24

10VI

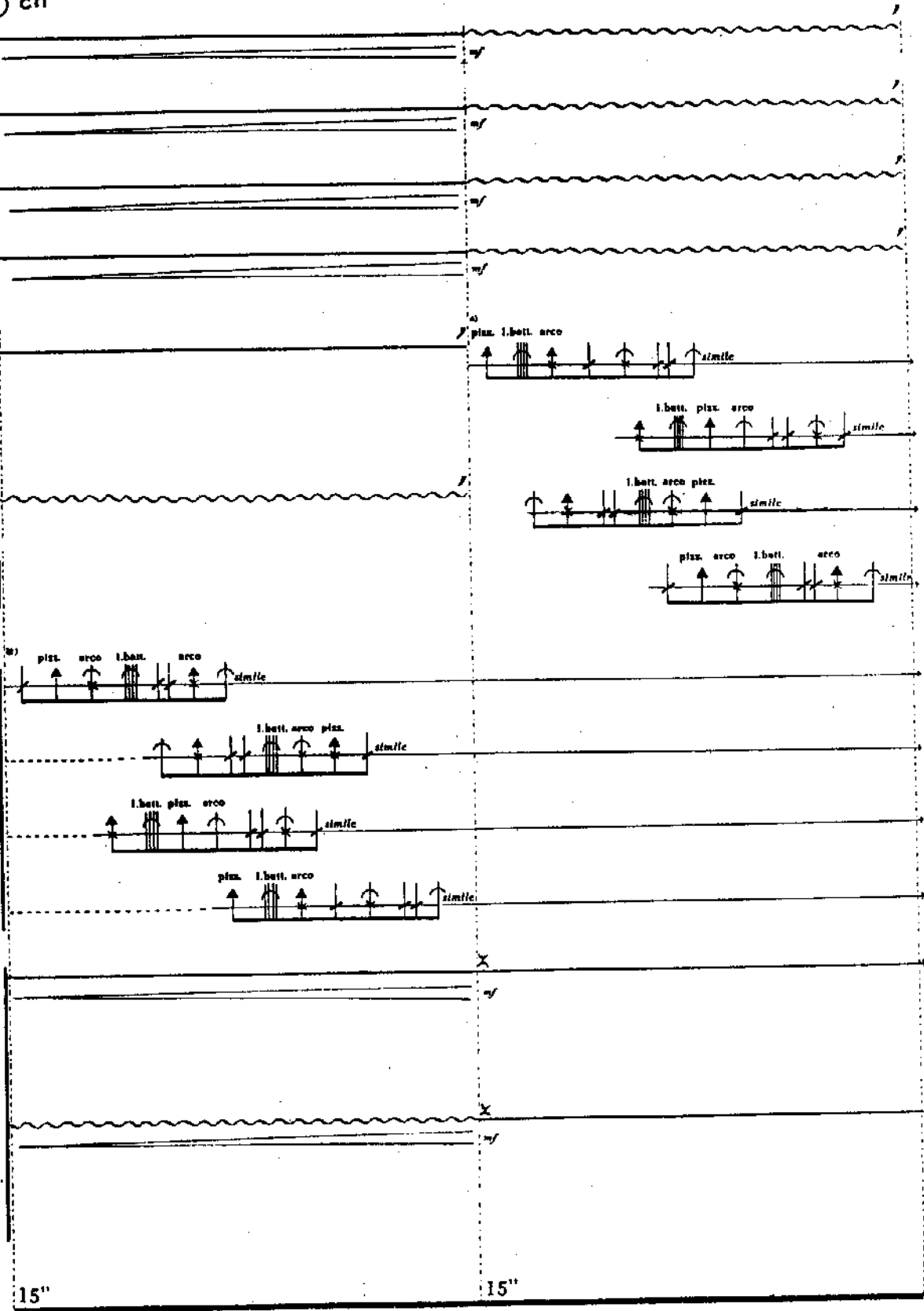
1-5  
6-10

10Vc

1-4

8Cb

5-8



15''

15''

Пример 239. Пендерский. «Трен памяти жертв Хиросимы», ПП

10

24 Vn

10 VI

10 Vc

8 Cb

1-12 *mf* *pp*

13-24 *mf* *pp*

1-10 *mf* *pp*

1-10 *mf* *pp*

1-10 *mf* *pp*

1-10 *mf* *pp*

15" 25" 20"

Пример 240. Пендерский. «Три памяти Жертв Хиросимы», разработка

26

4Vn  
13  
14  
15  
16

3VI  
1  
2  
3

3Vc  
1  
2  
3

2Cb  
1. batt.  
1. batt.

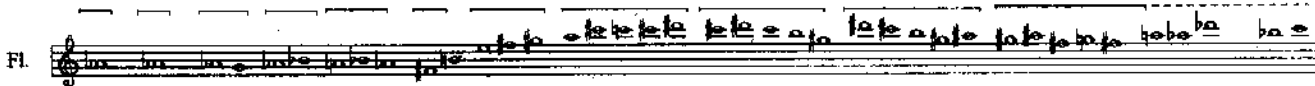
con sord. a.p.  
pizz.  
arco  
c.i.  
arco  
pizz.  
arco  
c.i.  
arco  
1. batt.  
arco  
c.i.

pp  
mf  
f  
ppp  
sf  
pp  
ppp  
sf  
ppp  
ppp  
ppp

15"

