

Ю. ТЮЛИН, Т. БЕРШАДСКАЯ,
И. ПУСТЫЛЬНИК, А. ПЭН, Т. ТЕР-МАРТИРОСЯН,
А. ШНИТКЕ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

*Допущено Управлением кадров и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника для музыкальных училищ*

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1965

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий учебник предназначен для специальных курсов музыкальных училищ (музыковедов) и общих курсов консерваторий. В связи с этим «Строение музыкальной речи» (Отдел I), представление о котором необходимо иметь уже в начале изучения музыкальной формы, изложено подробно¹, а темы, посвященные сложным формам (Отдел II, главы 9, 10, 11), — по возможности кратко и просто, принимая во внимание, что в специальном курсе вуза они должны получить более полное освещение.

После гомофонных форм приводятся необходимые для анализа сведения о полифонических формах и приемах письма (Отдел II, глава 12). В Отделе III дается общий обзор форм вокальной музыки и основных крупных музыкальных жанров.

Многие положения, имеющиеся в данном учебнике, расходятся с существующими положениями традиционного учения о музыкальной форме, находящими свое отражение в других учебных пособиях, но требующими, по мнению авторов, пересмотра. В предлагаемом учебнике встречаются новые положения и определения, в некоторых случаях переосмысливается старая терминология и вводится новая.

В основном авторы учебника опираются на систематику музыкальных форм и общие положения, изложенные во Введении². Оно рассчитано главным образом на самих педагогов. Учащимся же содержание его может быть передано в эпизодических пояснениях или лекциях по тем или другим проблемам.

Начинать прохождение курса анализа рекомендуется непосредственно с Отдела II с параллельным введением вопросов строения музыкальной речи (Отдел I).

¹ Этот отдел является сокращенным изложением книги «Строение музыкальной речи» Ю. Н. Тюлина (Музгиз, Л., 1962).

² Введение представляет собой краткое изложение некоторых разделов книги «Основные проблемы музыкальных форм» Ю. Н. Тюлина, готовящейся к печати.

Настоящий учебник создан бригадой педагогов по поручению кафедры теории музыки Ленинградской консерватории под руководством и общей редакцией профессора Ю. Н. Тюлина.

При составлении учебника преследовалась цель — достигнуть в коллективном труде некоего единства, взаимного соответствия положений, высказываемых в разных главах. Но это ее означало требования полного уподобления способа и стиля изложения. В этом отношении отдельные главы, естественно, различаются между собой.

Работа авторов распределилась следующим образом:

Ю. Н. Тюлин — Введение; Отдел I; Отдел II, главы 1, 4, 6, 10 и § 18 из главы 9;

Т. С. Бершадская — Отдел II, главы 7, 8; Отдел III, главы 1, 2;

И. Я. Пустыльник — Отдел II, глава 12;

А. А. Пэн — Отдел II, главы 2, 3; Отдел III, глава 4;

Т. Г. Тер-Мартirosян — Отдел II, глава 9 (кроме § 18); Отдел III, глава 3;

А. Г. Шнитке — Отдел II, главы 5, 11.

В указаниях источников примеров надо иметь в виду следующее:

1. Если не упоминается инструментарий, то подразумевается, что произведение написано для фортепиано.

2. Ссылки на сонаты Скарлатти даются по изданию Музгиза под редакцией А. Б. Гольденвейзера («60 сонат Д. Скарлатти»).

3. Ссылки на фортепианные сонаты Моцарта — по изданию Музгиза 1959 года под редакцией А. Б. Гольденвейзера.

4. Ссылки на симфонии и камерные ансамбли Гайдна и Моцарта приводятся по изданию Петерса в четырехручном переложении (для удобства исполнения); кроме того, в некоторых случаях добавлена нумерация произведений Моцарта по каталогу Кёхеля или по изданию Эйленбурга.

5. Ссылки на параграфы той же главы указываются без ее обозначения.

Образцы музыкальной литературы заимствованы преимущественно из произведений классического стиля, поскольку последний дает наиболее ясное представление о гомофонных формах.

При первоначальном изучении музыкальных форм основным, «рабочим», материалом к настоящему учебнику должны служить фортепианные сонаты Бетховена, дающие практически наибольшие возможности для ознакомления с этими формами в их ясном выражении и многообразии.

В главе 10 Отдела II, посвященной весьма сложным и разнообразным «Высшим формам рондо», ссылками на эти сонаты изложение и ограничивается, при указании в § 10 — «Художественные образцы» — на многие другие примеры.

Все замечания по данному учебнику просим адресовать на кафедру теории музыки Ленинградской консерватории.

Заведующий кафедрой теории музыки ЛОЛГК

Н. Г. Призано

ВВЕДЕНИЕ

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Глава I

ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

§ 1. Общеэстетическое понятие формы и содержания

В курсе анализа музыкальных произведений изучаются главным образом гомофонные формы, исторически сложившиеся за последние два-три столетия. Они стали характерными для всего классического наследия и получили свое дальнейшее развитие в современной реалистической музыке. Их изучение помогает глубже понимать содержание музыкальных произведений и поэтому приобретает большое значение в музыкальном образовании (см. §§ 3—6).

При прохождении данного курса необходимо предварительно выяснить некоторые общие вопросы, и прежде всего, что представляет собой музыкальная форма и как ее понимать? Каково соотношение ее с музыкальным содержанием?

Понятие музыкальной формы имеет два неразрывно связанных между собой значения: широкое, общеэстетическое, и более узкое, специальное, технологическое. В широком смысле форма представляет собой художественно организованное воплощение идейно-образного содержания в специфических музыкальных средствах.

Компонентами музыкальной формы в таком ее значении являются не только структура целого произведения и его частей, но и мелодика, гармония, ритм, фактура (как их сочетание и единство), тембровые и регистровые средства, динамические оттенки, темпы и их изменения (ускорение, замедление), а также и артикуляция (как способ произнесения звуков — *staccato*, *legato* и пр.).

Содержанием музыки служит отображение реальной действительности (как внутреннего мира человека, так и внешнего мира), воспринимаемое в специфических музыкальных образах.

Художественно-образное мышление и соответственно этому художественное содержание являются спецификой всякого искусства, существенно отличаясь от понятийного мышления и содержания науки. Художественные, и в частности музыкальные, образы возникают в творческом воображении не сами по себе, а в результате восприятия действительности. Это восприятие не переносит автоматически явления действительности в искусство (что приводит только к натурализму), а претворяет их в художественные образы путем накопления, иногда очень длительного, и творческой переработки жизненных впечатлений, переживаний и представлений, порождающих жизненные образы, постоянно отстаивающиеся и закрепляющиеся в глубине нашего сознания.

Поэтому художественное отображение действительности, даже в изобразительных искусствах, отнюдь не сводится к натуральным слепкам, копиям ее отдельных явлений, в нем всегда отражается обобщенное отношение художника к действительности и его мировоззрение. Музыкальные образы представляют собой результат такого рода обобщения — не научно-логического, а чувственного (в котором, разумеется, присутствует интеллектуальное начало), протекающего в духовном мире человека и создающего почву как для творческого воображения композитора, так и для эстетического восприятия слушателя. Музыка, как и всякое другое искусство, отображает не только эмоциональные состояния, но и весь духовный мир человека и поэтому приобретает идейное, эстетически познавательное, а вместе с тем и воспитательное значение.

Не следует отождествлять музыкальные образы с жизненными образами. Под последними мы подразумеваем воображаемые явления действительности, независимо от их художественного воплощения. Музыкальный же образ рождается уже в художественном воплощении, в звуковом «облачении». В таком виде он и воспринимается прежде всего как явление чисто музыкального порядка. Поэтому музыкальные образы — не только порождение реальной действительности (внутреннего мира человека и внешнего мира), но и продукт музыкальной культуры со всем ее наследием исторически развивающихся выразительных средств, образующих общепонятный, общественный «музыкальный язык».

§ 2. Единство и противоречие формы и содержания

Из предыдущего вытекают очень важные эстетические закономерности: единство и противоречие формы и содержания. Единство заключается в том, что данное содержание воплощается именно в данной совокупности и ор-

ганизации музыкальных средств, иначе говоря, — в данной конкретной музыкальной форме. Только в ней оно рождается и воспринимается, без нее оно как таковое и не существует. Но это отнюдь не означает тождества содержания и формы. Сведение содержания к самой форме означало бы игнорирование ассоциативных связей музыкальных образов с реальной действительностью, а следовательно, и их художественно-содержательного значения.

Сочетания звуков бывают приятны и неприятны, могут заинтересовывать слушателя и нравиться ему, но это еще не является подлинным художественно-эстетическим восприятием. Если музыка производит художественное впечатление, заставляет нас что-то переживать, то это не потому, что она представляет собой только красивые или хотя бы интересные и хорошо организованные сочетания звуков, а потому, что она многое говорит нам о жизни, о душевных переживаниях, потому, что она наполнена художественной образностью. Музыка, следовательно, включает в себя не только художественно оформленные музыкальные средства, но и выражаемый ими весь мир музыкальных образов с их богатейшими ассоциативными связями с реальной действительностью.

Поэтому содержание не тождественно с соответствующей формой, а гораздо шире и богаче ее. Художественная форма не самостоятельна, не самодовлеюща, а зависима, производна от содержания. В то же время только через художественную форму мы воспринимаем и познаем содержание искусства.

В этом преобладании содержания над формой и заключается их противоречие — вторая из указанных основных закономерностей их соотношения. Это противоречие сказывается в двух планах.

Во-первых, оно создает стимул для развития музыкального материала, приводит к становлению музыкальной формы. Выразительный, богатый по содержанию музыкальный материал (например, излагаемая тема) таит в себе неисчислимые возможности развития, чем и пользуется композитор в зависимости от жанра и замысла произведения. Динамика, как внутреннее напряжение развития¹, особенно необходимое в крупных формах, вызывается, в основном, накоплением в предыдущем изложении образного содержания, требующего дальнейшего высказывания. Эмоциональное напряжение является следствием этого накопления и без него не может создавать подлинного художественного развития.

Во-вторых, преобладание содержания над формой дает возможность многообразно и долго жить высокохудожественным музыкальным произведениям. Сочинения Баха, Бет-

¹ См. примечание на стр. 33.

ховена и других великих композиторов по форме остаются теми же самыми, но каждая эпоха, каждое новое поколение частично переосмысливает их образное содержание, устанавливая его новые связи с реальной действительностью, не искажая, а находя все новые его оттенки (искажение возникает лишь в тех случаях, когда исполнитель навязывает произведению чуждое толкование, не соответствующее его содержанию).

Это же преобладание содержания над формой создает возможность для весьма многообразных интерпретаций музыкального произведения в соответствии с художественными вкусами и индивидуальностями исполнителей.

Итак, противоречие между содержанием и формой, с одной стороны, создает стимул и возможности для развития музыкального материала, с другой стороны, — обуславливает историческую жизненность музыкальных произведений и многообразие их интерпретации.

§ 3. Специальное понятие музыкальной формы

Понимание музыкальной формы в широком смысле слова имеет большое значение для музыкальной эстетики. Общие эстетические проблемы, разумеется, должны занимать соответствующее место в музыкальном образовании. В частности, основные проблемы формы и содержания (их мы коснулись выше) устанавливают определенное отношение к предмету, которым нам предстоит заниматься, — анализу музыкальных произведений. Но музыкальное образование этими эстетическими проблемами ограничиться не может: оно направлено на специальные теоретические знания, непосредственно помогающие углубленному изучению сочинений, а отсюда — творчеству и исполнительству. Этой задаче и отвечает наука, рассматривающая музыкальную форму не только с общеэстетических позиций, но и в специальном, музыкально-теоретическом, плане: она вскрывает закономерности построений музыкальных произведений, изложения и развития музыкального материала, изучает приемы и средства, к которым сознательно или интуитивно прибегают композиторы для наилучшего осуществления своего художественного замысла. Эта наука интересуется тем, из какого материала создано музыкальное произведение, как оно организован, каковы общие закономерности его организации, то есть, по существу, — также и технологией музыкальной формы. Она тесно связана, разумеется, с эстетическими проблемами и, в конечном счете, также ведет к вскрытию музыкального содержания, но в более профессиональном теоретическом плане, более опосредо-

ванно (через вскрытие закономерностей музыкальной формы), зато более конкретно и углубленно.

В этом плане понятие музыкальной формы употребляется в тесном смысле — частном и специальном, по отношению к общеэстетическому понятию. А именно, если последнее означает художественно организованное воплощение содержания (см. § 1), то под формой в тесном смысле подразумевается сама художественная организация музыкального материала. Здесь уже разделяются понятия фактуры и формы, приобретая относительно самостоятельное значение: к первому относится способ изложения материала, ко второму — его развитие, его компоновка как в целом, так и в отдельных частях. При таком понимании музыкальной формы мы сталкиваемся с двухсторонним ее значением — как структуры произведения и как процесса развития музыкального материала.

§ 4. Форма-структура

Анализируя произведение, мы легче и прежде всего постигаем результат художественно организованного развития, выражающийся в распределении музыкального материала — в строении, архитектонике, структуре целого и его частей. Из всех этих приблизительно равнозначущих названий мы будем пользоваться главным образом термином структура. Такие понятия, как фраза, предложение и период, экспозиция и разработка, реприза и кода, главная и побочная партии, двухчастная, трехчастная, сонатная форма и пр., относятся именно к этой очень важной внешней стороне музыкальной формы, наиболее легко поддающейся наблюдению и изучению.

Со структурой (строением, архитектоникой) сходно понятие композиционного плана. Различие заключается лишь в том, что композиционный план является предполагаемой структурой, задумывается автором одновременно с художественным замыслом и предшествует завершению произведения; структура же представляет собой осуществленный композиционный план в его окончательном виде (см. § 6).

Структура может быть представлена в обобщенно-абстрактном виде — как форма-схема, с обозначением лишь основных разделов произведения. Не следует думать, что схема — это не форма и совершенно оторвана от содержания. Схема в самом общем виде отражает композиционный план сочинения, следовательно, и его художественный замысел, постольку она имеет отношение и к содержанию музыкального произведения.

Приведение неисчислимого разнообразия конкретных форм-структур к типовым схемам и позволяет создать систематику музыкальных форм, без которой невозможно было бы получить о них общее представление (см. главу 3, § 1).

§ 5. Форма как процесс развития

Под процессом развития следует понимать все то, что происходит с музыкальным материалом в композиции целого. Вскрывать в произведении процесс развития — это значит проследивать постоянно изменяющуюся «судьбу» музыкального материала (прежде всего тематического).

Можно наблюдать его зарождение (из интонаций и мотивов) и экспозиционное изложение в виде отдельных, более или менее разграниченных построений (предложений, периодов и пр.); дальнейшее развитие материала (продолженное), вариационное и коренное его преобразование (разработочное; см. главу 4, § 3); рождение нового материала из прежнего, смену материалов (часто контрастную) и возникновение новых их взаимоотношений; различные сочетания материалов (вертикальные и горизонтальные); повторения точные и неточные (иногда со значительными изменениями) или, напротив, пропуски материала вместо ожидаемого его повторения в аналогичном месте. В процессе развития постоянно происходит всякого рода взаимодействие материалов, а вместе с тем и построений, как малых (предложений, периодов и т. д.), так и больших (например: главной и побочной партий; экспозиции, разработки и репризы).

Все вопросы формообразования (см. главу 4) относятся именно к процессу развития, в то время как форма-структура составляет свою область исследования (см. главу 3).

Процесс развития динамичен по своей природе, что психологически выражается в эмоциональном напряжении или вообще в ожидании дальнейшего развития, обусловленного, как мы уже говорили, динамикой самого музыкального содержания (см. § 2). Умение создавать, поддерживать, распределять динамику развития, доводить ее до больших кульминаций в крупных музыкальных формах — все это требует большого мастерства и является одной из основных задач творческого воспитания композиторов.

Процесс развития, представляющий по сравнению со структурой внутреннюю сторону музыкальной формы, мы будем в дальнейшем называть процессом формообразования, или просто формообразованием.

§ 6. Соотношение структуры и процесса развития

Структура и процесс развития — это две неразрывно связанные между собой стороны единого явления — музыкальной формы.

Как в теоретическом учении о музыкальной форме, так и в практическом анализе можно и следует выделять ту или другую из указанных сторон для специального рассмотрения. Но при этом нельзя упускать из вида их взаимосвязь. При игнорировании, например, процессуальной стороны музыкальной формы не создается ясного представления о ее структурной стороне, невозможна и систематика типовых форм-схем. При игнорировании структуры, наоборот, не возникнет ясное представление о типах и характере развития тематического материала.

Процесс развития завершается определенным результатом: при анализе произведения обнаруживается, что развитие привело к такой-то структуре, с такими-то ее особенностями. Но это не означает, что сам творческий процесс происходит стихийно. Напротив, он протекает организованно, по определенному композиционному плану, иначе не получится стройной художественной формы.

Композитор сочиняет произведение не такт за тактом, отдавая лишь творческой фантазии и не ведая, куда она его приведет, но обязательно и перспективно, предусматривая дальнейшее развитие, а также и структуру, в которую оно должно вылиться. Это особенно относится к крупным музыкальным формам.

Композиционный план создается в воображении автора с меньшей или большей определенностью и детализацией, в зависимости от стадии обдумывания сочинения, и, разумеется, может подвергаться изменениям во время творчества. Но даже при первоначальном замысле произведения композиционный план обычно намечается хотя бы в самых общих чертах.

В творческой работе, наряду с непосредственной фантазией, вдохновением и интуицией, огромную роль играет сознательный расчет, относящийся и к структуре и к процессу развития. Композитор должен не только проверять на практике, но понимать и предвидеть, какое впечатление произведут на слушателя те или иные пропорции частей, тот или иной прием развития или эффект звучания; он должен знать закономерности музыкальной формы — как структурной, так и процессуальной ее сторон, а это связано с пониманием законов не только музыкального, но и психологического восприятия вообще.

Композиторы, музыковеды и исполнители должны проникать в тайны всех этих закономерностей, чему и служит наука о музыкальной форме в тесном, специальном ее значении.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ И ЖАНРЫ

§ 1. Понятие стиля

Под стилем обычно понимается творческий почерк, манера высказывания. Это верно, но по существу понятие стиля гораздо шире: оно означает качества и характерность выразительных средств (в их совокупности и отдельности), свойственных данному произведению, композитору, творческому направлению и т. д. Стилль проявляется и в самой художественной форме, организующей эти средства, а поэтому он неразрывно связан с содержанием, которое в них воплощается.

В стиле отражается музыкальное мышление композитора, а следовательно, и его творческий метод. Музыкальное мышление теснейшим образом связано с мировоззрением композитора, оно исторически и общественно обусловлено. Поэтому и стилль исторически и общественно обусловлен; он относится не только к творчеству отдельных композиторов, но и к школе, направлению, эпохе, национальным особенностям музыки.

Понятие стилля близко понятию музыкального языка и иногда употребляется в аналогичном смысле. Музыкальный язык — это комплекс выразительных средств. Ему всегда, разумеется, свойствен тот или иной стилль. И наоборот, всякий стилль выражается в характерном именно для него музыкальном языке. Таким образом, эти понятия тесно связаны между собой, взаимообусловлены, но отнюдь не тождественны.

§ 2. Понятие жанра

Понятия формы и жанра тесно связаны между собой, однако по своей сути они различны¹.

Жанр — это род (или вид) произведения, определяемый общим характером его содержания.

В таких выражениях, как драматическая, эпическая опера или симфония, программное или непрограммное произведение, дается самая общая жанровая характеристика музыки по внутреннему признаку — обращению непосредственно к ее содержанию. В эту сторону направлены и специальные названия жанров, как, например, фантазия, поэма, баллада и пр. (см. § 4).

¹ Смешение этих понятий весьма распространено в науке о музыкальной форме и приводит к существенным недоразумениям.

В названиях, указывающих на жизненное происхождение и предназначение музыки (с чем обычно связан и характер ее движения), также более или менее определенно характеризуются жанры, например: танцевальная музыка, разного рода марши, хороводные, игровые, свадебные песни и пр. Указание на движение как таковое тоже приобретает жанровое значение, например: *Andante*, *Adagio*.

Некоторые названия дают лишь косвенную характеристику жанров по внешним признакам, на первый взгляд не имеющую отношения к содержанию музыки. Но в конечном счете и они также (так или иначе) направлены на то, чтобы раскрыть хотя бы в самых общих чертах характер содержания, затрагивая какую-либо его сторону. К ним относятся названия, указывающие на исполнительские средства или на аудиторию, для которой музыка предназначается, например: инструментальная и вокальная музыка, оркестровая, оперная, эстрадная, массовая песня и пр.

Общие понятия жанра имеют свои разновидности (подчиненные понятия). Поэтому всегда надо учитывать и родовый и видовой смысл понятий. Например, инструментальная музыка (как жанр) подразделяется на фортепианную, музыку для струнных, духовых инструментов — это тоже жанры, как разновидности предыдущего рода, имеющие, в свою очередь, много подчиненных разновидностей.

Таким образом, понятие жанра приобретает два смысловых оттенка: с ориентировкой на внутренние признаки, то есть на непосредственную характеристику музыкального содержания, и на внешние признаки, то есть на косвенную характеристику¹.

Часто в названиях подразумеваются неотделимые и внешние и внутренние признаки (например: симфоническая музыка, опера, кантата). В одних случаях в них дается более или менее определенное представление об общем характере содержания, в других случаях — косвенное, иногда весьма отдаленное. Большая потребность в жанровой характеристике музыкальных произведений вызвала всевозможные названия, имеющие часто лишь условное значение и меняющие свой смысл в историческом развитии музыки (см. § 4).

¹ Подобный же двойкий смысл понятие жанра имеет в живописи. С одной стороны, говорят: станковая живопись, живопись масляными красками, акварельная, пастельная и т. д., то есть характеризуют жанры по внешнему признаку (средствам). С другой стороны, говорят: портретная, пейзажная, натюрморт, историческая, бытовая живопись и т. д., то есть характеризуют жанры непосредственно по содержанию. В живописи слово «жанр» приобрело так же особый смысл — как характеристика бытовой тематики, который был перенесен и в музыкальное искусство.

§ 3. Общая систематизация жанров по исполнительским средствам

Наука должна иметь дело с систематизацией рассматриваемых явлений. Музыкальные жанры проще всего поддаются систематизации, опирающейся на исполнительские средства. Она представляется в следующем виде.

1. Инструментальная музыка: оркестровая (симфоническая), камерная (ансамблевая, разновидности ее — трио, квартеты и пр.), сольная (фортепианная, органная и пр.).

2. Вокальная музыка: хоровая, ансамблевая, соло с аккомпанементом и пр.

3. Смешанная инструментально-вокальная музыка: кантаты, оратории, вокально-инструментальные ансамбли и пр.

4. Театральная музыка (связанная со сценой, действием, игрой артистов): оперы, балеты, оперетты, музыка для драматического театра, к этой же категории относится и музыка для кино.

Эта систематика дает лишь общее представление о разных жанрах, далеко не исчерпывая всех их возможностей. Сама дифференциация жанров по исполнительским средствам в известной мере условна, так как последние неразрывно связаны и с другими жанровыми признаками. Вообще же привести четко дифференцированную и до конца исчерпывающую систематику невозможно, так как количество разновидностей жанров бесконечно велико. Часто они тесно связаны между собой, и всегда останутся еще не учтенными возможности новых комбинаций исполнительских средств.

§ 4. Характеристика жанров по содержанию

Названиями — лирическая, драматическая, эпическая музыка — дается самая общая характеристика жанров, как упоминалось, непосредственно обращающаяся к ее содержанию. К такого рода жанровой характеристике относятся и понятия программной и непрограммной музыки. Исторически выработалось очень много специальных названий для более конкретных жанровых характеристик. Одни из них принадлежат к типичным, общераспространенным жанрам и приобрели стандартное значение, другие — к особым случаям.

Соната, симфония, увертюра, сюита, концерт, поэма, фантазия, баллада — все это жанровые названия более или менее крупных произведений. Под такими названиями, как симфония, опера, кантата, оратория, как было указано, подразу-

меваются не только исполнительские средства, но и сущность этих жанров. Более определенная жанровая характеристика дается двойными названиями, как, например: драматическая, лирическая, эпическая опера или симфония, драматическая поэма, пасторальная соната или симфония и пр.

Бесчисленны жанровые названия произведений меньшего масштаба, например: прелюдии, каприччио (у Баха), багати, скерцо (у Бетховена), песни без слов (у Мендельсона), прелюды, этюды, ноктюрны, баллады (у Шопена), интермеццо (у Шумана), рапсодии (у Листа), этюды-картины (у Рахманинова), сказки (у Метнера) и другие. Некоторые из этих названий носят самый общий характер, в других дается более конкретная жанровая характеристика и имеется оттенок программности. Иногда в наименованиях произведений дается национальная жанровая характеристика, например: «Итальянский концерт», Французские и Английские сюиты Баха, «Норвежские танцы» Грига, «Арагонская хота» Глинки, «Итальянское каприччио» Чайковского, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова и другие. В творчестве романтиков встречаются самые разнообразные программные названия с более индивидуализированной жанровой характеристикой.

В беспрограммной музыке наиболее определенны названия танцевальных музыкальных жанров, например: гавот, менуэт, полонез, вальс, мазурка и другие.

§ 5. Условность названий и историческая эволюция жанров

Выше уже отмечались (см. § 2) условность и изменчивость многих жанровых названий. Например, у Баха симфониями называются небольшие инструментальные пьесы, слово «симфония» здесь употребляется в прямом значении — как «созвучие», ансамбль. Сонаты Скарлатти — это отдельные, сравнительно небольшие фортепианные пьесы (в двухчастной форме). Со второй же половины XVIII века это название утвердилось за циклическими (многочастными) произведениями определенного типа, написанными для одного или двух инструментов. Подобные же циклические сочинения для больших ансамблей стали называться уже по количеству исполнителей, например: трио, квартет, квинтет и т. д. Произведения такого же типа для оркестра получили название симфоний.

На историческую обусловленность жанров надо обратить особое внимание — в данном случае уже возникает вопрос об их стилистической эволюции и стилистическом значении. Например, жанры классических сонат, симфоний, концертов значительно отличаются по стилю от аналогичных жанров

в творчестве романтиков. Еще большая разница имеется между старинной сюитой XVII—XVIII веков и сюитами композиторов второй половины XIX века (например, Чайковского). Скерцо у Бетховена было только составной частью сонатного цикла, а у Шопена превратилось в самостоятельную пьесу большого масштаба.

Таким образом, в процессе исторического развития музыки, с одной стороны, жанровые названия сильно изменялись в своем значении, с другой стороны — эволюционировали и сами музыкальные жанры.

§ 6. Взаимоотношение жанров и форм

Как было сказано (см. § 2), понятия жанра и формы принципиально различны. В творческой же практике жанры часто связаны с определенными формами, хотя вообще эта связь относительна и не обязательна.

Такие жанры, как прелюдия, этюд, фантазия, баллада, поэма и другие, не связаны с определенными формами. Здесь важны только масштабы формы — меньшие (двух-, трехчастная) или более крупные (сонатная, рондо и другие). Иногда, впрочем, небольшое по жанру сочинение создается в форме, характерной для крупных произведений (например, «Песня без слов» № 10 *h-moll* Мендельсона написана в сонатной форме).

Фантазии (такой, казалось бы, свободный жанр) пишутся не только в свободной форме, но иногда и в сонатной форме (например, Фантазия *c-moll* Моцарта, Фантазия *f-moll* Шопена).

Старинная сюита (XVII—XVIII веков) была как жанр тесно связана с определенной циклической формой. В новых же сюитах (XIX века) определенная форма перестала соблюдаться и только само название («сюита») говорит о циклическом произведении и дает самую обширную жанровую характеристику (см. Отдел III, главу 2).

Тесно связаны между собой жанр и форма сонаты. В XVIII веке зародился и созрел новый жанр классической сонаты, состоящей из трех или четырех пьес разного характера и определенного типа. Эта традиционная связь жанра с определенной общей структурой позволяла говорить о сонате как о циклической форме. Но сонатный цикл по существу все-таки не форма, а жанр, только тесно связанный (в самых общих чертах) с формой — и то лишь на первом этапе своего исторического развития, ибо уже с начала XIX века эта связь, как увидим далее, все больше нарушается.

Нельзя смешивать понятие сонаты, как циклического

жанра, с понятием сонатной формы: под последней подразумевается определенная структура одного произведения, но отнюдь не состав цикла. Для циклической сонаты (как жанра) весьма характерно наличие трех или четырех частей, из которых первая пишется в сонатной форме. Такая традиция прочно закрепилась еще в период становления классической сонаты в XVIII веке и сохраняется до нашего времени. Однако она не всегда соблюдается. Например, соната № 21 *C-dur* Гайдна состоит из двух частей, написанных в форме рондо (которое вообще сравнительно редко встречается в его творчестве); в сонате № 11 *A-dur* Моцарта также не имеется ни одной части в сонатной форме; сонаты №№ 19, 20, 22, 24, 27 и 32 Бетховена состоят только из двух частей, в сонатах №№ 12, 13, 22 нет ни одной части в сонатной форме, в сонате № 14 отсутствует обычная первая часть в быстром темпе — она начинается как бы со второй, медленной части. В дальнейшем (в творчестве Листа и позднее) появляются уже одночастные сонаты (сонаты *h-moll* и «По прочтении Данте» Листа, сонаты №№ 4—9 Скрябина, сонаты №№ 1—3 Прокофьева), одночастные концерты (например, концерт № 2 Листа) и даже одночастные симфонии (симфонии №№ 10 и 21 Мясковского). Сонатная форма в них обычно соблюдается, и это остается единственной связью жанра и формы, самое же характерное для классического стиля — цикличность — отпадает. И все-таки программное произведение «Манфред» Чайковского (в четырех частях), несомненно, принадлежит к жанру симфонии (в скобках автором обозначено — симфония *h-moll*), хотя в нем нет ни одной части в сонатной форме.

Более тесна связь жанра и формы в сочинениях, называемых рондо. В учении о музыкальной форме под этим наименованием подразумевается определенная форма, точнее говоря — довольно обширная категория форм, имеющая много разновидностей, но объединяемая общим структурным принципом, выраженным в многократном повторении главного материала, так называемого рефрена. Между тем иногда название «рондо» дается произведениям, подходящим к нему по жанру, но фактически написанным в других формах. Например, Рондо *D-dur* Моцарта создано в ясной сонатной форме¹. Финал сонаты № 11 *A-dur* Моцарта («*Alla turca*»), приобретший широкую популярность в качестве самостоятельной пьесы, обычно называемой «рондо», на самом деле

¹ Жанровый характер рондо в данном случае возникает вследствие того, что основная тема почти без изменения проводится в главной и побочной партиях, также в разработке (в миноре) и затем снова в репризе: наличие многократное повторение, характерное для рондо, но уместное в сонатной форме.

написан не в форме рондо, а в трехчастной с припевом¹. Многократное повторение припева сближает эту тему с жанром рондо, но не превращает трехчастную форму в рондальную. Иногда называются «рондо» пьесы, созданные в свободной форме (см. Отдел II, главы 10 и 11).

Наиболее тесно связаны жанр и форма вариаций. Само наименование в данном случае подразумевает одновременно и жанровую сторону и форму (форма-жанр). В науке о музыкальной форме и в конкретном анализе музыкальных произведений необходимо давать себе ясный отчет о различии и связи жанров и форм, о том, в каком значении используются и можно употреблять эти понятия, если и не соблюдается точная терминология.

Глава 3

ВОПРОСЫ ФОРМЫ-СТРУКТУРЫ

§ 1. Общая систематика музыкальных форм

Музыкальные формы изучаются в порядке, диктуемом методическими соображениями о целесообразности усвоения материала от простого к сложному. Такое прохождение предмета не может дать необходимой для полноценного знания общей картины всех соответствующих типичных форм-схем. Эту картину создает лишь общая систематика, свободная от практических методических соображений. Мы и даем ее здесь заблаговременно для того, чтобы последующее подробное изучение музыкальных форм опиралось не только на методику, но и на их общую систематику.

Основой систематики музыкальных форм служит общая структура, расположение частей (схемы). Следует учитывать, что установившиеся в музыкальной науке названия музыкальных форм неоднородны: в одних случаях они указывают на структуру (например, двух- или трехчастная форма), в других случаях формы имеют специальные названия (например, рондо, сонатная форма). Тем не менее, несмотря на условность терминологии, типичные формы-схемы можно свести к определенным основным видам, которые, в свою очередь, подразделяются на подчиненные разновидности². Эти основные

¹ Названия «рондо» у Моцарта нет, оно добавлено лишь в последних изданиях этой сонаты.

² Всякая научная систематика должна основываться, с одной стороны, на подчиненности явлений, образующей подразделение данного вида (или рода) на разновидности (вертикальный ряд), и, с другой стороны, на соподчиненности, рядоположенности явлений, образующей разновидности, принадлежащие одному виду (или роду, горизонтальный ряд). Логически недопустимо ставить в один ряд вид (род) и подчиненную ему разновидность (см. § 3).