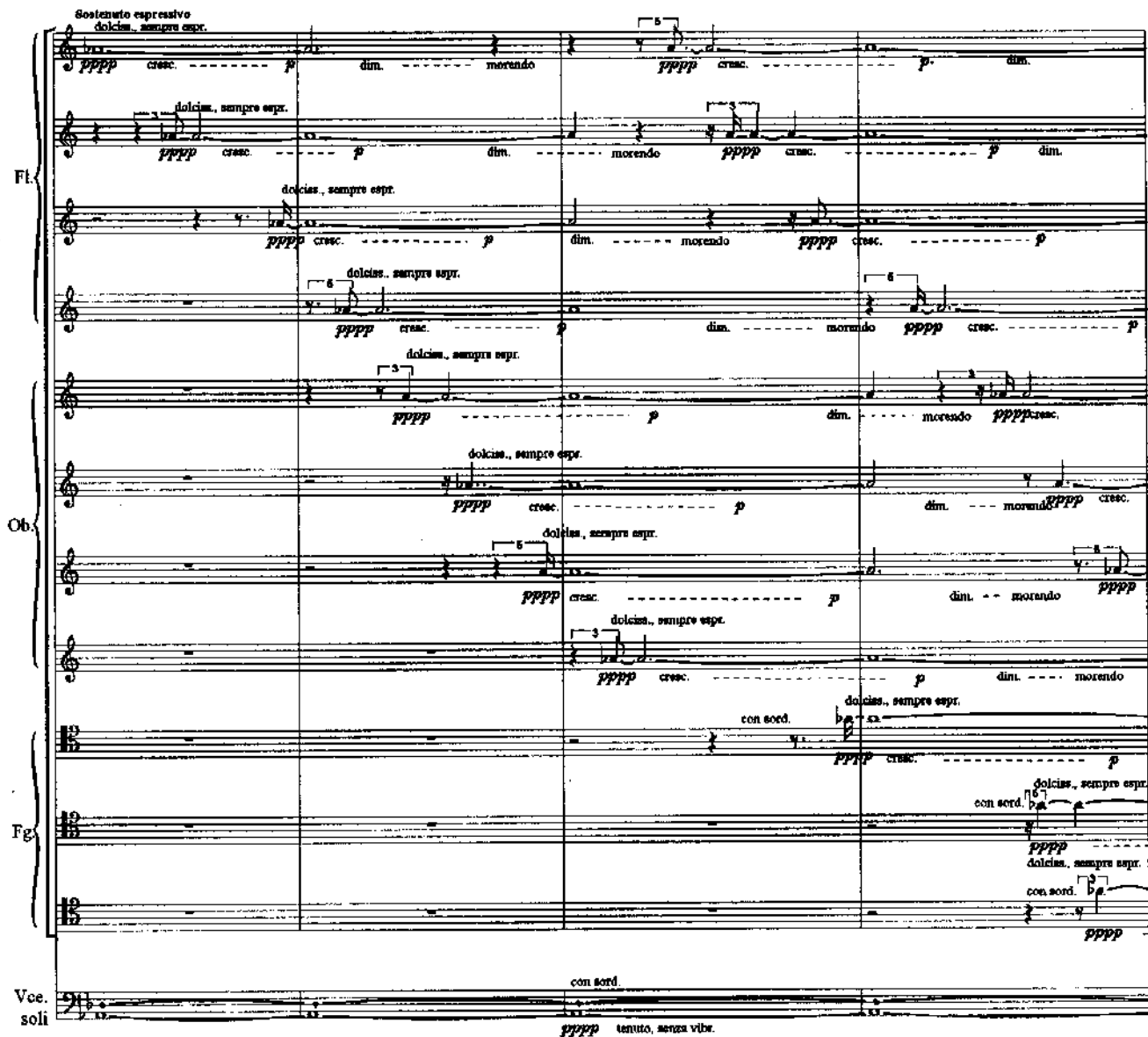


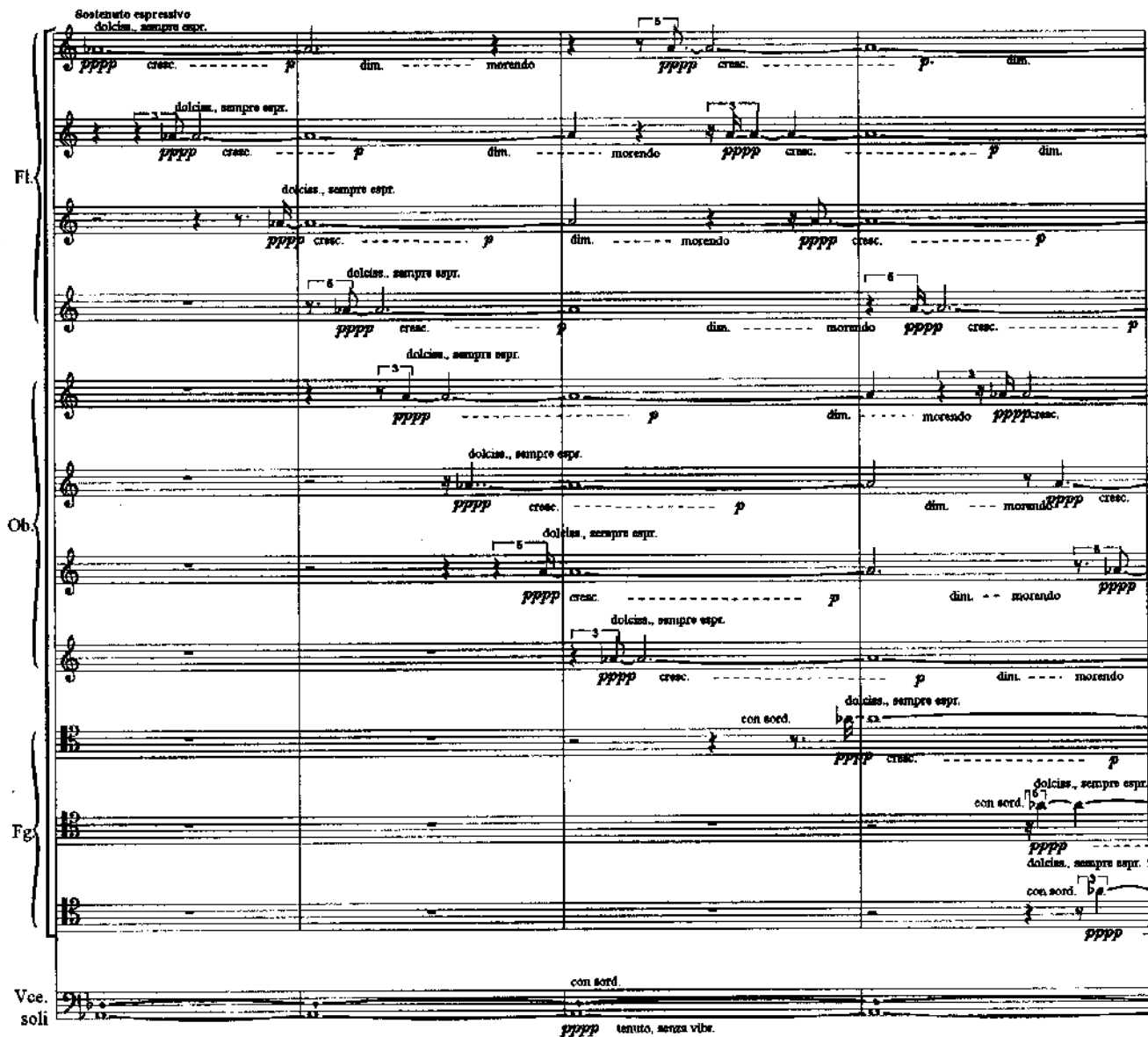