виды могут быть условно выражены буквенными формулами, обозначающими основные разделы формы и ее общую схему¹.

В настоящей главе мы ограничимся лишь самой краткой характеристикой музыкальных форм.

1. Одночастная форма.

Простая или развитая; (см. Отдел II, главу 1).

Формула: А

2. Двухчастная форма.

Простая, сложная (или развитая); (см. Отдел II, главы 2, 4).

Формулы: А + А или А + В (разновидности)

К этой же категории относится двойная двухчастная форма (см. Отдел II, главу 6).

$$\text{Формулы: } \overline{A + A} + \overline{A + A_1} \\ \text{или } \overline{A + B} + \overline{A_1 + B_1}$$

3. Трехчастная форма (обязательно симметричная).

Простая, сложная (или развитая); (см. Отдел II, главы 3, 5).

Общая формула: А + В + А (простая)
или А + С + А (сложная)

Четыре разновидности простой трехчастной формы:

$$A + \left\{ \begin{array}{c} A \\ R \\ B \end{array} \right\}_{\text{пер.}} + A$$

Четыре разновидности сложной трехчастной формы:

$$A + \left\{ \begin{array}{c} C \\ R \\ A \end{array} \right\}_{\text{пер.}} + A$$

Существуют и трехчастные симметричные формы с составной серединой, например:

$$A + BC + A \text{ или } A + BCD + A \text{ и пр.}$$

4. Вариационная форма (см. Отдел II, главу 7).

Формула: А (тема) + А₁ + А₂ + А₃ и т. д.

¹ Буквой R мы условно обозначаем развитие разработочного характера (см. главу 4).

5. Сонатная форма.

Полная и неполная (см. Отдел II, главу 9).

Полная — трехчастная (симметричная): экспозиция + середина + реприза. В отличие от обычной трехчастной формы, экспозиция расчленяется на два основных раздела, называемых партиями — главной и побочной. Середина обычно представляет собой разработку (R).

Формула: $AB + R + AB$

Середина может состоять также из нового материала (C) или одного лишь перехода (полусокращенная). Таким образом, имеются три разновидности полной сонатной формы:

$$AB + \left\{ \begin{array}{c} R \\ C \\ \text{пер.} \end{array} \right\} + AB$$

Неполная, сокращенная сонатная форма сходна с двойной двухчастной: $AB + AB$.

Существует и «старинная» двухчастная сонатная форма (см. главу 4, § 3).

6. Рондальные формы — с многократным систематическим повторением первого раздела — рефрена, в чередовании с промежуточными разделами — эпизодами (см. Отдел II, главы 8 и 10).

Рондальные формы имеют много разновидностей.

Простые типичные формы — пятичастные:

$$A + B + A + \left\{ \begin{array}{c} C \\ B_1 \end{array} \right\} + A$$

С большим количеством частей:

ABACADA и т. д.

Высшие формы рондо (обычно называемые рондо-сонатными) типичные — семичастные с трехчастным общим строением:

$$A + B + A + \left\{ \begin{array}{c} C \\ R \end{array} \right\} + A + B + A$$

К категории рондальных форм (в самом широком ее объеме) следует отнести и двойные трехчастные формы, одинаковые по структуре с пятичастными рондо — ABACA и ABAB₁A, но с другим характером развития (см. Отдел II, главу 6).

7. Свободные формы (см. Отдел II, главу 11).

Общая структура не подчиняется какой-либо системе, свойственной предыдущим формам, и может быть самой разнообразной.

Надо различать системные свободные формы, в которых проводится какой-либо принцип в чередовании частей, и несистемные, не основанные на определенном принципе.

Следует иметь в виду, что разные принципы структуры могут сочетаться, образуя смешанную форму (например, двух-, трехчастную). Кроме того, возможно внедрение в данную форму принципа развития, свойственного другой форме (например, сонатности в форме рондо; см. Отдел II, главу 10).

§ 2. Разделы формы и материал

В науке о музыкальной форме и в анализе произведений необходимо твердо проводить различие между понятиями разделов структуры и материала. Разделы структуры — это отдельные построения, по существу — участки действия. По аналогии с оперой или драмой они соответствуют актам, картинам, явлениям. Музыкальный же материал — это то, что действует в данных участках. Поэтому нельзя смешивать, например, понятия побочной партии (как участка действия в сонатной форме) с побочной темой, то есть темой побочной партии (таких тем в побочной партии бывает несколько). В средней части сонаты могут разрабатываться темы главной и побочной партий, но не сами партии.

Необходимо различать понятия разработки как участка действия (средней части сонаты) и развоточного развития, которое может проводиться и в других разделах формы (в коде, в репризе; см. главу 4). Смешение понятий разделов и материала нередко приводит к существенным недоразумениям в определениях структуры анализируемых произведений (см. § 3).

§ 3. Основной принцип членения формы

При анализе структуры произведений можно, конечно, следить за тем, как из малых построений, путем их объединения, вырастают более крупные разделы. Такому рассмотрению от частного к целому надо отвести в анализе правильное место. В науке же о музыкальных формах необходимо установить основной принцип членения формы, который, уточняя понятия и терминологию, должен найти свое отражение в конкретном анализе.

Этот принцип определяется двумя условиями.

1) Членение формы надо рассматривать не от частного к целому, а наоборот — от целого к частному. Это условие соответствует тому, что музыкальное произведение (как бы оно фактически ни создавалось) представляет собой не слагаемое из частей, а органическое целое, лишь расчленяющееся на части, внутренне связанные между собой общим непрерывным развитием содержания.

2) При членении формы строго должна соблюдаться соподчиненность и подчиненность разделов (см. § 1). Это означает, что в один ряд можно ставить разделы лишь одинакового, но не разного принципиального значения: нельзя приравнивать к большим (основным разделам) малые построения, по существу подчиненные им. Например, не следует говорить, что данная трехчастная форма состоит из первой части, второй части (середины), перехода к репризе и репризы.

В буквенном обозначении это выглядит так:

A + B + пер. + A

Если переход не вырастает в самостоятельную часть, равную по значению основным частям, то он должен войти в состав какой-либо из них, например:

$$\frac{A}{a+a} + \frac{B}{b+b+\text{пер.}} + \frac{A}{a+a}$$

Если же переход представляет собой самостоятельную середину, то этому соответствует обозначение:

A + пер. + A

Таким образом, всякая музыкальная форма в первую очередь подразделяется на основные разделы. В трехчастных общих построениях (в том числе и в сонатной форме) — это экспозиция, середина и реприза. Основные разделы, в свою очередь, расчленяются на подчиненные им и соподчиненные между собой разделы (в сонатной форме — главная и побочная партии), которые также могут подразделяться на составные части. Принцип подобного последовательного членения, особенно свойственного высшим сложным формам, требует внесения существенных поправок в традиционное рассмотрение их структур.

Неправильно, например, подразделение экспозиции сонатной формы на три или даже четыре партии (главную, связующую, побочную и заключительную). Партии — это разделы, определяющие основные «участки действия», которых в сонатной экспозиции, как правило, только два. Изредка встречаются три раздела (главная, побочная и заключитель-

ная партии, как, например, в симфонии № 4 Чайковского), но никогда не бывает четырех. Связующая — это подчиненная часть главной партии и не может быть (согласно второму из указанных условий) поставлена в один ряд с нею. Следовательно, главная партия простирается вплоть до побочной, а не является лишь изложением главного тематического материала — последнему служит ее основная часть. Подобным же образом заключительная часть входит в побочную партию наряду с ее основной частью. Нередко побочная партия начинается не с основной, а с вводной части.

В связи с изложенными положениями выясняется и вопрос о коде. Кодой называется дополнительный раздел, присоединенный к основной структуре произведения. Поэтому она может быть только в конце сочинения¹. Но не следует отождествлять понятия коды (как добавления) с заключением. Завершая произведение, кода, конечно, содержит в себе заключение, но она может захватывать и новую разработку материала (иногда очень обширную), даже новое проведение главных тем (как, например, в первой части симфонии № 3 Скрябина). Кода, включающая разный тематический материал из предыдущих частей формы и приобретающая обобщающее значение в развитии целого, называется синтетической. Иногда кода играет менее самостоятельную роль, представляя собой просто расширенное заключение репризы, перерастающее по своему масштабу и значению в самостоятельный раздел.

Таким образом, кода входит в число основных разделов форм — наряду с экспозицией и репризой, или в менее самостоятельном виде — наряду с главной и побочной партиями (рефреном и эпизодом в рондо), но она не является подчиненным разделом, подобно заключительной части побочной партии.

В общей систематике музыкальных форм кода не принимается во внимание (см. § 1), так как отсутствие или наличие ее не изменяет основного принципа построения в целом.

Вопрос о принципах членения музыкальной формы имеет весьма важное значение в науке и в самом анализе музыкальных форм.

§ 4. Факторы и признаки членения формы

Членению музыкальной формы содействуют следующие основные факторы: 1) структурный, 2) тональный, 3) тематический.

¹ Coda по-итальянски означает хвост. Это иносказательное название дает верное определение сущности коды как добавления к «телу», основному организму произведения.

На эти факторы и необходимо ориентироваться при анализе ее структуры. Относятся они главным образом к более или менее крупным разделам формы, но имеют значение и в малых построениях.

1. Структурный фактор — это граница между двумя смежными построениями, то есть между концом предыдущего и началом нового. Такую границу очерчивает каданс, особенно если он сопровождается цезурой или, тем более, паузой. Но может быть и вторжение¹ нового материала в момент завершения каданса. В этом случае оба построения как бы сцепляются, в то время как кадансирование все же очерчивает их границу. Момент вступления нового построения особенно выделяется при повторении предыдущего построения — его возобновление ясно подчеркивает структурную границу.

2. Тональный фактор — установление новой тональности после предшествующего модулирования. Новая тональность может устанавливаться не только на тонике, но и на доминанте (например, побочная партия в сонате № 1 Бетховена).

3. Тематический фактор — появление новой темы или вообще нового материала, который может иметь сопровождающий или ходообразный характер².

Указанные факторы могут действовать одновременно — в этом случае членение делается ясным и хорошо воспринимается на слух (так обычно и бывает при членении больших разделов). Иногда участвуют не все факторы, но все же членение образуется благодаря наличию некоторых из них. Два фактора и даже один могут компенсировать отсутствие остальных. Вследствие этого в ряде случаев структура делается более слитной.

Если полностью отсутствуют все указанные факторы, если нельзя их обнаружить при анализе, то никакого членения не образуется — его нельзя уловить и слухом.

Поэтому при анализе структуры в каждом отдельном случае надо учитывать сочетание этих факторов и ориентироваться на решающее значение того или иного из них при отсутствии других.

Часто выступают внешние признаки членения, являющиеся, по существу, отражением внутренних факторов. Поскольку такие признаки наглядны в нотной записи, на них надо ориентироваться в первую очередь при просмотре общей структуры произведения, если они имеются.

¹ О вторжении см. Отдел I, главу 2, § 5.

² В силу этого более широкого значения данный фактор правильнее было бы назвать «материальным». Но мы придерживаемся первого термина для удобства терминологии.

1. Знаки повторения — как малых, так и крупных разделов (это, по существу, обозначение структурного фактора). По этому признаку, например, легко определить конец экспозиции и начало разработки в сонатной форме. Членение сложной трехчастной формы на подчиненные разделы очень часто обнаруживается их повторением.

2. Перемена темпа. Внезапная перемена темпа образует резкое разграничение формы. Часто играет большую роль и постепенное замедление (*ritardando*), подчеркивающее подготовку нового тематического материала или целого раздела (структурный фактор).

3. Перемена размера. Здесь подразумевается не текущая перемена размера, создающая сравнительно редко встречающийся переменный метр, а коренная перемена, которая относится к новому большому разделу и явно подчеркивает членение формы.

Если первый внешний признак (знак повторения) весьма характерен для классического стиля, то два последних относятся преимущественно к стилям, сформировавшимся с середины XIX века. Все они служат важным предварительным ориентиром при анализе крупных, сложных произведений.

Глава 4

ВОПРОСЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

§ 1. Рельефный и фоновый материал

По образному значению и роли в формообразовании следует различать: рельефный музыкальный материал, выступающий на первый план в процессе развития, и фоновый, остающийся на втором плане и имеющий вспомогательное значение.

Рельефом служит индивидуализированный, обращающий на себя внимание и запоминающийся тематический материал (прежде всего выразительная мелодия).

Фоном служат так называемые общие формы движения — всякого рода ходообразный, пассажный материал, а также орнаментальное изложение, если в нем не проявляется индивидуализированный мелодический рисунок.

Соотношение фона и рельефа двоякое: вертикальное — в одновременности, в самой фактуре, и горизонтальное — в перемене фактуры, в последовании. Гомофонный склад основан именно на вертикальном соотношении рельефа (солирующего голоса) и фона (сопровождения). В анализе музыкальных форм особого внимания заслуживает горизонтальное, последовательное соотношение фона и

рельефа — смена одного другим в процессе формообразования.

Чередование фона и рельефа играет особенно важную роль в «лепке» крупных форм. Выпуклость и разнообразие формы, динамика ее развития, яркость подачи тематического материала, а отсюда и его впечатляемость — все это в значительной степени зависит от целесообразного распределения фона и рельефа. Смена рельефа фоном временно освобождает внимание слушателя от наибольшего сосредоточения, дает некоторую передышку, разрядку напряжения, подготавливая этим более интенсивное восприятие нового рельефного материала. Ведущий тематический материал ярче воспринимается, если он «выплывает» из фона, создающего «атмосферу ожидания» рельефного тематизма, на котором внимание может сосредоточиться (см. § 4). Это особенно проявляется, если смена фона рельефом образует определенный контраст (см. § 2). Такова вспомогательная роль фонового материала во всякого рода переходах от одной темы к другой (например, в связующей части главной партии сонатной формы; см. Отдел II, главу 9).

Смена рельефа длительным фоном в наибольшей мере свойственна жанру концерта — при предоставлении свободы «виртуозного высказывания» солирующему инструменту.

§ 2. Контраст

Весьма важную роль в музыкальной форме, особенно в оркестровых произведениях, играет контраст. Он может создаваться не только соотношением фона и рельефа, но и многими другими средствами, как, например: сменой тональностей, регистров, тембров, темпа, ритма, метра, силы звучания, характера тематизма и пр.

Однако следует уточнить само понятие контраста. Контраст — это не просто различие или смена одного другим. Это такая степень различия, при которой происходит противопоставление одного другому, доходящее в наиболее характерных случаях до крайней противоположности (резкого контраста). Таким образом, контрастирование может быть разной степени — от резкого до смягченного, но нельзя сводить его к простому различию.

Неожиданное сопоставление нового звучания с предыдущим усиливает контраст, постепенный же подход его смягчает. Первое называется сопоставленным контрастом, второе — сопряженным контрастом. Они часто сочетаются в одновременности; одни средства образуют противопоставление, подчеркивая контраст, другие смягчают его посредством связывания.

Не всякая смена, даже при сопоставлении, может создать контраст — для этого должна быть, как указывалось выше, достаточная степень различия. Например, при переходе в тональность доминанты или субдоминанты не возникает контраста из-за особой близости этих тональностей при одинаковом их наклонении. Переход в параллельный минор или мажор уже способен контрастировать, но при сопоставлении, а не при связанном модулировании. Определенное контрастирование создает сопоставление одноименных тональностей, далеких — терцовых, и вообще тональностей с большой разницей в ключевых знаках (тональный контраст).

Контрастирование свойственно всем формам, особенно сложным и крупным. Наиболее характерно контрастирование середины в сложной трехчастной форме (см. Отдел II, главу 5). Сонатной форме (главным образом в творчестве романтиков) свойствен связный или сопряженный (но не сопоставленный) контраст между главной и побочной партиями. Однако это не является специфической особенностью и, тем более, сущностью сонатной формы: часто контраст в ней отсутствует (у венских классиков, особенно в финалах), а иногда главная и побочная партии построены даже на одном и том же материале, лишь в разных, но не контрастирующих тональностях Т и D (например, в финале сонаты № 23 Бетховена побочная партия построена на тематическом материале главной партии и только иначе развивается — ни о каком контрасте здесь не может быть и речи).

В общем контрастирование материала зависит от жанра, художественного замысла, стиля, но не является специфической особенностью какой-либо формы.

§ 3. Основные типы развития тематизма

Развитие тематического материала приобретает разный характер в зависимости от места и роли в форме. Это различие становится ясным, если сравнить, как развивается один и тот же материал в разных разделах формы, например: в экспозиции и в средней части (разработке) сонатной формы или в первоначальном изложении темы и в ее последующем развитии в самой экспозиции. В этом отношении следует различать три основных типа развития: 1) экспозиционное, 2) продолженное, 3) разработочное¹.

¹ Сюда не относится вариационное развитие, которое не является типом, характерным для того или иного места в форме, а представляет собой один из общих принципов развития, проникающий во все разделы и служащий основой для особой вариационной формы (см. Отдел II, главу 7).

Экспозиционное развитие (или изложение) производит впечатление первоначального показа тематического материала¹. Для него характерны некоторая сдержанность, более экономное, чем в других типах, использование выразительных средств: пока еще они берегутся для дальнейшего развития материала в его обновленном виде. Экспозиционное развитие встречается не только в первом, но и в повторных показах тематического материала (в репризе, рефренах). Весьма типично экспозиционное развитие в виде нормального экспозиционного периода (см. Отдел I, главу 2, § 6).

Продолженным мы называем такое развитие, которое вступает в новую фазу и производит впечатление дальнейшего высказывания. В продолженном развитии ранее изложенная музыкальная мысль подвергается уже некоторому преобразованию². В одних случаях продолженное развитие близко экспозиционному изложению, differing от него лишь деталями, — так называемое переизложение. В других случаях продолженное развитие более определенно идет по новому пути, не теряя, однако, ясной связи с тематическим материалом в его первоначальном виде. В общем это своего рода новая ветвь развития тематического материала.

Продолженное развитие может не только непосредственно связываться с предыдущим экспозиционным, но и находиться на большом расстоянии от него, например в репризе. Иногда в средней части сонатной формы (в разработке) проводится не разработочное, а продолженное развитие тематического материала.

Разработочное развитие характеризуется тем, что материал подвергается различным существенным преобразованиям, которые могут значительно изменять его первоначальную структуру. Приемы разработочного развития очень разнообразны. К главным из них относятся следующие: дробление и вычленение отдельных мелодических оборотов (мотивов) темы; секвенционное развитие, более настойчивое и часто более сжатое, чем в продолженном и экспозиционном развитии; новые модуляционные повороты темы; переключки тем; имитационное проведение; контрапунктические сочетания тем; полифоническое усложнение тематизма (в виде фугато или фуги) и пр.

Разработочное развитие благодаря своему своеобразию наиболее легко распознается слухом как таковое. Самое ха-

¹ В отличие от развития вообще, оно обычно называется изложением. Однако противопоставление этих названий не точно и может быть только условно, так как во всяком изложении имеется и развитие, хотя бы в своей начальной фазе.

² Обычно это и называют просто развитием, в отличие от изложения.

рактерное его место — это средняя часть сонатной формы (поэтому и называемая разработкой). Такое развитие нередко встречается и в других разделах формы: прежде всего в коде, иногда в репризе, в середине простой трехчастной формы, а также в экспозиции сонатной формы (в творчестве Чайковского).

Следует иметь в виду, что не всегда указанные типы развития представляются в своем чистом, специфическом виде; иногда черты разных типов смешиваются в едином развитии.

§ 4. Функции материала в формообразовании

Музыкальный материал, особенно в крупных формах, играет разную роль в процессе формообразования — в том смысле, что он так или иначе направляет развитие «музыкального действия» и, в зависимости от этого, по-разному настраивает восприятие слушателя.

Иначе говоря, музыкальный материал выполняет ту или иную психологическую функцию.

Необходимо различать три основные функции, соответственно которым музыкальный материал дифференцируется следующим образом: 1) основной, 2) подготовляющий, 3) завершающий.

Если в данном разделе формы (партии, части, построения) материал в целом несет какую-либо функцию, то мы можем говорить о функции данного раздела (участка действия).

Функция основного материала выражается в привлечении внимания к себе, как имеющему ведущее выразительное значение. Основной материал как бы говорит сам за себя и поэтому должен обладать определенными выразительными и структурными свойствами, прежде всего достаточно яркой, индивидуализированной образностью.

В связи с выполнением главной роли в формообразовании, основной материал должен быть поставлен в наилучшие условия для привлечения к нему внимания, для выявления доходчивости его образного содержания. Остальной же материал менее самостоятельного значения занимает подчиненное положение в качестве подготовляющего и подтверждающего (завершающего).

Функция подготовляющего материала выражается в том, что он не сосредоточивает на себе внимание, а, наоборот, направляет его вперед, вызывает ожидание нового разворота «музыкального действия», предвещает появление ведущего тематизма и подготавливает для него почву (функция предвещения). В крупных формах подготавливающий материал играет чрезвычайно важную роль, так как от него в значительной мере зависит впечатление, производимое

основным материалом. По масштабу развития подготавливающему материалу иногда отводится гораздо больше места, чем основному. Естественно, что функция приготовления прежде всего свойственна фоновому (ходообразному, пассажному) материалу. Но и тематический рельефный материал может выполнять эту функцию благодаря своей устремленности, разомкнутости, интонациям вызова — всем тем, что возбуждает ожидание дальнейшего.

Подготавливающий материал используется во вступлениях, связующей части главной партии, во вводной части побочной партии, в подходах к репризе и к коде и во всяких промежуточных переходах от одного рельефного материала к другому.

Функция завершающего материала выражается в том, что он вызывает ожидание не нового этапа развития (что типично для подготавливающего материала), а напротив — окончания данного раздела формы или произведения в целом. Завершающий материал как бы подводит итог предыдущему развитию, утверждает его и закрепляет в тональном отношении. Ему особенно свойственно кадансирование. Естественно, что этому материалу отводится место в заключительных разделах формы (экспозиции, репризе, коде и пр.).

Для завершения более характерен рельефный тематический материал, но эту функцию часто выполняет фоновый материал.

Помимо определенного (однозначного) проявления той или иной функции материала, встречаются и более сложные случаи. К ним относится, во-первых, перемена функции материала в самом процессе его развития на одном участке действия. Чаще всего завершающая функция сменяется подготавливающей, то есть заключение в процессе развития замыкается и превращается в переход к следующему разделу формы.

Кроме того, возможно и одновременное совмещение функций: например, основной материал также может в известной мере предвещать появление следующего основного материала. Эта функциональная двойственность вообще свойственна главной партии сонатной формы и иногда проявляется достаточно определенно (например, в первой части сонаты № 17 Бетховена, в сонате *b-moll* Шопена, в симфонии № 6 Чайковского).

§ 5. Основные принципы формообразования

В данном случае мы рассматриваем принципы формообразования, выражающиеся в соотношении материалов, которое неразрывно связано и с соотношением разделов формы

как участков действия. В сущности, и то и другое определяется соотношением музыкальных образов (или образных сфер), но здесь мы выясняем, как оно отражается в музыкальной форме.

В этом плане следует различать три основных принципа формообразования, проявляющихся в соотношении материалов и разделов формы: 1) сопоставление, 2) связанное развитие, 3) динамическое сопряжение.

Сопоставление в своем наиболее типичном виде выражается в том, что разделы формы, в которых излагается определенный тематический материал, занимают более или менее обособленное положение и имеют самостоятельное значение. Самостоятельности и обособленности раздела содействует его уравнированность в тональном и структурном отношениях. Кадансирование в начальной тональности, структурная замкнутость, отсутствие связки, перехода — всего того, что вызывает ожидание нового этапа развития, — характерны именно для сопоставления материалов. В отношении крупных (сложных) форм особую роль играет контрастное сопоставление (см. § 2). Сопоставление разделов формы отнюдь не означает их разобщенности. Они (как и отдельные части циклических произведений) при всей своей самостоятельности могут объединяться общим идейным замыслом, так же как отдельные «картины», эпизоды, сцены из жизни. Сопоставление, и притом контрастное, наиболее свойственно сложной трехчастной форме (трио и первой части).

Связанное развитие с внешней стороны характеризуется наличием связки, перехода к новому материалу или просто половинного каданса, вызывающего ожидание нового этапа развития. Вторгающийся каданс особенно тесно соединяет фазы развития. Неуравновешенность и разомкнутость построения, его тональная неустойчивость, незавершенность развития — все это преодолевает его обособленность и самостоятельность и содействует связанному развитию даже в тех случаях, когда достаточно определенно подчеркнута структурная разграниченность разделов.

Указанные внешние черты связанного развития по существу отражают внутреннюю связь, заключающуюся в том, что разделы формы объединяются не только идейным замыслом (как при сопоставлении), но и единой линией развития содержания, которая непосредственно связывает в единое целое разные музыкальные образы, обогащающиеся в своих взаимоотношениях.

Связанное развитие наиболее типично для слитной трехчастной формы и для рондо (особенно для высших форм рондо).

Динамическое сопряжение—это, по существу, связанное развитие, усиленное до той степени, в которой возникают новые качества соотношения материалов и разделов формы.

Эти качества заключаются в том, что тематические материалы не только связываются между собой, но и вступают в особо тесные взаимоотношения. При этом возникает особая напряженность развития: внутренняя динамика, создающая постоянное ожидание дальнейшего «хода музыкальных событий»; и внешняя, отражающаяся в динамических оттенках, кульминациях и спадах.

Именно в динамическом сопряжении (а не в контрастном сопоставлении) возникает то противоречие тематизмов и разделов формы (участков действия), которое нашло наиболее яркое и полное выражение в драматургии сонатной формы (см. Отдел II, главу 9, § 18).

Следует иметь в виду, что рассмотренные принципы формообразования не всегда осуществляются в своем «чистом» виде и часто сочетаются между собой. Например, в соотношении данных разделов может сказываться и сопоставление и одновременно некоторая их связанность. Кроме того, в структуре целого один принцип формообразования может уступать место другому. Например, весьма типичны для сложной составной трехчастной формы сопоставление первой части с серединой (трио) и связный переход от последней к репризе (см. Отдел II, главу 5).

Характер соотношения материалов и разделов имеет чрезвычайно важное значение в формообразовании, выражая основное взаимоотношение образных сфер, а следовательно, художественный замысел произведения и развитие его образного содержания.

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ

Глава I

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ

§ 1. Непрерывность и членораздельность музыкальной речи

Музыкальное развитие в произведении непрерывно в том смысле, что обусловлено внутренней связью, органическим ростом музыкального содержания. Эта внутренняя связь присутствует и в тех случаях, когда в произведении имеется контрастный тематический материал или оно разделяется на части с остановками и паузами.

Непрерывность поддерживается внутренней динамикой, вызывающей у слушателя постоянное ожидание дальнейшего развития, вплоть до его окончательного завершения¹.

В то же время музыке свойственна членораздельность, расчлененность посредством кадансов (или кадансовых мелодических и гармонических оборотов), остановок, пауз. Эти своего рода музыкальные «знаки препинания», образующие большую или меньшую закругленность или завершенность отдельных построений, называются *цезурами*. Благодаря сходству в этом отношении со словесной речью музыкальное развитие, рассматриваемое с точки зрения строения, а следовательно, и членения, называется музыкальной речью. По этой же аналогии из учения о словесной речи и заимствованы такие понятия, как *фраза*, *предложение* и *период*. Пользуясь этими терминами,

¹ Не следует отождествлять внутреннюю динамику с внешней, выражающейся в динамических оттенках. Под внутренней динамикой мы подразумеваем эмоциональную напряженность драматургического развития музыкального содержания, которая очень часто передается нарастанием внешней динамики (*crescendo*, *forte*), но может поддерживаться и усиливаться при ослаблении звучания (*diminuendo*, *piano*), даже в паузах, создавая затаенное ожидание дальнейшего развития. Во внутренней динамике большую роль играют как интонационная выразительность мелодики, так и гармоническая функциональность и ритм.

² Музыкальная форма

следует, однако, остерегаться слишком прямолинейного проведения указанной аналогии, при котором могут быть упущены существенные особенности музыкальной речи, значительно отличающейся от словесной. В частности, музыкальной речи свойственны и совсем другие признаки членения по сравнению со словесной речью.

§ 2. Многообразие строения музыкальной речи

Строение музыкальной речи весьма многообразно.

Музыкальные жанры, формы, стили, складки, фактура, типы развития и назначение материала в данном разделе формы — все это, при известной общности, вносит свои специфические особенности в строение. Например, вокальная, а тем более оперная, музыка по своему строению во многом отличается от инструментальной. Для полифонической музыки характерно иное «речевое» строение по сравнению с гомофонной музыкой. Историческое развитие стилей гомофонной инструментальной музыки, при сохранении некоторых неизменных основ ее строения, внесло и существенные изменения.

В полном объеме вопрос о строении музыкальной речи чрезвычайно сложен. Для первоначального изучения надо его значительно упростить и ограничить, ориентируясь прежде всего на типичные, наиболее распространенные формы строения гомофонной инструментальной музыки классического стиля, свойственные преимущественно экспозиционному изложению (см. главу 2, § 6). Эти формы отнюдь не отмерли в последующих музыкальных стилях — они нашли применение и получили в них новое развитие, сохранив свои основные черты вплоть до нашего времени.

Отталкиваясь от этих типичных форм строения музыкальной речи, следует рассматривать и другие, «ненормативные» формы, по существу бесконечно разнообразные и далеко не всегда поддающиеся точному определению и строгой систематике (см. главу 2, §§ 7, 10).

§ 3. Тема и музыкальный образ

Для анализа строения музыкальной речи необходимо прежде всего выяснить, из какого материала¹ и из каких элементов она состоит.

¹ Под музыкальным материалом подразумеваются выразительные средства в их оформленном, комплексном и индивидуализированном виде, а поэтому и в более конкретном значении. Например, выразительными средствами вообще являются: гармония, мелодика, ритм и т. п., материалом же служат: тематизм, сопровождение, так называемые «общие формы движения», пассажи и пр.

Музыкальный материал может быть тематическим и, в противоположность этому, нетематическим. В последнем случае он представляет собой так называемые общие формы движения ходообразного или орнаментального характера. Часто встречается и одновременное сочетание, смешение тематического и нетематического материалов, то есть орнаментальное изложение темы или внедрение тематических элементов в общие формы движения.

Нас интересует именно тематический материал и, в первую очередь, закономерности строения темы как наиболее характерного выражения этого материала.

Под темой подразумевается основная музыкальная мысль, ясно оформленная в мелодическом и структурном отношении, выраженная в индивидуализированном музыкальном материале, имеющем ведущее образно-выразительное значение в данном произведении. Но не всякий тематический материал охватывает тему целиком — он может содержать лишь ее элементы (например, в разработке) или тематические образования второстепенного и третьестепенного значения. Не следует слишком расширять понятие темы, стирая различие между ней и вспомогательным по образному значению тематическим материалом, а тем более ходообразным или орнаментальным.

При рассмотрении темы неизбежно встает вопрос о музыкальном образе, которого мы и должны коснуться в возможных пределах. Эти понятия неразрывно связаны между собой, ибо музыкальный образ прежде всего воплощается в теме, как ведущем индивидуализированном музыкальном материале, — она всегда должна быть содержательна в образном отношении. Но нельзя отождествлять тему с образом. Понятие темы относится к музыкальному материалу, образ же — понятие эстетического порядка. Вследствие этого второе гораздо шире первого не только по своей природе, но и по охвату музыкального материала.

В самом деле, произведение не всегда и не во всем развитии наполнено тематизмом; оно может включать целые фазы развития, основанные на «общих формах движения», и это вовсе не означает, что в данных фазах утрачивается образность. Кроме того, произведение целиком может быть построено на ходообразном материале нетематического характера и на спокойном фоновом фигурированном движении, создавая яркий образ психического состояния или картины природы (последнее, например, во вступлениях к операм «Садко» Римского-Корсакова и «Золото Рейна» Вагнера). Музыкальная образность может также целиком основываться на нефигурированной гармонии без явного тематизма — на красочности

или своего рода «драматической ситуации», создаваемой рядом аккордов, а иногда и отдельными аккордами. Это нашло особенно широкое применение в творчестве Мусоргского — ярким примером служат «Катакомбы» из «Картинок с выставки».

Однако надо подчеркнуть, что в теме воплощается первоначальный образ музыкального произведения, если она лежит в основе его развития.

В небольших сочинениях, содержащих только изложение темы без ее дальнейшего развития, дело и ограничивается первоначальным показом образа в его, так сказать, зачаточном состоянии (например, в прелюде *A-dur* Шопена). В данном случае можно говорить об образном содержании темы, о создаваемом ею первоначальном образе, но и здесь нельзя отождествлять эти понятия.

В народных песнях, построенных на многократном повторении той же темы с новым текстом, уже происходит некоторое развитие образного содержания, неминуемо связанного со словом.

В инструментальной музыке развитие образного содержания обусловлено не только существенными изменениями темы, но иногда и малейшими изменениями в деталях, а тем более в тональностях, в фактуре, в инструментовке (в том числе и в проведении в разных регистрах на фортепиано). Большое значение в образном развитии темы имеет и соотношение ее с другими музыкальными материалами даже в тех случаях, когда она остается без особых изменений.