# Пример 241

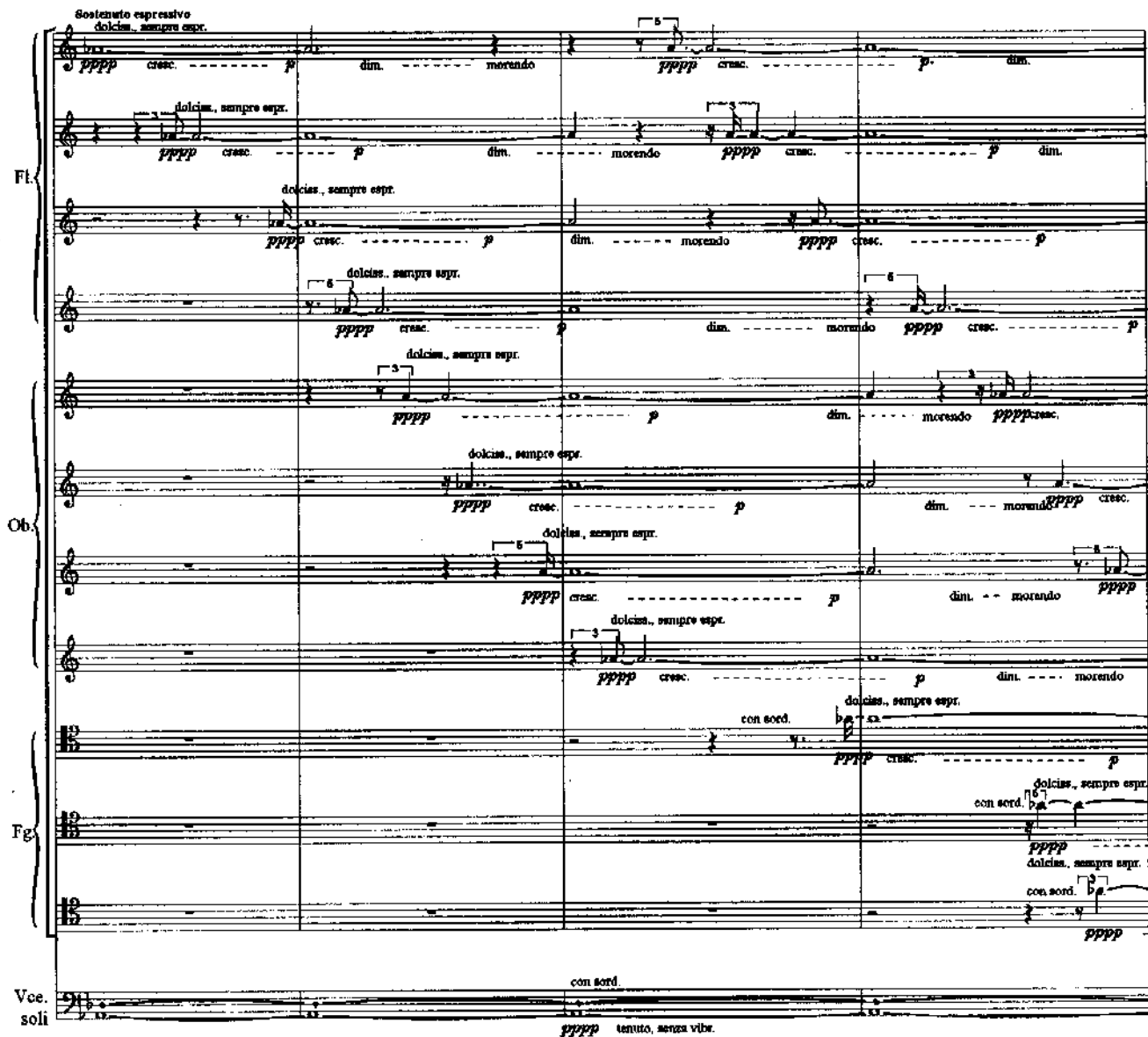
Fl. 

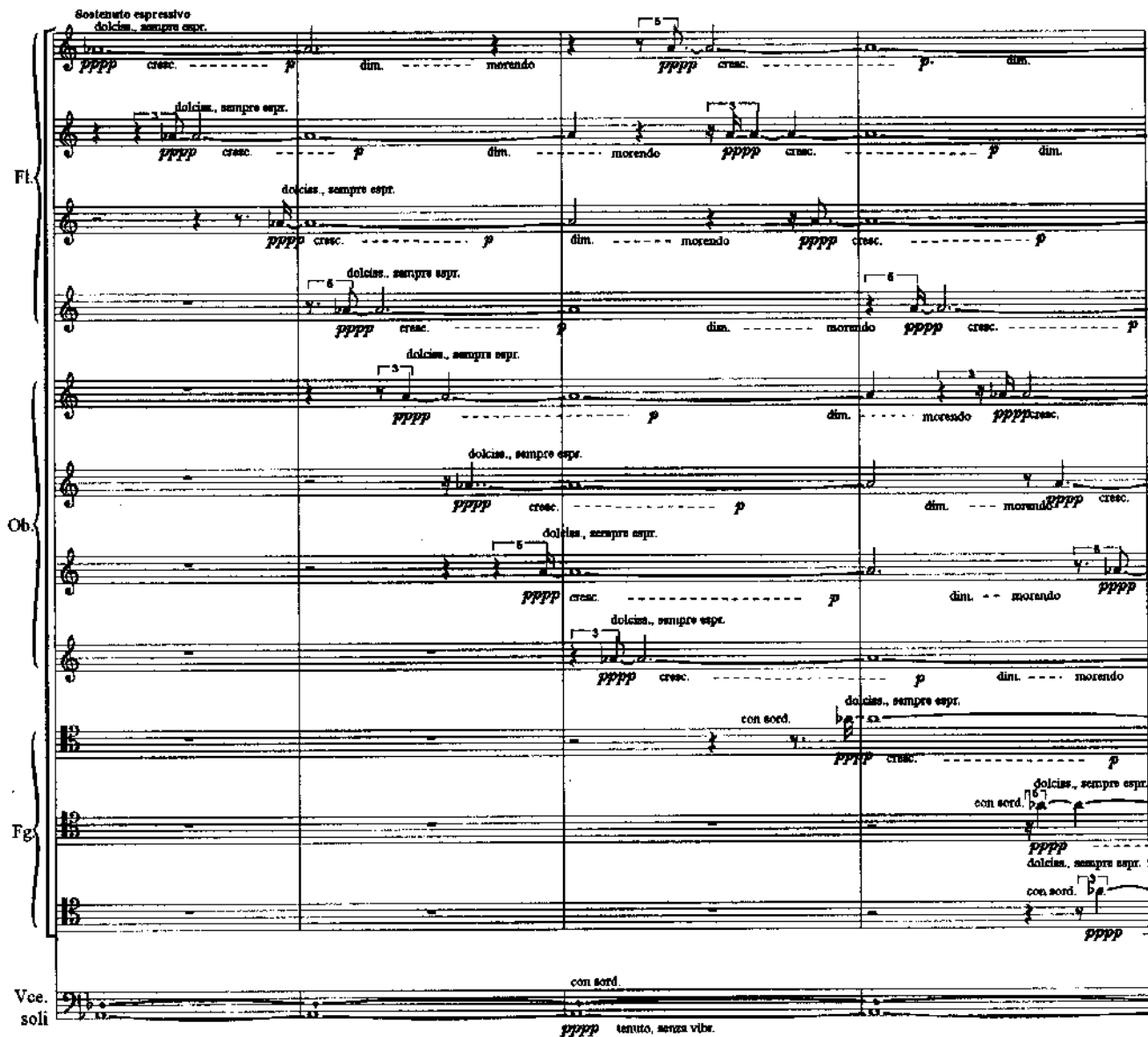
# Пример 242. Лигети. "Lontano"

*Sostenuto espressivo*  
*dolcis. sempre espr.*

Fl. 

Ob. 

Fg. 

Vce. soli 





Пример 243. Сероцкий. «А ріасега» для ф-но

a  
ria  
se  
ga

ca 14"

ca 11"

ca 6"

ca 7"

ca 8"

ca 12"

ca 15"

ca 18"

ca 10"

ca 17"

# Содержание

|                                                                              | Стр. |
|------------------------------------------------------------------------------|------|
| Предисловие                                                                  | 3    |
| Принятые сокращения                                                          | 6    |
| Условные обозначения                                                         | 6    |
| <b>Введение</b>                                                              |      |
| § 1. Понятие формы в музыке                                                  | 7    |
| § 2. Музыкальные формы и жанры. Стил                                         | 8    |
| <b>Часть I. КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ</b>                                 |      |
| <b>Введение</b>                                                              |      |
| § 3. Общая характеристика                                                    | 10   |
| § 4. Склад                                                                   | 11   |
| § 5. Метроритм                                                               | 11   |
| § 6. Звуковысотность                                                         | 12   |
| § 7. Тематизм                                                                | 12   |
| § 8. Функции частей музыкальной формы                                        | 13   |
| § 9. Классификация классико-романтических форм                               | 13   |
| <b>Глава I. Простые песенные формы</b>                                       |      |
| § 10. Общая характеристика                                                   | 14   |
| <b>Тема 1. Предложение и период.</b>                                         |      |
| § 11. Определения. Классификация                                             | 16   |
| § 12. Период                                                                 | 17   |
| § 13. Мотив. Субмотив. Мотивная группа                                       | 17   |
| § 14. Способы мотивного развития                                             | 18   |
| § 15. Мотивный состав предложения и периода                                  | 19   |
| § 16. Масштабно-тематические структуры в предложении и периоде               | 20   |
| § 17. Метрические функции тактов в предложении и периоде                     | 21   |
| § 18. Каденции. Тональногармоническое строение предложения и периода         | 21   |
| § 19. Мелодико-гармоническое и структурное соотношение предложений в периоде | 23   |
| § 20. Квадратность и неквадратность в периоде                                | 24   |
| § 21. Способы нарушения квадратности в периоде                               | 24   |
| § 22. Период из трех предложений                                             | 27   |
| § 23. Графический и метрический такты                                        | 28   |
| § 24. Уменьшенный и увеличенный периоды                                      | 29   |
| § 25. Большое предложение                                                    | 29   |
| § 26. Неквадратность в большом предложении                                   | 30   |
| § 27. Увеличенное и уменьшенное большое предложение                          | 31   |
| § 28. Большое предложение с ненормативной структурой                         | 32   |
| § 29. Малое предложение                                                      | 33   |
| § 30. Повторение периода и предложения                                       | 33   |
| § 31. Сложный период                                                         | 33   |
| § 32. Вступление и заключение к периоду и предложению                        | 34   |
| <i>Задания по анализу</i>                                                    | 35   |
| <i>Практические упражнения</i>                                               | 38   |
| <b>Тема 2. Простая двухчастная форма</b>                                     |      |
| § 33. Общая характеристика. Классификация                                    | 38   |
| § 34. Первая часть                                                           | 38   |
| § 35. Вторая часть безрепризной формы в соотношении с первой частью          | 38   |
| § 36. Форма второй части                                                     | 40   |
| § 37. Вторая часть репризной формы                                           | 41   |