В отношении к произведениям, которые не ограничиваются лишь первоначальным показом темы, следует говорить уже о целостном образе, являющемся всегда обобщающим результатом всего развития — развития целого произведения или его частей. Можно также говорить об образных сферах, сосредоточенных в тех или иных разделах крупного сочинения и определяемых разным тематическим материалом (например, главная и побочная партии, представляющие собой разделы сонатной формы, являющиеся с точки зрения содержания самостоятельными образными сферами). При этом целостный образ создается не только развитием данного музыкального материала (с его преобразованием) — как непосредственного, так и на «расстоянии» (например, в репризе), — но и всеми его взаимоотношениями с другими материалами. Произведение в развитии целиком пронизано образностью, не ограничивающейся лишь тематическим материалом, но концентрация ее сосредоточивается именно на тематическом материале (если сочинение на нем основывается, а не только на общих формах движения).

Можно сказать, что в крупных произведениях тема является своего рода носителем музыкального образа, основой и средоточием его развития.

Образное содержание темы бывает иногда очень сложным, по существу многогранным. Иногда преобразование темы создает совершенно разные, даже противоположные образы. Кроме того, целостный музыкальный образ может характеризоваться не только преобразованиями той же темы, но и совершенно разными темами, в том числе и контрастными.

Подобно тому как действующие лица в опере распределяются по разным планам, — бывают главные, второстепенные, третьестепенные персонажи, — темы в крупных инструментальных произведениях занимают разные места по своему образно-смысловому значению. Главным темам обычно уделяется особое место, они ставятся в центр внимания (как, например, основные темы в главной и побочной партиях сонатной формы). Второстепенные темы распределяются самыми разнообразными способами. Часто они играют вспомогательную роль для выдвижения на первый план и яркого показа главной темы (во вступлениях, в связующей и в вводной частях, в подходе к репризе). Иногда этому служит яркий сам по себе тематический материал подготовительного характера. Такое распределение имеет важнейшее значение в музыкальной драматургии крупных форм.

Итак, понятия темы и музыкального образа неразрывно связаны между собой, но отнюдь не тождественны и не могут подменять друг друга.

§ 4. Значение в теме мелодики, гармонии, ритма

Основой темы служит мелодия. Но иногда (при ограниченном интонационном мелодическом рисунке темы) гармония имеет настолько важное выразительное тематическое значение, что без нее мелодия теряет, или почти теряет, свое выразительное «лицо». В этом отношении показательны примеры 21 и 22, в которых верхний голос сам по себе (без гармонии) образует лишь отдельные стандартные, однообразные кадансовые обороты. Однако в данных гармонизациях и ритмах эти темы весьма выразительны (в примере 21 большую роль играют также тембр низкого регистра и мелодические ходы в басу).

Иногда в теме, при наличии ее мелодического очертания, особое выразительное значение приобретает «драматическая ситуация», создаваемая аккордами (о которой говорилось

в § 3). Классическому стилю¹ это вообще не свойственно, поскольку гармония в нем занимает в основном подчиненное функциональное (хотя и очень важное) положение. И все же у Бетховена встречается такого рода весьма своеобразное использование аккордов в их индивидуальном выразительном значении (см. пример 57).

В некоторых случаях ведущую выразительную роль в теме играет не мелодический рисунок, а ее особый ритм (см. пример 5).

В орнаментально-гармонической фигурации, опирающейся на чисто гармонический склад, подразумеваемый верхний голос обычно приобретает мелодико-тематическое значение (см. примеры 3, 4).

Тема может излагаться в любой структуре — от короткой фразы до широко развитого сложного построения².

Встречаются весьма лаконичные темы, содержащие только один мотив. Такие случаи редки, но они достойны особого внимания, так как показывают возможность выразить музыкальную мысль не только посредством периода или предложения, но и посредством одного лишь мотива, представляющего собой своего рода тему-тезис (см. пример 1) или тему-символ (см. пример 2).

§ 5. Понятие мотива и его интонационная природа

Мотив надо понимать как музыкально-смысловой, выразительный элемент темы (или тематического материала вообще), а не как метрически-структурную «единицу» ее построения. В качестве такого элемента мотив всегда является мелодико-ритмическим интонационным оборотом³, в котором большую роль играет определенная гармония — в другой гармонизации он может приобрести совсем иное выразительное значение⁴.

¹ Под «классическим» здесь подразумевается гомофонный стиль, утвердившийся с середины XVIII века (главными представителями которого были «венские классики» — Гайдн, Моцарт и Бетховен), но распространившийся и на другие города и страны Западной Европы.

Не следует отождествлять понятия классического стиля и классической музыки вообще. Под последней подразумеваются произведения, державшие «испытание временем», приобретшие историческое значение.

² Все приведенные здесь понятия — мотива, фразы, предложения, периода, сложного построения — будут специально рассматриваться в дальнейшем.

³ Под интонационным оборотом здесь подразумевается мелодический ход, хотя бы минимальный мелодический элемент, приобретающий выразительное значение в музыкальном контексте. С одной стороны, далеко не все промежуточные ходы (например, в быстрых пассажах) могут быть в этом смысле интонационными оборотами. С другой стороны, как увидим далее, не все интонационные обороты имеют значение мотивов.

⁴ См.: Ю. Тюлин и Н. Привано. Теоретические основы гармонии. Музгиз, Л., 1956, Отдел II, глава 2, § 6, пример 148.

Здесь прежде всего возникает вопрос: всякий ли интонационный оборот можно назвать мотивом, и если не всякий, то какое существует различие между этими понятиями? Интонационный оборот — понятие более широкое — каждая тема состоит из непрерывного ряда интонационных оборотов. Последние бывают разной величины — от двух и более звуков — и рассматривать их можно в разном объеме: меньшие обороты часто объединяются в большие. При этом не все обороты имеют одинаковое выразительное значение: некоторые из них играют особую выразительную роль, придавая теме индивидуальный облик, другие более нейтральны в этом отношении. Под мотивами и надо подразумевать интонационные обороты, имеющие особое выразительное значение, и в том их объеме, в котором они придают теме характерные черты.

По мотивам главным образом и узнается тема при всех ее преобразованиях в дальнейшем развитии. В качестве такого представителя темы мотив может «жить» самостоятельно, то есть вычленяться (наряду с вычленением больших фрагментов темы), но напоминая о теме, не теряя с ней смысловой связи. При этом мотив может и видоизменяться, сохраняя свои индивидуальные черты. Вычленение самостоятельных мотивов с переключками, имитациями и секвенцированием наиболее свойственно разработочному развитию (см. § 7).

Художественная образность темы, а вместе с тем и ее запоминаемость, в значительной мере зависит от выразительности входящих в нее мотивов. Недостаточная их выразительность приводит к безликости, бледности темы.

§ 6. Структурное значение мотива

При музыкально-смысловой, интонационно-выразительной природе мотивы имеют важное структурное значение. Первая отнюдь не отрицает второго.

Структурное значение надо понимать в том смысле, что мотивы принимают неизменное участие в строительстве, в «лепке» темы в качестве выразительных интонационных оборотов, придающих теме индивидуальное «лицо». Но это не означает, что мотивы сами по себе всегда являются расчлененными строительными «единицами», из соединения которых в сплошной ряд якобы складывается музыкальная форма, подобно тому как из кирпичей возводится здание.

Далеко не каждая метрическая ячейка в теме приобретает выразительное мотивное значение, а поэтому невозможно тему строить из слагаемых метрических «мотивов» и разлагать на метрические ячейки. Нельзя мотивы измерять долями

такта, а тем более тактами, ибо, прежде всего, и доли и такты бывают совершенно различны по метру, темпу и ритму: встречаются такты малые (например, в $\frac{2}{4}$) и большие (например, в $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$), в быстром и медленном темпе, с простым и очень сложным ритмическим рисунком — и все это имеет существенное значение для мотивного строения темы.

Иногда строение темы таково, что мотивы выступают вполне определенно, особенно когда они ясно расчленяются паузами или другими цезурами (см. примеры 12, 17, 18, 21, 22, 24). Это наиболее свойственно музыке речитативного, а также и танцевального характера, но используется далеко не всегда. В музыке лирически-распевной, например, в большинстве случаев все обстоит совсем иначе. Часто оказывается неясным, представляет ли собой мотив объединение двух (трех или более) небольших интонационных оборотов или же мотивом является каждый из них? И это вполне естественно в силу интонационной, а не внешне структурной природы мотива. При конкретном анализе мотивного строения темы здесь и возникают наибольшие недоразумения, во избежание которых надо принять во внимание следующие соображения.

1. Мотивы встречаются разной величины, определяемой их интонационно-смысловым значением, а не метрической структурой: бывают малые (простые) и большие (более сложные, развернутые). Большие мотивы могут представлять собой объединение двух и более интонационных оборотов, в той или иной мере характерных самих по себе, но все же недостаточных для обрисовки индивидуального облика темы. Во многих случаях именно это объединение и создает новое качество, которое позволяет уже определенно говорить о мотиве. Небольшие, не вполне самостоятельные, подчиненные интонационные обороты можно назвать малыми мотивами, или субмотивами (см. § 8, примеры 5, 8)¹. Иногда в мелодическом движении усматривается лишь наличие субмотивов, сливающихся в общий мелодический «поток».

Большой, сложный мотив часто распространяется на всю фразу (см. главу 2, § 9).

2. Во многих случаях мотив можно рассматривать в разном объеме. Он может представлять собой мотивное образование в целом, захватывающее не только наиболее характерный интонационный оборот, но и смежные, непосредственно связанные с ним звуки и мелодические обороты. Кроме того, под мотивом подразумевается именно этот, наиболее характерный (центральный) интонационный оборот,

¹ Термин «субмотив» введен Катуаром, но трактуется им в метрически структурном значении. Применение его в другом, интонационном смысле вполне целесообразно.

в котором отпадают смежные второстепенные звуки и обороты и который также может подвергаться вычленению и варьированию. Этот основной мотив мы называем мотивным зерном (см. пример 6). Таким образом, мотив может «жить» самостоятельно и вычленяться в разном объеме, выполняя свою роль в качестве наиболее характерного интонационного оборота, представителя (или одного из представителей) темы.

3. Мотивы обычно так или иначе разграничиваются (см. примеры 12, 17, 18, 21). Но часто они соединяются общими звуками — здесь происходит сцепление мотивов (см. примеры 13, 22, 23). Иногда они настолько связываются, переходя один в другой без определенной «точки сцепления», что образуется полное слияние мотивов (см. примеры 28, 48, 49, 50, 71, 78). В подобных случаях устанавливать их точные границы невозможно, а поэтому и бессмысленно. Подчас такое слияние целиком создает сплошное мотивное развитие, не поддающееся разграничению на отдельные мотивы. Здесь можно говорить о том, что мотивное развитие непосредственно перерастает в высшие структурные формы — в фразы и даже в целые предложения, без их ясного расчленения.

4. Мотивы могут чередоваться с мелодическим движением, не имеющим явно мотивного значения. Иначе говоря, они могут возникать на известном расстоянии друг от друга. Таким образом, не всегда надо искать беспрерывную цепь разграниченных или сливающихся мотивов.

Из сказанного следует, что при определении объема и границ мотивов к каждому отдельному случаю нужно подходить особо, учитывая все смысловые связи и выразительное значение интонационных оборотов, но не навязывая стандартных, не соответствующих им мелодических рамок. Стремление же во что бы то ни стало их устанавливать приводит лишь к бесплодному, схоластическому догматизированию, часто к явному искажению интонационного смысла мелодических оборотов.

§ 7. Мотивный состав темы и мотивное развитие

Мотивный состав темы весьма многообразен. Бывают темы очень простые по составу — с одним или двумя мотивами — и очень сложные. Не только в сложных, но и в более или менее простых темах происходит мотивное развитие, то есть точное или вариантное (измененное) повторение мотива, включение новых мотивов. Изменение мотива

может быть как очень небольшим, так и весьма значительным, при сохранении явного интонационного сходства. Иногда последующий мотив воспринимается как новый, самостоятельный, и только при более внимательном рассмотрении обнаруживается его интонационное родство, происхождение от одного из предшествующих мотивов. Этот качественно новый, но родственный мотив мы и называем производным (см. пример 6).

Таким образом, следует различать: 1) точное повторение мотива; 2) вариантное проведение мотива; 3) образование производного мотива, сочетающего новое со старым (что является менее обычным); 4) включение самостоятельных новых мотивов.

Не все мотивы в теме имеют одинаковое выразительное значение: одни играют первостепенную роль, другие — второстепенную, подобно тому как и темы в музыкальном произведении в целом (см. § 3). Иногда первостепенный мотив объединяется с второстепенным или с новым субмотивом в одно целое мотивное образование, представляющее собой фразу (см. примеры 6, 10).

Развитие музыкального материала в целом, а следовательно, и мотивные развития приобретают обычно разный характер в зависимости от своего места и роли в музыкальной форме. В связи с этим надо различать следующие основные типы развития: экспозиционное, продолженное и разработочное (см. Введение, главу 4, § 3).

Композитор, задумав произведение и имея в своем распоряжении соответствующий музыкальный материал, прежде всего присматривается к тому, какие главные и второстепенные мотивные образования лучше использовать для того или иного типа развития.

Мотив может подвергаться большим изменениям — интервально-мелодическим, ритмическим, ладовым, гармоническим и другим, сохраняя при этом свое «индивидуальное лицо». Для этого необходимо, чтобы при всех преобразованиях оставалось нечто характерное для данного мотива. При вычленении сложного мотива часто отпадают второстепенные смежные обороты и остается «мотивное зерно» в более или менее неприкосновенном виде (см. примеры 7, 10). В целом наиболее важную, можно сказать решающую, роль играет «ритмическая формула» мотива, сохранение которой позволяет изменять интервальные ходы без утраты его индивидуальности (см. пример 5). Кроме того, при ритмических изменениях сходство иногда подчеркивается характерными для мотива мелодическими интервалами, но это встречается реже. Вообще же все зависит от степени изменения мотива. При

значительном преобразовании и мелодики и ритма может возникнуть новый, производный мотив¹.

«Индивидуальная устойчивость» преобразуемых мотивов играет большую роль в мотивном развитии всех типов — экспозиционном, продолженном, особенно разработочном, а также в использовании лейтмотивов в операх (у Вагнера, Римского-Корсакова и других).

Таковы общие положения, на которые следует опираться при анализе мотивного развития.

Подробный анализ мотивного развития в теме, и особенно в целом произведении, является предметом специального исследования и в этом плане представляет большой интерес, вскрывая важные закономерности музыкального мышления. В целостном же анализе произведений это развитие не должно занимать первенствующего места и заслонять другие, более важные стороны формирования музыкального материала. Все же ясное общее представление об основных закономерностях мотивного развития, умение разбираться в нем и выработка соответствующей наблюдательности необходимы для любого анализа. Этим и определилась задача предыдущего изложения.

§ 8. Анализ примеров

Высказанные в предыдущих параграфах положения о мотиве мы проиллюстрируем на нескольких примерах (см. главу 3).

В примерах 1 и 2 лаконичные темы состоят из одного неповторенного мотива.

В примерах 3 и 4 показано развитие мотивов в верхнем голосе орнаментально-фигурированного гармонического движения.

В примере 3 схема гармонического движения ритмически сжата в четыре раза (целая нота равна четверти). Мотивы a_1 , a_2 , a_3 — варианты мотива a . В последнем такте первый мотив (a) находится в скрытом состоянии и обнаруживается в подразумеваемом верхнем голосе аккордового последования при свободном движении мелодии.

В примере 4 ясно видно, как вариантно многократно проводится один мотив в разном объеме при неизменном сохранении мотивного зерна.

В примере 5 тема состоит из двух сходных фраз, разделенных паузой. Мотив охватывает каждую фразу целиком, включая и первоначальный скачок, играющий роль субмоти-

¹ При установлении интонационного родства мотивов (как и тем в целом) не следует слишком увлекаться внешним сходством интервального состава, которое само по себе еще не определяет их внутреннего родства. Здесь необходим всесторонний подход, учитывающий интонационный смысл мотивных образований и их непосредственные взаимосвязи.

ва. Вторая фраза представляет собой вариантно повторенный тот же мотив. Таким образом, здесь имеются два проведения одного мотива. В связующей части главной партии секундовый ход пропадает, яркий же фанфарный вызов полностью сохраняет индивидуальное «лицо» темы (а). В разработке, наряду с одноголосным проведением мотива целиком (b), вычленяется характерный для него ритмический оборот с изменением мелодического хода (с). Кроме того, в некоторых случаях выделяется и первоначальный субмотив (скачок). Во всем этом сказывается значение ритма в этой теме, о чем говорилось выше (см. § 7).