|                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------|----|
| § 38. Повторение частей                                          | 42 |
| § 39. Двухчастный период                                         | 42 |
| § 40. Вступление и заключение                                    | 43 |
| <i>Задания по анализу</i>                                        | 43 |
| <i>Практические упражнения</i>                                   | 43 |
| <b>Тема 3. Простая трехчастная форма</b>                         |    |
| § 41. Общая характеристика. Классификация                        | 44 |
| § 42. Первая часть                                               | 44 |
| § 43. Вторая часть — середина — в ее соотношении с первой частью | 44 |
| § 44. Гармоническое строение середины                            | 45 |
| § 45. Тематический состав середины и методы тематической работы  | 46 |
| § 46. Форма середины                                             | 47 |
| § 47. Третья часть — реприза                                     | 49 |
| § 48. Повторение частей                                          | 50 |
| § 49. Двойная простая трехчастная форма                          | 51 |
| § 50. Трехчастный период                                         | 51 |
| § 51. Вступление и кода                                          | 52 |
| § 52. Формы, производные от простых двух- и трехчастных          | 52 |
| <i>Задания по анализу</i>                                        | 53 |
| <i>Практические упражнения</i>                                   | 53 |
| <b>Глава II. Вариационная форма</b>                              | 54 |
| § 53. Общая характеристика. Классификация                        | 54 |
| <b>Тема 4. Вариации на выдержанную мелодию</b>                   |    |
| § 54. Определение. Применение                                    | 54 |
| § 55. Тема вариаций                                              | 55 |
| § 56. Метод варьирования                                         | 55 |
| § 57. Вариации на выдержанную мелодию строгие и свободные        | 56 |
| § 58. Куплетная форма                                            | 56 |
| § 59. Куплетно-вариационная и куплетно-вариантная формы          | 56 |
| <b>Тема 5. Фигурационные вариации.</b>                           |    |
| § 60. Определение. Применение                                    | 57 |
| § 61. Тема вариаций                                              | 57 |
| § 62. Метод фигурационного варьирования                          | 58 |
| § 63. Фигурационные вариации строгие и свободные                 | 58 |
| <b>Тема 6. Жанрово-характерные вариации.</b>                     |    |
| § 64. Определение. Применение                                    | 59 |
| § 65. Тема вариаций                                              | 59 |
| § 66. Метод жанрово-характерного варьирования                    | 59 |
| § 67. Жанрово-характерные вариации строгие и свободные           | 60 |
| § 68. Вариации двойные и тройные                                 | 60 |
| § 69. Организация целого в вариационных циклах                   | 60 |
| <i>Задания по анализу</i>                                        | 63 |
| <i>Практические упражнения</i>                                   | 63 |
| <b>Глава III. Составные (сложные) песенные формы</b>             |    |
| § 70. Общая характеристика. Классификация                        | 63 |
| <b>Тема 7. Сложная трехчастная форма</b>                         |    |
| § 71. Определение. Применение                                    | 64 |
| § 72. Первая часть                                               | 64 |
| § 73. Средняя часть — трио                                       | 65 |
| § 74. Реприза                                                    | 66 |
| § 75. Повторение частей                                          | 66 |
| § 76. Сложная трехчастная с двумя трио                           | 66 |

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| § 77. Вступление и кода                                                      | 66  |
| <b>Тема 8. Сложная двухчастная форма</b>                                     |     |
| § 78. Определение. Применение                                                | 67  |
| § 79. Строение частей                                                        | 67  |
| § 80. Соотношение частей                                                     | 67  |
| <b>Тема 9. Многотемные составные формы</b>                                   |     |
| § 81. Определение. Применение                                                | 68  |
| § 82. Принципы строения                                                      | 68  |
| <i>Задания по анализу</i>                                                    | 69  |
| <i>Практические</i>                                                          | 69  |
| <b>Глава IV. Формы рондо</b>                                                 |     |
| § 83. Общая характеристика. Классификация                                    | 69  |
| <b>Тема 10. Малое рондо</b>                                                  |     |
| § 84. Однотемное рондо                                                       | 70  |
| § 85. Двухтемное рондо: определение, применение                              | 70  |
| § 86. Главная тема в двухтемном рондо                                        | 71  |
| § 87. Побочная тема в двухтемном рондо                                       | 71  |
| § 88. Строение ходов                                                         | 72  |
| § 89. Повторение тем в нечетном двухтемном рондо                             | 74  |
| § 90. Четное двухтемное рондо                                                | 74  |
| § 91. Вступление и кода                                                      | 75  |
| <i>Задания по анализу</i>                                                    | 75  |
| <i>Практические упражнения</i>                                               | 75  |
| <b>Тема 11. Большое рондо</b>                                                |     |
| § 92. Определение. Классификация. Применение                                 | 75  |
| § 93. Большое регулярное рондо                                               | 76  |
| § 94. Большое регулярное рондо с повторением побочных тем                    | 78  |
| § 95. Большое нерегулярное рондо                                             | 80  |
| § 96. Вступление и кода                                                      | 80  |
| <i>Задания по анализу</i>                                                    | 81  |
| <i>Практические упражнения</i>                                               | 81  |
| <b>Глава V. Сонатная форма</b>                                               |     |
| § 97. Определение. Применение. Классификация                                 | 81  |
| <b>Тема 12. Сонатная форма в первом allegro сонатно-симфонического цикла</b> |     |
| § 98. Общая характеристика                                                   | 82  |
| § 99. Экспозиция. Общая характеристика                                       | 83  |
| § 100. Главная партия                                                        | 83  |
| § 101. Связующая партия                                                      | 86  |
| § 102. Побочная партия                                                       | 89  |
| § 103. Ход между побочной и заключительными партиями                         | 93  |
| § 104. Заключительная партия                                                 | 94  |
| § 105. Разработка. Общая характеристика                                      | 96  |
| § 106. Тональногармоническое строение разработки                             | 97  |
| § 107. Тематический состав разработки и приемы тематического развития        | 98  |
| § 108. Форма разработки                                                      | 100 |
| § 109. Реприза. Общая характеристика                                         | 102 |
| § 110. Гармонические, тематические и структурные изменения в репризе         | 102 |
| § 111. Особые виды репризы                                                   | 106 |
| § 112. Вступление                                                            | 107 |
| § 113. Кода                                                                  | 109 |
| <i>Задания по анализу</i>                                                    | 111 |
| <i>Практические упражнения</i>                                               | 111 |

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Тема 13. Сонатная форма в прочих частях сонатно-симфонического цикла и вне циклических форм</b> |     |
| § 114. Сонатная форма в финале сонатно-симфонического цикла                                        | 112 |
| § 115. Сонатная форма в медленной части сонатно-симфонического цикла                               | 113 |
| § 116. Сонатная форма в менуэте и скерцо сонатно-симфонического цикла                              | 113 |
| § 117. Сонатная форма в иных жанрах                                                                | 114 |
| <i>Задания по анализу</i>                                                                          | 115 |
| <b>Тема 14. Разновидности сонатной формы</b>                                                       |     |
| § 118. Сонатина ( соната без разработки)                                                           | 115 |
| § 119. Сонатная форма с двойной экспозицией                                                        | 116 |
| <i>Задания по анализу</i>                                                                          | 117 |
| <b>Глава VI. Смешанные и свободные формы</b>                                                       |     |
| <b>Тема 15. Смешанные формы</b>                                                                    |     |
| § 120. Определение. Классификация                                                                  | 118 |
| § 121. Стабильные смешанные формы: рондо-соната                                                    | 118 |
| § 122. Стабильные смешанные формы: соната с эпизодом вместо разработки                             | 120 |
| § 123. Нестабильные смешанные формы                                                                | 122 |
| § 124. Контрастно-составные формы                                                                  | 126 |
| <i>Задания по анализу</i>                                                                          | 127 |
| <b>Тема 16. Свободные формы</b>                                                                    |     |
| § 125. Определение. Классификация. Применение                                                      | 127 |
| § 126. Принципы строения свободных форм                                                            | 127 |
| <i>Задания по анализу</i>                                                                          | 128 |
| <b>Глава VII. Циклические формы</b>                                                                |     |
| § 127. Определение. Классификация                                                                  | 128 |
| <b>Тема 17. Инструментальные циклы</b>                                                             |     |
| § 128. Сонатно-симфонический цикл                                                                  | 128 |
| <i>Задания по анализу</i>                                                                          | 134 |
| <b>Тема 18. Вокальные циклы</b>                                                                    |     |
| § 130. Кантатно-ораториальные циклы                                                                | 135 |
| § 131. Камерные вокальные циклы                                                                    | 135 |
| <i>Задания по анализу</i>                                                                          | 135 |
| <b>Тема 19. Сценические циклы</b>                                                                  |     |
| § 132. Опера                                                                                       | 136 |
| § 133. Балет                                                                                       | 136 |
| <i>Задания по анализу</i>                                                                          | 137 |
| <b>Литература</b>                                                                                  | 137 |
| <br>                                                                                               |     |
| <b>ЧАСТЬ II. ФОРМЫ В МУЗЫКЕ XVII – 1-й пол. XVIII вв.</b>                                          |     |
| <b>Введение</b>                                                                                    |     |
| § 134. Общая характеристика                                                                        | 140 |
| § 135. Склад                                                                                       | 141 |
| § 136. Метроритм                                                                                   | 141 |
| § 137. Звуковысотность                                                                             | 141 |
| § 138. Тематизм                                                                                    | 142 |
| § 139. Функции частей музыкальной формы                                                            | 142 |
| § 140. Классификация музыкальных форм                                                              | 143 |
| <b>Глава VIII. Малые формы</b>                                                                     |     |
| § 141. Общая характеристика. Классификация                                                         | 143 |
| <b>Тема 20. Барочная одночастная форма</b>                                                         |     |
| § 142. Классификация. Применение                                                                   | 144 |