В примере 6 тема сложна по своему мотивному составу. В основе ее лежат четыре проведения главного мотива (а). В первых двух проведениях (четырех тактах) с ним сцепляется (в высшей точке) предшествующий мелодический взлет четвертями (b), имеющий менее важное мотивное значение и поэтому самостоятельно в дальнейшем не появляющийся.

В конце темы возникает еще один мотив (с), не вполне самостоятельный: нетрудно заметить, что он развился из предыдущего мелодического оборота — главного мотива (а). Его производное происхождение обусловлено не только интонационным родством, но и непосредственной мелодической связью с предыдущим. Этот производный мотив (с) не получил развития в разработке, но в непосредственном дальнейшем сыграл большую роль: именно на его основе вырос мелодический рисунок связующей части (см. пример 7с), а из последнего зародилась вторая тема этой сонаты (см. пример 7d). Развитие главного мотива (а) проводится в разных разделах музыкальной формы и приобретает большое значение. При этом заметен разный объем этого мотива (см. пример 7а): в одних случаях вычленяется только основное мотивное зерно (в связующей части и в подходе к репризе), в других случаях он используется с опорой на первоначальную сильную долю, являющейся точкой соединения с предыдущим мелодическим взлетом, и даже с захватом форшлага, представляющего собой отголосок этого взлета (в изложении темы, в разработке, в связующей части репризы). Кроме того, главный мотив неоднократно проводится в первоначальном соединении с предшествующим мотивом-взлетом (во второй фразе темы, в связующей части, в начале разработки). Заслуживает особого внимания и то, что тема заключительной части возникла на основе этого же мотива (см. пример 7е).

Таким образом, мотивное развитие пронизывает всю музыкальную форму произведения, не только не ограничиваясь самой темой, но и порождая новый тематический материал.

В примере 8 отдельные мотивы выступают не столь ясно,

как в предыдущих случаях, но все же можно проследить мотивное развитие. Из первого мотива (а) рождается родственный ему (вариант) второй мотив (а₁), в который включаются два субмотива вместо одного. Затем появляется новый мотив (b), в полном объеме охватывающий всю последнюю фразу, но содержащий наиболее характерный интонационный оборот — мотивное зерно. В дальнейшем развитии темы (после ее вторичного изложения на октаву выше) первые два мотива видоизменяются (см. пример 9), последний же отпадает.

В разработке вычленяется только последний мотив, причем систематически уменьшается в объеме: сначала он проводится целиком, а затем постепенно все в более и более укороченном виде, пока не остается только синкопированное аккордовое движение (см. пример 10).

Этими примерами, далеко не исчерпывающими положения и сведения о мотивах, приведенные в предыдущих параграфах, мы пока и ограничимся.

Рассмотренные примеры уже показывают, что мотивное строение и развитие тематического материала бесконечно разнообразны и ни в коем случае нельзя подводить их под общий стандарт.

Глава 2

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ В ГОМОФОННОЙ МУЗЫКЕ

§ 1. Общая характеристика построений

Формы строения музыкальной речи, называемые просто построениями, весьма многообразны. К основным построениям относятся: фраза, предложение и период. Существуют также свободные и сложные построения, которые не принадлежат к основным и будут рассматриваться особо (см. § 10).

Меньшие построения имеют тенденцию объединяться в большие, сохраняя свои структурные черты. Четкая структура в изложении темы, так или иначе подчиняющаяся общим принципам, с ясным членением и объединением построений, особенно характерна для классического стиля, но в различной степени свойственна и всякой другой инструментальной музыке. Такие формы строения музыкальной речи мы называем **структурными**.

Особое внимание теория музыки уделяет периоду, как наиболее типичному построению, в котором обычно излагается

тема в своем первоначальном развитии и относительно завершенном виде.

В традиционной науке о музыкальной форме период определяется и характеризуется как построение, состоящее из двух предложений, с серединой каденцией на доминанте и с заключительной каденцией на тонике. Но это определение справедливо лишь отчасти и безусловно применимо только к обычному, «нормальному» классическому периоду (см. § 6). Между тем в классическом же стиле очень часто встречаются периоды, не укладывающиеся в нормальные рамки. Например, как мы увидим далее, бывают периоды разомкнутые, периоды с тремя предложениями и, наоборот, не расчленяющиеся на предложения, иногда очень сходные с предложением.

Советская музыкальная наука выдвинула новое определение периода — по музыкальному содержанию: как изложение относительно законченной музыкальной мысли. Эта характеристика периода очень важна, так как указывает на музыкально-смысловую роль, экспозиционную функцию периода, но сама по себе она не может достаточно ориентировать в разных формах строения музыкальной речи. Действительно, о полной законченности мысли в периоде далеко не всегда можно говорить, а указание на относительную законченность все же не определено, ибо музыкальная мысль, как мы увидим далее, излагается и в виде предложений, и даже отдельных фраз, не говоря уже о свободных и сложных построениях.

Естественно возникает вопрос, каковы структурные типичные черты периода, отличающие его от других построений? При этом, согласно требованию науки, надо дать такую характеристику, такое определение периода, которое соответствовало бы всем его разновидностям, а не частное, относящееся лишь к обычному, нормальному типу. Это возможно только при предварительной общей характеристике всех основных форм строения музыкальной речи: фразы, предложения и периода.

§ 2. Основные структурные признаки построений

Образование того или иного построения прежде всего зависит от степени развития заключенной в нем музыкальной мысли. Это относится к музыкально-смысловой стороне построений, в этом проявляется их смысловое различие. Однако степень развития, как понятие весьма относительное, не может служить объективным критерием для определения данного построения. Здесь встает вопрос: в чем конкретно выражается различная степень развития, каковы ее внешние признаки, какие формы строения музыкальной речи она по-

рождает? Таким образом, возникает необходимость обратиться к внешним структурным признакам построений, зависящим от степени развития.

Действительно, такие признаки поддаются наблюдению и анализу, ибо естественно, что расширение развития вызывает новые качества, а вместе с тем и вносит новые внешние черты, характеризующие то или иное построение. Это — общая закономерность музыкального мышления, которая сказывается во всем (мы видели это и в мотивных образованиях).

С одной стороны, не может, например, широкое экспозиционное развитие темы в 16, 24, 32 и более тактов по своему составу и структуре членения строиться так же, как тема в 4 такта (например, она никогда не будет состоять из одного предложения, а тем более из одной фразы). С другой стороны, не может тема в 4 такта содержать в себе всю сложность построения, свойственную широко развитой теме. Сложность развития, таким образом, находится в зависимости от величины построения и отражается на его составе и структуре членения.

Следует учитывать три основных признака, характеризующих ту или иную форму строения музыкальной речи: 1) величину построения (см. § 3); 2) состав построения (см. § 4); 3) структуру членения (см. § 5).

Необходимо иметь в виду, что эти признаки сами по себе далеко не всегда играют решающую роль. Как мы увидим далее, они становятся значительными тогда, когда выступают в наиболее специфическом и явном виде. Наличие всех признаков и их взаимное соответствие ясно определяют построение — будет ли то фраза, предложение или период. И это встречается часто, так как признаки разного порядка в большой мере связаны между собой, то есть увеличение построения обычно влечет усложнение состава, а вместе с тем и иную структуру членения (в частности, большую завершенность построения). Но это бывает не всегда — иногда не все признаки согласованно характеризуют данное построение и даже одни противоречат другим: например, сочетаются специфические признаки фразы и предложения или предложения и периода. В подобных случаях решающее значение может иметь хотя бы один преобладающий признак. Если же при таком противоречии нет явного преобладания какого-либо признака, то построение приобретает смешанное или двойственное значение (см. §§ 7, 8).

Все эти соображения — о наличии разных признаков, об их взаимосоответствии, о необходимости учитывать их совокупность, о ведущем значении некоторых из них (в особых случаях), о многообразии строения музыкальной речи — должны предостеречь от предвзятого, догматического подхода, с

тенденцией обязательно уложить в стандартные рамки все конкретные примеры, из которых многие могут к ним и не подходить.

§ 3. Величина построений

Степень развития музыкальной мысли, естественно, отражается на величине построений (масштабе), которая служит, таким образом, внешним показательным признаком, хотя и относительным¹. Если средняя величина, характерная для данного построения, не всегда является достаточно показательной, то крайние размеры² говорят сами за себя: например, построение в 1—2 такта может быть фразой, в крайнем случае предложением, но не периодом; построение в 16 тактов — периодом, но не предложением и тем более не фразой.

Кроме того, период (а тем более предложение) не может быть слишком длинным (например, в 60—80 тактов) — в этом случае развитие приобретает характер более сложного построения (см. §§ 7, 10). Очевидно, что для каждой формы строения музыкальной речи имеются свои крайние пределы и средние «нормальные» размеры, хотя и очень относительные. Такова закономерность музыкального восприятия и вытекающая отсюда закономерность музыкальной речи: при увеличении размера возникают новые качества, характеризующие построение более высокого порядка, и для каждой основной формы строения имеются свои пределы, хотя и очень приблизительные³.

В построениях, особенно средних по величине, большую роль играет так называемая метрическая квадратность, то есть объединение по 2, в дальнейшем по 4 такта. В связи с этим построения в 4, 8, 16 тактов являются нормативами, другие же построения (особенно с нечетным количеством тактов) представляют собой большие или меньшие отступления от них, хотя часто используются в музыке⁴.

Из рассматриваемых нами основных форм строения наибольшей является период. Обычный период в

¹ Величина построений, исчисляемая тактами, прежде всего относительна потому, что сами такты бывают разных метрических размеров, в известной мере условных. В дальнейшем нам придется считаться с величиной самих тактов и мы будем проводить условное различие между большими (в $\frac{4}{4}$), средними (в $\frac{3}{4}$) и малыми (в $\frac{2}{4}$) тактами (см. § 6).

² Под размером мы в данном случае подразумеваем то же самое — величину, масштаб построения, — а не метрический размер.

³ В этом сказывается общий психологический закон объема восприятия.

⁴ Метрическая квадратность зависит от закономерностей музыкального восприятия.

См.: Ю. Тюлин и Н. Привано. Теоретические основы гармонии. Музгиз, Л., 1956, Отдел II, глава 3.

8 тактов называется малым, в отличие от большого — в 16 тактов. Изредка, как исключение, можно встретить период в 4 такта (см. примеры 15, 16).

Построения больше 16 тактов — это уже периоды с дополнением или расширением (см. § 7) или сложные периоды, а также большие свободные построения, выходящие за рамки периода (см. § 10).

Поскольку нормальный период содержит два предложения, этим и определяются их размеры: малое — 4 такта, большое — 8 тактов.

Размеры фразы менее определены, так как даже нормальные предложения подчас состоят не только из двух фраз, но и большего или меньшего их количества (такова специфика «малых» построений по сравнению с более развитыми). И все же можно сказать, что обычно фраза охватывает 2 такта или 1, большая распространяется на 4 такта и более, малая может сокращаться до половины большого такта.

Оказывается, что размеры разных построений в некоторой мере совпадают: например, построение в 2 такта — фраза, но может быть очень небольшим предложением; построение в 4 такта — обычное предложение, но может быть уменьшенным периодом. И все же период не может уместиться, например, в 2 тактах, не теряя своей «периодичности», а предложение распространяться до 16 тактов, не приобретая новых черт, свойственных периоду. Количество тактов служит первоначальным ориентиром, наводя на мысль о том, что должно представлять собой данное построение? Дальнейший же анализ состава и структуры членения помогает уточнить определение этого построения.

Таким образом, при непременном учете всех основных признаков строения музыкальной речи величина построения, при всей относительности указанного признака, имеет важное ориентирующее значение.

§ 4. Состав построений

Под составом построения мы подразумеваем наличие и характер внутренних, подчиненных построений, объединяющихся в высшее. Наиболее простым построением является фраза. В чисто структурном отношении она отличается единством внутреннего состава, включая только мотивные образования.

Фразы обычно объединяются (по 2, 3 и даже по 4) в предложения, а последние (обычно по 2) — в периоды. Таким образом, каждое объединение создает новое, более сложное построение, высшее по отношению к подчиненным.

При этом наблюдается (особенно в классическом стиле) очень важная ритмическая закономерность тематического раз-

вития, так называемое суммирование: после объединения двух построений (например, по 2 такта) следующее объединение охватывает общее количество предыдущих тактов, например: $1+1+2$, или $2+2+4$, или $4+4+8$. Такое суммирование (встречающееся очень часто, но не всегда) характерно для объединения не только отдельных тактов, но и целых фраз (см. примеры 12, 22, 69, 71). Иногда наблюдается и обратное явление — дробление, с соотношением типа: $2+1+1$, $4+2+2$ (см. пример 13). В конце построения, после дробления, часто вновь возникает суммирование, называемое в таком случае замыканием (типа: $2+2+1+1+2$)¹.

Состав служит важным показательным признаком, характеризующим ту или иную форму строения музыкальной речи. Например, если данное построение явно подразделяется на два подчиненных, соответствующих по величине и составу предложениям, то это типично для периода.

Но надо иметь в виду, что далеко не всегда строение музыкальной речи подчиняется указанному нормативу. Как увидим далее, периоды могут быть разного состава, иногда со значительным отступлением от норматива (см. § 7); предложения могут не объединяться в периоды (см. § 8), а фразы — в предложения (см. § 9), приобретая самостоятельное значение.

§ 5. Структура членения

Под структурой членения в широком значении мы подразумеваем все факторы, содействующие смысловому разграничению построений.

Эти факторы весьма многообразны. В музыкально-смысловом отношении членение более ясно выступает в тех случаях, когда сменяется тематический материал или фактура. Но иногда разная фактура и даже разный материал по смыслу и структуре объединяются в одно общее построение (см. § 10).

Внешне показательными структурными признаками членения, имеющими, разумеется, смысловое значение, служат всякого рода цезуры, придающие построениям большую или меньшую завершенность или закругленность (это можно сравнить со знаками препинания в словесной речи). В цезурах играют роль кадансы, кадансообразные мелодические и гармонические обороты, паузы и остановки движения (с продлением звучания), перенос в другой регистр. Надо при этом подчеркнуть смысловую значимость отмеченных приемов, ибо в отдельности и сами по себе они могут и не образовать под-

¹ Суммирование, дробление и замыкание обнаружено и тщательно исследовано Л. А. Мазелем и В. А. Цуккерманом.

линной цезуры — сказанное особенно относится к более крупным построениям.

Во многих случаях членение музыкальной речи вполне ясно, иногда же оно с трудом поддается анализу. Подчас одни факторы содействуют членению, другие же, напротив, способствуют слиянию. Вообще, и в трудных образцах особенно, строение музыкальной речи следует рассматривать и по музыкальному смыслу и по структурным признакам, учитывая все факторы членения.

Наличие, степень и способ членения, наряду с размером и составом построения, характеризуют ту или иную форму строения музыкальной речи.

С одной стороны, членение может быть очень резким, определенным, образуя очерченную границу построения, — это в наибольшей мере свойственно периоду. С другой стороны, членение может быть едва намеченным, сглаженным, без кадансирования, образуя лишь некоторую закругленность построений, — это больше всего свойственно фразе.

Особое значение в членении приобретают кадансы и их распределение в середине и в конце построения.

Утвердительный каданс на тонике придает построению замкнутый характер и наиболее самостоятельное значение. Такое кадансирование вообще типично не для фразы, а для периода, и вместе с тем, разумеется, для составляющего его второго (последнего) предложения. Иногда и самостоятельное предложение (не объединяющееся в период) замыкается тоническим кадансом, приобретая, при соответствующей величине, большое сходство с периодом (см. § 8).

Каданс на доминанте, наоборот, как бы ни было резко ритмическое отграничение, придает построению разомкнутый характер и вызывает ожидание дальнейшего развития. Такое кадансирование обычно свойственно первому предложению периода. Иногда встречаются и самостоятельные разомкнутые предложения, не объединяющиеся в период (см. § 8).

Окончание периода часто совпадает с началом нового построения — это называется вторжением; каданс с таким окончанием и вводом в новое построение называется вторгающимся кадансом. Нередко вторжение можно усмотреть и внутри периода; первое предложение вливается во второе, содействуя слитности общего построения (см. примеры 12 и 15).