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| § 143. Одночастная форма типа развертывания                            | 144 |
| § 144. Прочие виды барочной одночастной формы                          | 145 |
| <i>Задания по анализу</i>                                              | 146 |
| <b>Тема 21. Барочная двухчастная форма</b>                             |     |
| § 145. Классификация. Применение                                       | 146 |
| § 146. Двухчастная форма типа развертывания                            | 146 |
| § 147. Прочие виды барочной двухчастной формы                          | 149 |
| § 148. Репризность и сонатность в двухчастной форме. Повторение частей | 150 |
| <i>Задания по анализу</i>                                              | 150 |
| <b>Тема 22. Барочные трехчастная и многочастная формы</b>              |     |
| § 149. Классификация. Применение                                       | 151 |
| § 150. Барочная трехчастная форма                                      | 151 |
| § 151. Барочная многочастная форма                                     | 153 |
| <i>Задания по анализу</i>                                              | 153 |
| <b>Глава IX. Составные формы</b>                                       |     |
| § 152. Определение. Классификация                                      | 154 |
| <b>Тема 23. Составные двухчастная и трехчастная формы</b>              |     |
| § 153. Общая характеристика. Применение                                | 154 |
| § 154. Составная трехчастная форма                                     | 154 |
| § 155. Составная двухчастная форма                                     | 155 |
| <i>Задания по анализу</i>                                              | 155 |
| <b>Тема 24. Контрастно-составные формы</b>                             |     |
| § 156. Общая характеристика. Классификация                             | 155 |
| § 157. Смешанные гомофонно-полифонические контрастно-составные формы   | 156 |
| § 158. Гомофонно-гармонические контрастно-составные формы              | 156 |
| <i>Задания по анализу</i>                                              | 157 |
| <b>Глава X. Вариационная форма</b>                                     |     |
| § 159. Общая характеристика. Применение                                | 157 |
| <b>Тема 26. Вариации на basso ostinato</b>                             |     |
| § 160. Определение. Применение                                         | 157 |
| § 161. Тема                                                            | 157 |
| § 162. Строение верхних голосов и организация целого                   | 158 |
| <i>Задания по анализу</i>                                              | 159 |
| <b>Тема 26. Хоральная обработка</b>                                    |     |
| § 163. Определение. Применение                                         | 159 |
| § 164. Классификация                                                   | 159 |
| § 165. Форма целого                                                    | 160 |
| <i>Задания по анализу</i>                                              | 162 |
| <b>Глава XI. Формы с рефреном или ригурнелем</b>                       |     |
| § 166. Общая характеристика. Классификация                             | 162 |
| <b>Тема 27. Куплетное рондо</b>                                        |     |
| § 167. Определение. Применение                                         | 162 |
| § 168. Рефрен                                                          | 163 |
| § 169. Куплеты                                                         | 163 |
| § 170. Куплетное рондо в целом                                         | 164 |
| <i>Задания по анализу</i>                                              | 165 |
| <b>Тема 28. Концертная форма</b>                                       |     |
| § 171. Определение. Применение                                         | 165 |
| § 172. Тема                                                            | 165 |
| § 173. Интермедии                                                      | 166 |
| § 174. Концертная форма в целом                                        | 167 |

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
|                                                            | 171 |
| <i>Задания по анализу</i>                                  |     |
| <b>Глава XII. Старинная сонатная форма</b>                 |     |
| § 175. Определение. Классификация                          | 171 |
| <b>Тема 29. Барочная сонатная форма типа развертывания</b> |     |
| § 176. Общая характеристика. Применение                    | 172 |
| § 177. Экспозиция                                          | 172 |
| § 178. Развивающий и завершающий разделы                   | 173 |
| <i>Задания по анализу</i>                                  |     |
| <b>Тема 30. Предклассическая сонатная форма</b>            |     |
| § 179. Общая характеристика. Применение                    | 174 |
| § 180. Экспозиция                                          | 174 |
| § 181. Разработка и реприза                                | 177 |
| <i>Задания по анализу</i>                                  |     |
| <b>Глава XIII. Вокальные формы</b>                         |     |
| § 182. Общая характеристика                                | 178 |
| <b>Тема 31. Формы протестантского хорала</b>               |     |
| § 183. Определение. Применение                             | 178 |
| § 184. Слово и музыка в протестантском хорале              | 179 |
| § 185. Форма бар и другие формы протестантского хорала     | 179 |
| <i>Задания по анализу</i>                                  |     |
| <b>Тема 32. Формы арии</b>                                 |     |
| § 186. Общая характеристика                                | 181 |
| § 187. Малые формы в арии                                  | 181 |
| § 188. Вариационные формы в арии                           | 183 |
| § 189. Концертная форма в арии                             | 183 |
| § 190. Старосонатная форма в арии                          | 184 |
| § 191. Ария Da Capo                                        | 185 |
| <i>Задания по анализу</i>                                  |     |
| <b>Глава XIV. Циклические формы</b>                        |     |
| § 192. Общая характеристика                                | 186 |
| <b>Тема 33. Инструментальные циклы</b>                     |     |
| § 193. Общая характеристика                                | 186 |
| § 194. Циклы типа «прелюдия и fuga»                        | 186 |
| § 195. Сюита                                               | 189 |
| § 196. Соната                                              | 189 |
| § 197. Концерт                                             | 190 |
| <i>Задания по анализу</i>                                  |     |
| <b>Тема 34. Вокальные циклы</b>                            |     |
| § 198. Общая характеристика                                | 190 |
| § 199. Месса                                               | 190 |
| § 200. Пассионы («страсти») и оратория                     | 193 |
| § 201. Кантата                                             | 193 |
| <i>Задания по анализу</i>                                  |     |
| <b>Тема 35. Опера</b>                                      |     |
| § 202. Определение. Принцип классификации                  | 195 |
| § 203. Обзор главных оперных циклов                        | 195 |
| <i>Задания по анализу</i>                                  |     |
| <b>Литература</b>                                          | 196 |

## **ЧАСТЬ III. ФОРМЫ В МУЗЫКЕ XX в.**

### **Введение**

|                                                          |     |
|----------------------------------------------------------|-----|
| § 204. Общая характеристика                              | 199 |
| § 205. Склад                                             | 199 |
| § 206. Звуковысотность                                   | 200 |
| § 207. Метроритм                                         | 200 |
| § 208. Тематизм                                          | 200 |
| § 209. Функции частей музыкальной формы и типы изложения | 201 |
| § 210. Принцип классификации музыкальных форм            | 201 |