При всем многообразии структурных форм музыкальной речи имеется общая тенденция: расширение развития, наряду с увеличением размера и усложнением состава, влечет более четкое членение и большую кадансовую завершенность построения. Это вовсе не означает всегда соблюдаемого правила, ибо нередко встречаются четко отграниченные фразы

как самостоятельные, так и входящие в высшие построения; кроме того, бывают периоды слитные по своей внутренней структуре, а также и разомкнутые, не завершённые в кадансовом отношении (см. § 7). Но все же надо сказать: если фразы настолько сливаются одна с другой, что трудно, а иногда и невозможно установить между ними определенную границу, то это не свойственно предложениям, а тем более периодам.

§ 6. Нормальный экспозиционный период

Наука о музыкальной форме особое внимание уделяет именно периоду, как наиболее законченной форме, в которой излагается музыкальная мысль. Для периода особенно типична эта экспозиционная функция (роль). Правда, музыкальная мысль может экспонироваться в виде предложения (см. § 8) и даже одмотивной фразы (см. главу 1, § 4), но в менее завершённой или в явно незавершённой, иногда лишь тезисной форме. Во всяком случае, лишь периоду свойственна такая степень развития и завершённости, которая позволяет ему служить не только составной частью, но и формой самостоятельного произведения¹. Последнее характерно для жанра фортепианных миниатюр, получившего широкое распространение в творчестве романтиков (у Шопена, Шумана).

Периоды бывают весьма разнообразны по своей структуре. Для того чтобы ориентироваться в этом разнообразии, надо опереться на определенную систему в рассмотрении разных видов и особенностей периодов. В связи с этим в первую очередь необходимо выделить типичный для классического стиля период, весьма употребительный в экспозиционном изложении темы, особенно в формах сравнительно небольшого масштаба (простых двухчастных и трехчастных). Принимая такой период за некую норму и поэтому называя его нормальным (экспозиционным), мы можем рассматривать иные структуры с точки зрения меньших или больших отступлений от нее — как периоды с особенностями, или ненормативные (см. § 7).

Такое название и рассмотрение в известной мере условны, но дают возможность систематизации, а поэтому и практически целесообразны. Надо принять во внимание, что эта условность не искусственна и не случайна, а опирается на

¹ Это преимущество периода выделяется в сравнении с меньшими построениями. Но следует подчеркнуть, что ту же роль играют и построения, выходящие за рамки периода (см. §§ 8, 10). Кроме того, период может иметь явно незавершённый характер (см. § 7). Таким образом, экспозиционная функция очень характерна для периода, но не является только его «привилегией» и не всегда для него обязательна.

историческое развитие периода и на классический стиль. В этом стиле «нормальный» период нашел законченное выражение и широчайшее применение в качестве общепотребительного способа изложения темы и послужил опорой для образования периодов иной структуры, а также более сложных построений (см. § 10).

Нормальный экспозиционный период характеризуется следующими чертами.

Обычный размер — 8 тактов (малый период).

Такой период расчленяется на два предложения, которые, в свою очередь, содержат несколько фраз — обычно две, часто и больше. Предложения, объединяющиеся в период, называются подчиненными (в отличие от самостоятельных; см. § 8). Первое предложение называется начальным, второе — ответным.

Завершается период каденцией на тонике. Предложения расчленяются и связываются между собой серединой каденцией на доминанте (V или I₆₄—V). Иногда при этом происходит модуляционное отклонение в доминанту, чтобы с начала второго предложения вернуться в основную тональность. Разграничение предложений часто подчеркивается продлением серединой каденции или остановкой движения на доминанте (см. примеры 11, 13, 14, 16). Оно может сглаживаться непосредственным вторжением каданса во второе предложение (см. примеры 12, 15, 48) или мелодической связкой в виде проходящей септимы доминанты, каким-нибудь гармоническим ходом или небольшим гаммообразным движением (см. примеры 18, 50).

Серединная каденция, таким образом, расчленяет период на предложения и в то же время объединяет их, заключительная же каденция замыкает весь период. При этом возникает согласованность кадансов, как бы их «перекличка»: первому, неустойчивому, вопросительному кадансу отвечает второй, утвердительный каданс. В целом на протяжении, через «арку», образуется автентический каданс D—T, придающий всей «конструкции» особую ладогармоническую устойчивость, стройность и цельность. Такое вопрос-ответное соотношение предложений весьма характерно для «нормального» периода. Подобное кадансовое согласование часто встречается и внутри предложений, в соотношении объединяющихся фраз (см. пример 69)¹.

Период бывает: 1) однотональным, — завершающимся в основной тональности (см. примеры 11—16), и 2) модулирующим, — завершающимся в новой тонально-

¹ Вообще такое подобие структуры периода наблюдается как в меньших построениях (предложениях), так и в более развернутых, сложных формах (см. §§ 8, 10).

сти (обычно в доминантовой, в миноре — в параллельной; см. примеры 17, 19, 20, 26, 33, 47, 49, 69).

Однотональный период, содержащий явно выраженные отклонения, мы называем модуляционным, в отличие от модулирующего (см. примеры 14, 23, 27—30, 32). Этот термин необходим в курсе гармонии для обозначения упражнений на однотональные периоды с отклонениями. Мы называем модуляционными также и периоды, оканчивающиеся в новой тональности, но с особыми, ярко выраженными модуляциями в середине (см. примеры 31, 34).

Модулирующий период часто имеет не вполне замкнутый, а поэтому и менее законченный характер. Особенно это сказывается при окончании в доминантовой тональности, которая настолько неустойчива, что модуляция воспринимается как отклонение, как модулирующий половинный каданс, вызывая ожидание возвращения в начальную тональность (см. примеры 17, 19).

По тематическому развитию различаются периоды повторного и неповторного строения.

1. Период повторного строения характеризуется тем, что второе предложение по материалу и его развитию сходно с первым. Сходство это бывает в разной степени: иногда только в общих чертах или в отдельных моментах. Обычно оно сосредоточивается в начале предложений при некотором различии в их конце (см. примеры 14, 18, 20, 25—31, 34, 35). Нередко оно выражается в секвентном развитии фраз или отдельных мотивных образований (см. примеры 27—31, 35). Иногда предложения отличаются только кадансированием — это наиболее типичное повторное строение с более простым развитием тематического материала (см. примеры 11, 15—17, 22, 32). Надо при этом иметь в виду, что точное, без всяких изменений повторение предложения не превращается в период, так как не образует дальнейшего развития тематического материала, не создает его нового качества (см. § 8).

2. В периоде неповторного строения второе предложение строится на материале, явно отличающемся от первоначального. Обычно при этом сохраняется некоторое интонационное родство, способствующее объединению обоих предложений. Такие периоды, более сложные по тематическому развитию, встречаются значительно реже (см. примеры 12, 13, 19, 24, 33).

Дифференциация этих видов периода имеет лишь относительное значение и применима, главным образом, к случаям, достаточно характерным в том или другом отношении. Иногда же повторность и обновленность материала и его развития настолько переплетаются между собой, что трудно или даже невозможно причислить период к какому-либо из указанных видов.

К нормальному типу относятся и большие периоды в 16 тактов, состоящие из двух предложений по 8 тактов с обычными кадансами.

При размере в $\frac{2}{4}$ такой период по общему количеству основных метрических долей равен периоду в 8 тактов в размере $\frac{4}{4}$, но при ритмической сложности приобретает большой масштаб развития (см. пример 18). В трехдольном размере построение в 16 тактов определенно носит характер большого периода не только в медленном (см. пример 19), но и в быстром темпе (встречается, например, в классических скерцо).

Следует учитывать, что величина периода зависит, как указывалось в § 3, не только от количества тактов, но и от их метрического размера, ритмической сложности темы и темпа движения (например, при быстром движении короткие такты имеют тенденцию объединяться по 2 и даже по 4). Таким образом, величина построения — понятие в известной мере относительное.

И все же в основном можно ориентироваться на количество тактов (не забывая и о других факторах) для рассмотрения периодов, не вполне обычных по величине.

В четырехдольном размере периоды в 16 тактов с «нормальной» структурой не свойственны классическому стилю и лишь изредка используются в творчестве романтиков (у Шопена, см. пример 20). Чаше всего построения подобного масштаба приобретают новые черты, некоторые особенности, придающие характер ненормативных периодов (см. § 7) или сложных построений (см. § 10). В таком виде они свойственны и классическому стилю, и романтикам, и особенно русской музыке. Здесь и сказывается закономерность музыкальной речи, упомянутая выше (см. § 5): увеличение построения, обусловленное большей степенью развития, вносит новые черты и создает новые разновидности форм музыкальной речи, отличающиеся от обычной «средней» нормы.

Об образовании периода в 4 такта можно говорить лишь при достаточно большом метрическом размере, сложном ритмическом рисунке, медленном темпе и наличии определенно выраженных предложений с серединой каденцией. Такие малые периоды встречаются сравнительно редко (см. пример 15, 16). Обычно же отдельные построения в 4 такта, даже замкнутые, приобретают характер самостоятельных предложений (см. § 8). При размере в $\frac{3}{4}$ и тем более в $\frac{2}{4}$ построение в 4 такта не превращается в период — здесь фактор величины играет решающую роль.

Кроме того, к малому периоду следует отнести и построение в 8 коротких тактов (в $\frac{2}{4}$) со сравнительно простым ритмическим развитием, ибо по метрическому масштабу оно,

в сущности, не отличается от предыдущего (2 такта в $\frac{2}{4}$ могут быть объединены в 1 такт $\frac{4}{4}$; см. пример 17).

Заключительный каданс периода нередко вторгается в последующее построение (в такты 9 и 17; см. § 5). Здесь происходит сцепление построений — конец предыдущего служит одновременно началом нового (см. примеры 35, 37, 39). В одних случаях последующее построение начинается непосредственно с тематического материала, в других — с сопровождения, предвещающего вступление темы.

Надо обращать особое внимание на кульминации в периоде (если они имеются). Образующаяся на высшей мелодической «точке» и поддержанная напряженной гармонией (субдоминантой или тоническим квартсекстаккордом, часто тем и другим), кульминация обычно сосредоточивается в конце построения (последней трети, тактах 6—7 восьмитактного построения; см. пример 131). В шестнадцатитактном периоде главная кульминация иногда возникает не во втором, а в первом предложении (см. пример 18).

При подсчете количества тактов в периоде (как и в других построениях) необходимо учитывать разные обстоятельства. Если построение начинается с сильной доли такта и завершается в его середине (без вторжения), то подсчет ясен и точен. В других же построениях он имеет лишь более или менее приблизительное значение. Например, короткий затакт не приходится принимать во внимание. Иногда построение начинается с середины такта 1 и заканчивается в его середине — здесь образуется некоторый метрический сдвиг, не всегда нарушающий обычную квадратность (такт 8). Вторжение в одних случаях можно учитывать, в других случаях не принимать в расчет, в зависимости от связи построений между собой. В анализе художественных образов (см. главу 3), в некоторых из них, дается приблизительный подсчет, иногда указывается и на вторжение.

§ 7. Периоды с особенностями и ненормативные

Для более полного и всестороннего ознакомления со строением музыкальной речи нельзя ограничиться рассмотренным выше типичным, «нормальным» периодом, необходимо получить представление и об иных его разновидностях.

Некоторые из них встречаются довольно часто, другие — значительно реже; одни присущи экспозиционному изложению, другие более свойственны продолженному развитию. В одних случаях можно наблюдать лишь небольшие особенности, не являющиеся существенным отступлением от нормального типа; в других случаях — более значительные, своеобразные особенности, придающие периоду ненормативный характер. Иногда развитие тематизма настолько своеобразно по своей структуре, что не подходит под определение «период» и должно быть отнесено к свободному построению (см. § 10). Все это легче проследить, если мы будем оттал-

киваться от нормального типа, отмечая те или иные особенности.

Между особенностями незначительными и более ярко выраженными можно провести лишь приблизительное и условное различие, принимая во внимание историческое происхождение периода и опираясь на классический стиль. В первую очередь выделим некоторые особенности, часто наблюдающиеся в классическом стиле и не являющиеся существенными отступлениями от нормы.

1. Нередко встречаются периоды с серединой не совершенной каденцией на тонике (вместо доминанты). Тоника чаще бывает в мелодическом положении терции (см. примеры 24, 36, 45, 49, 68, 69), реже — квинты (см. примеры 21а, 28), в виде секстаккорда (см. рис. 21а) или на слабой доле («скользящая» тоника; см. пример 21б).

2. Второе предложение в периоде иногда непосредственно начинается в параллельном мажоре (см. пример 36), а так же в тональности II ступени (мажора), — как секвенционное развитие предыдущего с дальнейшим возвращением в основную тональность (см. примеры 27, 28, 35). Последние периоды свойственны уже классическому стилю, но особенно характерны для Шопена. Иногда второе предложение непосредственно вступает в субдоминантовую тональность (см. примеры 29, 30).

3. Изредка период начинается с небольшого вступления, которое не входит в основную структуру периода, но в целом его несколько расширяет (см. пример 23).

4. Часто встречается расширенный период с «внутренним» дополнительным развитием заключительного характера — в виде фразы или третьего предложения. Такое заключительное дополнение в периоде, образующееся нередко после не совершенной или прерванной каденции и иногда повторяющееся, расширяет период в 8 тактов до 10, 12 и более тактов (см. примеры 35, 36). Большой период в 16 тактов может увеличиться до значительного размера.

5. От предыдущего следует отличать дополнение к периоду в виде самостоятельного предложения (или нескольких предложений) заключительного характера. Подобное дополнение вступает после полного завершения периода тоническим кадансом и может значительно разрастаться, образуя в целом большой сложный период (см. примеры 37, 38; § 10).

Дополнение — как в периоде, так и к периоду — обычно продолжает и подтверждает предшествующее тематическое развитие. Для классического стиля при этом характерно многократное подтверждающее кадансирование, у романтиков же встречается секвентное развитие, ведущее к кульминации.

Особенности периодов весьма многообразны, и для того, чтобы по возможности всесторонне их охватить, мы рассмотрим их в систематическом порядке, распределив по определенным категориям. Некоторые из них не нарушают «норму», другие, как указывалось выше, создают явно ненормативные периоды.

Итак, мы будем рассматривать особенности периодов: 1) по величине (количеству тактов); 2) по метрическому объединению тактов в периоде; 3) по кадансированию; 4) по составу; 5) по модуляционному развитию¹.

I. Особенности по величине

Кроме «нормальных» (в 8, 16 тактов), периоды без заключительного внутреннего дополнения и не считая вторжения бывают различной величины. Самостоятельные построения меньше 8 тактов (4, 5, 6, 7) обычно являются предложениями (см. § 8) и только при ясном членении на предложения приобретают значение сокращенных периодов, что встречается редко (см. примеры 15, 16, 41, 42). Периоды больше 8 тактов часто образуются путем включения третьего предложения или расширения одного из двух (обычно последнего, см. о составе). Чаще всего встречается период в 12 тактов с квадратным объединением ($4+4+4$), объединение же двух предложений по 6 тактов представляет собой своеобразную особенность (см. пример 48). Четные периоды более естественны, нечетные — наибольшее отступление от нормы, ибо в основе музыкального восприятия, как указывалось выше (см. § 3), лежит парное (квадратное) объединение тактов.

II. Особенности по метрическому объединению тактов

Эти особенности относятся к внутреннему составу, но они могут рассматриваться только с точки зрения метрического объединения тактов.

Нормальный по величине период в 8 тактов может состоять из двух неодинаковых по размеру неквадратных предложений — $3+5$ или $5+3$ (см. пример 43). Тем более возможны самые разнообразные ненормативные объединения в периодах больших размеров.

¹ Следует иметь в виду, что особенности разного порядка часто теснейшим образом связаны между собой: например, величина периода связана с метрическим объединением тактов и с его составом, модуляционное развитие — с кадансированием. Поэтому данная систематизация носит условно-теоретический характер — как рассмотрение музыкальных явлений с определенных точек зрения («научный аспект»).

Следует при этом различать: 1) особые четные метрические объединения тактов, образующиеся при дополнениях, например: $4+4+2$ (дополнение) = 10 (см. пример 35), или $4+4+4$ (дополнение) = 12 (см. пример 37), или $4+4+6$ (дополнение) = 14 (см. пример 36); 2) органические ненормативные, неквадратные, особенно нечетные, объединения, например: $6+6=12$, $5+5=10$, $7+7=14$ и другие (см. примеры 44—52).

III. Особенности по кадансированию

1. Периоды бывают с необычными серединными каденциями.

а) Серединная каденция на устойчивой тонике (на сильной доле и в мелодическом положении основного тона), придающая первому предложению относительно замкнутый характер. Надо иметь в виду, что точное повторение предложения (с одинаковым же кадансом) не образует периода (см. § 8 о повторном, куплетном проведении предложения). Для того чтобы предложения объединялись в период как высшее построение, необходимо хотя бы малейшее различие согласующихся на расстоянии кадансов (см. пример 22).