### **Глава XV. Музыкальные формы в условиях хроматической тональности и техники центра**

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| § 211. Понятия хроматической тональности и техники центра | 202 |
| <b>Тема 36. Формы классико-романтического типа</b>        |     |
| § 212. Общая характеристика                               | 203 |
| § 213. Песенные формы                                     | 203 |
| § 214. Формы рондо                                        | 205 |
| § 215. Сонатная форма                                     | 206 |
| <b>Тема 37. Аклассические формы</b>                       |     |
| § 216. Общая характеристика                               | 208 |
| § 217. Формы на основе нетрадиционного тематизма          | 208 |
| <i>Задания по анализу</i>                                 | 209 |

### **Глава XVI. Музыкальные формы в условиях неомодалности**

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| § 218. Понятие неомодалности                       | 209 |
| <b>Тема 38. Формы классико-романтического типа</b> |     |
| § 219. Общая характеристика                        | 211 |
| § 220. Песенные формы                              | 211 |
| § 221. Формы рондо                                 | 213 |
| § 222. Сонатная форма                              | 213 |
| <b>Тема 39. Аклассические формы</b>                |     |
| § 223. Общая характеристика                        | 214 |
| § 224. Формы внеклассической ориентации            | 214 |
| § 225. Новые формы                                 | 215 |
| <i>Задания по анализу</i>                          | 216 |

### **Глава XVII. Музыкальные формы в условиях серийности и сериальности**

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| § 226. Понятия серийности и сериальности           | 216 |
| <b>Тема 40. Формы классико-романтического типа</b> |     |
| § 227. Общая характеристика                        | 218 |
| § 228. Песенные формы                              | 220 |
| § 229. Формы рондо                                 | 224 |
| § 230. Сонатная форма                              | 225 |
| <b>Тема 41. Аклассические формы</b>                |     |
| § 231. Общая характеристика                        | 226 |
| § 232. Новые серийные формы                        | 227 |
| § 233. Новые сериальные формы                      | 228 |
| <i>Задания по анализу</i>                          | 230 |



|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Глава XVIII. Музыкальные формы в условиях сонорики и алеаторики</b>                   |     |
| § 234. Понятия сонорики и алеаторики                                                     | 230 |
| <b>Тема 42. Формы классико-романтического типа</b>                                       |     |
| § 235. Общая характеристика                                                              | 232 |
| § 236. Песенные формы                                                                    | 232 |
| § 237. Формы рондо                                                                       | 233 |
| § 238. Сонатная форма                                                                    | 234 |
| <b>Тема 43. Аклассические формы</b>                                                      |     |
| § 239. Общая характеристика                                                              | 235 |
| § 240. Новые сонорные формы                                                              | 236 |
| § 241. Новые алеаторные формы                                                            | 238 |
| <i>Задания по анализу</i>                                                                | 239 |
| <b>Литература</b>                                                                        | 239 |
| <b>Приложение. Соотношение нумерации упоминавшихся сонат Скарлатти в разных изданиях</b> | 242 |
| <b>НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ</b>                                                                    | 243 |
| <b>Содержание</b>                                                                        | 337 |

#### Важнейшие опечатки

| Стр | Строка    | Напечатано                                           | Следует читать                                      |
|-----|-----------|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 15  | Схема     | развивающаяся часть                                  | развивающая часть                                   |
| 21  | 13-14 св. | Мазурка <i>fis-moll</i> op. 6 № 1                    | Мазурка <i>fis-moll</i> op. 59 № 3                  |
| 21  | 1 сн.     | пример 26                                            | пример 27                                           |
| 25  | 26 св.    | правому                                              | первому                                             |
| 25  | 28 св.    | доказывается                                         | досказывается                                       |
| 37  | 7 св.     | 4 4 2 3 4                                            | 4 4 2 2 5                                           |
| 42  | 15 сн.    | пример 104                                           | пример 88                                           |
| 44  | 18 сн.    | примеры 142                                          | пример 130                                          |
| 51  | 3 сн.     | пример 115                                           | пример 106                                          |
| 56  | 4 сн.     | часть припева                                        | часть куплета                                       |
| 77  | 24 св.    | D – Tr – D                                           | D – Tr – S                                          |
| 94  | 14 сн.    | в примере 154                                        | в сонате № 3 для скрипки и ф-но                     |
| 102 | 3 сн.     | в примере 154                                        | в сонате № 3 для скрипки и ф-но                     |
| 175 | 1 сн.     | в примере 188                                        | в примере 174                                       |
| 176 | 14-15 св. | примеры 173, 175                                     | примеры 173, 176                                    |
| 217 | 12 сн.    | 5 4 6                                                | 6 4 5                                               |
| 264 | НП 115    | «Одинокий цветок»                                    | «Одинокие цветы»                                    |
| 297 | такт 44   | Реприза III                                          | Реприза III 2-я тема – т. 52                        |
| 307 | НП 203    | ход                                                  | [...] (т.е. пропуск тактов) ход                     |
| 311 | НП 223    | последние ноты рядов: <i>g, g, cis</i>               | надо: <i>gis, f, h</i>                              |
| 311 | НП 226    | I и R: <i>e, es</i>                                  | <i>es, e</i>                                        |
| 312 | НП 228    | 2-й т. схемы: <i>e-des</i>                           | надо: <i>es-d</i>                                   |
| 312 | 2-й ряд   | R h-a                                                | RI h-a                                              |
| 316 | 59-й т.   | в аккорде – <i>g</i>                                 | надо – <i>gis</i>                                   |
| 317 | 6-й т.    | последний звук в схеме – <i>a</i>                    | надо – <i>as</i>                                    |
| 321 |           | I d-gis                                              | I d-fis                                             |
| 321 | 2-й т.    | Tm – <i>f'</i>                                       | надо – <i>a'</i>                                    |
| 334 | НП 242    | Об.                                                  | Cl.                                                 |
| 339 | 13 сн.    | § 103. Ход между побочной и заключительными партиями | § 103. Ход между побочной и заключительной партиями |
| 340 |           | после § 128 пропущено:                               | § 129. Циклы сюитного типа 134                      |