б) Серединная каденция на субдоминанте (немодулирующей и модулирующей; см. пример 23).

Могут быть серединные каденции и другого рода, например на трезвучии или в тональности VI ступени. Наконец, вместо каденции используется мелодический ход, соединяющий оба предложения.

2. Кроме нормальных, замкнутых периодов (с тоническим завершающим кадансом), бывают разомкнутые периоды — с половинным кадансом на доминанте в конце (см. примеры 24, 25). Встречается и большое продление доминантовой гармонии, к которой пришло предыдущее развитие, без явно выраженного половинного каданса. Такое замыкание построения наиболее характерно для продолженного развития, но применяется и в самой экспозиции темы среднего раздела формы, в обоих случаях служа подготовкой к дальнейшему (репризе; см. пример 26).

IV. Особенности по составу

1. Особенность состава периода может выражаться в том, что предложения не обычны по величине и метрическому объединению тактов. Об этом говорилось выше, а здесь надо добавить (поскольку речь идет именно о составе периода), что увеличение построения обычно является следствием расширения именно второго предложения (см. примеры 44—46, 52). При большом его расширении построение называется периодом типа развертыва-

ния. Это нередко встречается в экспозиции темы, но более свойственно продолженному развитию. Расширение разомкнутого второго предложения часто служит подготовкой к репризе (см. пример 26). Значительно реже встречаются периоды с сокращенным вторым предложением (см. примеры 31, 42, 43, 50).

2. Иногда имеют место периоды с тремя предложениями, из которых последнее не является особым заключительным дополнением к предыдущему (см. примеры 39, 40, а также прелюд № 9 *E-dur* Шопена). Бывают периоды даже с четырьмя предложениями (Шопен. Прелюд *cis-moll*).

3. Существуют периоды, не расчленяющиеся на предложения, слитные, так называемые периоды единого развития¹.

Такие периоды иногда четко разграничиваются на фразы, не объединяющиеся, однако, в предложения (см. примеры 56, 131). В других случаях все развитие отличается слитностью (см. примеры 53—55). Построения больше 8 тактов приобретают при этом определенное значение периода (см. пример 57). Среднее же по величине построение (в 8 тактов) обычно совмещает в себе черты периода и предложения и может быть названо периодом-предложением (см. примеры 53—56 и особо § 8).

4. Встречаются периоды, в которых одни фразы не объединяются в предложение, другие же объединяются, обычно во второй половине (см. § 9).

V. Особенности по модуляционному развитию

Вообще, модуляционность более свойственна второму предложению периода. Как было указано, оно может непосредственно начинаться с новой тональности (как сопоставление) — параллельной, II ступени (см. примеры 27, 28), субдоминантовой (см. примеры 29, 30).

Необычно модулирование первого предложения в любую тональность, кроме доминантовой и параллельного мажора, с соответствующими серединными каденциями.

В классическом стиле изредка используется своеобразное звучание окончания периода в тональности верхней медианты мажора. Модулирование в отдаленную тональность является исключительной особенностью (см. примеры 31, 55).

Резко выраженная модуляционность, а тем более оконча-

¹ При этом следует иметь в виду, что квадратное объединение тактов, весьма свойственное музыкальному восприятию, обычно намечает известную метрическую грань; но сама по себе эта грань еще не образует членения на предложения, которое надо рассматривать по музыкальному смыслу и по совокупности всех указанных выше структурных признаков, а не только по одному метрическому.

ние периода в далекой тональности стали более или менее широко применяться лишь в современной музыке (у Прокофьева, Шостаковича и других; см. примеры 33, 34).

В одном периоде может встретиться целый ряд особенностей разного порядка, нередко тесно связанных между собой.

§ 8. Предложения

В науке о музыкальной форме предложения обычно понимаются как составные части периода. В таком наиболее употребительном виде мы их и рассматривали выше, причем обнаружилось, что одинаково часто они бывают разомкнутыми (первое предложение) и замкнутыми (второе предложение).

Но и те и другие иногда не объединяются в период. Предложение может иметь совершенно самостоятельное значение — как построение, в котором первоначально излагается музыкальная мысль, хотя и в менее развитом и завершенном виде, чем в периоде. Такие самостоятельные предложения, в которых излагается тема, мы и будем здесь рассматривать.

Наиболее самостоятельный характер носит замкнутое предложение. Небольшое замкнутое построение в 4 такта наводит на мысль, что это предложение, а не период. Если оно по составу не содержит характерных черт периода (то есть не расчленяется на явно выраженные предложения), то это предположение подтверждается. В данном случае величина построения приобретает важное, если не решающее показательное значение (см. примеры 58—60).

Гораздо сложнее обстоит дело, если построение по величине соответствует обычному периоду (8 тактов), но по составу и структуре членения для него не типично. В таких случаях обычно и возникают недоразумения и споры о том, что представляет собой данное построение — предложение или период?

Правильное решение этого вопроса надо искать в учете всех указанных выше специфических признаков построений (см. § 2) и в допущении того, что эти признаки могут сочетаться без определенного преобладания одних над другими.

Отсюда следует, что некоторые построения могут иметь смешанный характер, приобретая двойственное значение. Например, полная кадансовая замкнутость, подчеркивающая завершенность музыкальной мысли, дает возможность определить построение в 8 тактов как период, слитность же развития (отсутствие серединной каденции, расчленяющей на подчиненные построения) говорит за то, что это пред-

ложение. Для таких смешанных явлений правильным должно быть не однозначное, а двойственное наименование: предложение-период.

Образцами этого могут служить примеры 53—55, 131.

В примерах 53 и 131 можно видеть некоторое преобладание черт периода вследствие полной замкнутости построения в той же тональности и завершенности музыкальной мысли, а также благодаря расчлененности на фразы (но не на предложения), особенно четкой в примере 131.

В примере 54, при полной кадансовой замкнутости, построение все же не столь завершено, как в предыдущем примере, из-за окончания в параллельной тональности. Кроме того, оно не разграничивается на явно выраженные фразы; здесь, в сущности, одна фраза охватывает данное построение целиком. Все это отчасти говорит в пользу предложения. Однако оба примера надо отнести к категории смешанных по характеру построений — предложений-периодов. Вообще же можно отмечать преобладание тех или других черт только тогда, когда оно достаточно ясно выражено.

Разомкнутое предложение менее самостоятельно, чем замкнутое, и существенным образом отличается от периода, ибо здесь отпадает характерная для последнего черта — завершенность построения (см. пример 61). Поэтому разомкнутое построение в 8 тактов без явно выраженной срединной каденции приобретает определенное значение большого предложения (см. примеры 6, 62, 63). Но это уже нельзя отнести к более развернутому разомкнутому построению, например в 16 тактов, которое неминуемо имеет черты периодичности (например: Бетховен. Соната № 4, ч. III, трио).

Предложение (замкнутое и разомкнутое, подчиненное и самостоятельное) обычно подразделяется на фразы — чаще на две, а иногда и больше. Нередко по структуре предложение полностью уподобляется периоду: фразы в нем ясно отграничиваются и связываются автентическим кадансовым оборотом при согласовании с ответным кадансом в конце (см. примеры 58, 59).

Теперь возникает вопрос, что придает предложению самостоятельный характер, почему и в каких случаях оно не объединяется с последующим построением? В основном здесь надо принимать во внимание связь данного построения с дальнейшим развитием как в структурном, так и в тематическом отношении. Новый материал в последующем построении (или резко отличающийся характер развития) придает самостоятельность предыдущему предложению (см. примеры 58, 60). Самостоятельности предложения содействуют кадансовая замкнутость, ритмическая цезура (пауза или продление звучания); а также его точное повторение, обозна-

чаемое обычно соответствующим знаком и явно отделяющее его от последующего построения (см. примеры 59, 61—63).

Такое точное повторение часто бывает необходимо для подтверждения высказанной, но недостаточно развитой мысли, и лишь двукратное (минимум) ее проведение удовлетворяет требованию экспонирования (в частности, метрического объединения в 8 тактов как основной формы).

Это повторное, по существу куплетное, проведение темы выполняет ту же экспозиционную роль, что и период, хотя и в менее развитой форме (см. примеры 64—68). Но это отнюдь не означает, что оно превращается в период, ибо последний — построение более высокого порядка, всегда содержащее какое-либо дальнейшее развитие во втором предложении (хотя бы чисто вариантное; см. § 7). Такое экспонирование типично для тем народного происхождения, танцевального или песенно-танцевального характера (см. примеры 64, 65).

Вариантное повторение предложения может уже образовать период повторного строения с замкнутым против обыкновения первым предложением (что наблюдается далее в той же сонате № 13 Бетховена, см. пример 59).

Все сказанное относится и к разомкнутому предложению. Но здесь дело несколько усложняется его незавершенностью: автентический каданс в конце построения предопределяет возможность типичного для периода кадансового согласования в следующем построении (как второго предложения). Однако ярко выраженная цезура и главное дальнейшее развитие совершенно иного характера, лишенное этого согласования, придают предложению самостоятельное значение. Это мы видим в начале сонаты № 1 Бетховена (см. пример 6): после изложения темы в виде разомкнутого предложения, заканчивающегося большой цезурой с фермой, сразу начинается новое развитие, которое представляет собой переход ко второй теме (связующую часть) и отнюдь не является вторым предложением (свободное развитие разработочного характера, содержащее лишь отдельные фразы). Здесь большое (в 8 тактов) разомкнутое предложение выполняет экспозиционную функцию, заменяя период. Такая возможность подтверждает, что не только период может играть данную роль. Еще более характерен в этом отношении пример 61.

Предложения, особенно замкнутые, могут следовать одно за другим, не объединяясь в периоды (например, в начале сонаты № 13 Бетховена образуется целая цепь таких предложений; см. также Adagio из Бранденбургского концерта № 1 Баха). В творчестве романтиков и русских композиторов нередко разомкнутые предложения объединяются в широко развернутые свободные построения неперiodического типа (см. § 10).

§ 9. Фразы

Мы уже говорили о фразах, как о составных частях предложения. Фраза обычно содержит несколько связанных или слитных, а иногда и не связанных между собой мотивов, но часто значительный по величине мотив охватывает всю небольшую фразу целиком (см. главу 1, § 6). Предложение, как было указано, обычно состоит из двух фраз, а иногда и более (см. § 8). Фразы бывают весьма разнообразны по величине: если за обычную среднюю величину можно принять 2 такта, то большая фраза (например, в 4 такта) сильно отличается от короткой (в 1 такт или в 1/2 такта; см. § 3).

В структурном отношении объединяющиеся фразы бывают ясно разграничены между собой цезурами, но, вообще говоря, им гораздо больше свойственны незавершенность и взаимосвязанность, чем предложениям и периодам. Иногда лишь некоторая закругленность мелодического оборота очерчивает границу фраз. Нередко конец одной фразы настолько сливается с началом другой, что границу можно провести лишь приблизительно и условно (что особенно типично для протяжной лирической мелодии).

Кроме «нормального», последовательного объединения фраз в предложения, и через их посредство в период, встречаются и другие случаи.

1. Предложение может представлять собой единое, слитное мелодическое движение, не расчленяющееся на отдельные фразы (см. примеры 45, 54).

Можно сказать, что в таких случаях большая фраза распространяется на все предложение, что образуется фраза предложение — явление смешанного характера, аналогичное предложению-периоду (см. §§ 7, 8): в обоих примерах меньшее построение перерастает по величине и значению в большее построение.

2. Фразы могут входить в состав построения высшего порядка, не объединяясь в предложения. Такое построение возможно отнести к категории ненормативных или свободных периодов. Если оно совсем лишено характерных для периода черт, то может быть названо свободным построением (см. § 10). Объединению фраз в предложение, вообще говоря, мешают их секвентное движение и отсутствие каденции, которая могла бы обозначать конец предложения. Необъединяющиеся фразы обычно находятся в первой половине периода (вместо первого предложения), во второй половине они, как правило, все же объединяются или образуют слитное предложение. В целом при этом происходит суммирование: фраза+фраза+предложение: $2+2+4=8$ или $4+4+8=16$ и т. п. (см. примеры 70, 71).

3. Фразы могут следовать одна за другой, не объединяясь ни в какие высшие построения. Это весьма свойственно в инструментальной музыке разработочному развитию, а также вокальной музыке (романсам, главным образом речитативам и речитативным ариозо в опере).

4. Фраза может быть вполне самостоятельной как построение, в котором первоначально излагается музыкальная мысль, разумеется, в гораздо менее развитом виде, чем в предложениях и тем более в периоде.

О коротких темах, построенных в виде фраз, которые состоят из двух и даже одного мотива, было сказано выше (см. главу 1, § 4).

Мы видели, что предложения и периоды встречаются не во всяком развитии, и преимущественно в экспозиционном. Фразы же пронизывают все музыкальное произведение, они, можно сказать, вездесущи, и не только в инструментальной музыке, но и в вокальной, приобретая самый разнообразный характер. Вообще надо отметить: чем меньше форма строения музыкальной речи, тем менее специфична она в структурном отношении и тем шире и универсальнее в использовании.

§ 10. Сложные и свободные построения

Строение музыкальной речи настолько многообразно, что далеко не все ее формы укладываются в рамки рассмотренных выше нормальных (см. § 6) и ненормативных периодов (см. § 7). Особенно это относится к современной музыке, в которой экспонирование тематического материала часто не подчиняется традиционным нормам. Здесь уже приходится говорить о сложных и свободных построениях периодического и непериодического типа. Некоторые из них доступны известной систематизации.

В первую очередь следует обратить внимание на построения периодического типа, усложненные в том или ином отношении, то есть на сложные периоды.

В зависимости от того, в чем заключается усложнение, надо различать два основных вида сложного периода: расширенный и двойной.

1. Расширенный период является результатом самостоятельного дополнения к периоду. О таком дополнении упоминалось раньше (см. § 7). В примере 37 к простому периоду в 8 тактов примыкает заключительное дополнение в $4+1$ такта, образуя в целом расширенный (сложный) период в $12+1$ тактов. В примере 38 большее по величине дополнение ($4+5=9$) удлиняет первоначальное построение до 17 тактов.

Пример 72 — особенно яркий образец подобной же структуры: здесь большой период в 20 тактов сперва расширяется посредством внутреннего дополнения до 28 тактов, а затем и самостоятельного до 40 тактов.

2. Двойной период характеризуется двойной экспозицией тематического материала. Он состоит из двух простых периодов, причем второй несколько отличается от первого. Без этого различия не создавалось бы объединение высшего порядка, а было бы простое повторение первоначального периода, не образующее нового развития.

Следовательно, двойной период, как объединение высшего порядка, имеет две фазы развития; в этом уже можно усмотреть принцип двухчастности музыкальной формы, который определеннее проявляется при большей самостоятельности частей.

Для того чтобы лучше понять структуру двойного периода, необходимо проследить его происхождение от нормального классического периода.

В классической трехчастной форме тема, изложенная в виде периода, обычно вначале точно повторяется (вторично проигрывается), что и обозначается знаком повторения (в репризе же она проводится один раз, без повторения). Если сначала разомкнуть период половинной каденцией, с тем чтобы завершить его только при вторичном проведении, то он не остается лишь механически повторенным: при этом возникает единое построение вдвое большего размера, с новым согласованием кадансов и с двойной экспозицией тематического материала, которая является уже обязательной. Это и есть сложный двойной период данного вида, путем указанного усложнения простого периода он исторически и возник. Составляющие его простые периоды оказываются подчиненными, но не превращаются в предложения, хотя и играют аналогичную им роль в общем построении (см. примеры 73, 74).

В двойных периодах могут быть, разумеется, всякого рода отступления от нормальной структуры (ненормативные двойные периоды).

В творчестве романтиков и особенно русских композиторов получили распространение сложные, иногда очень большие построения, образующиеся путем объединения в одно целое экспозиционного и продолженного развития темы.

Такое объединение создается в тех случаях, когда окончание периода непосредственно подхватывается дальнейшим развитием. При этом возникает либо двухчастное (точнее, двухфазное) единое построение, либо трехчастное (трехфазное), когда в него включается еще и репризное проведение темы (см. примеры 75, 76).

Существуют также построения с явно выраженной строфической или секвенционной структурой.

Строфическая структура характеризуется тем, что многократно проводятся как бы в параллельном сопоставлении аналогичные, иногда очень сходные, подчиненные построения (фразы или предложения).

При такой «параллельной» аналогии и образуется нечто подобное стихотворным строфам. Относительную обособленность придает каждой строфе самостоятельность кадансов, отсутствие их согласования, столь типичного для периодического строения (см. примеры 77, 78).

Секвенционная структура близка к строфической. В ней также возникают многократные варианты проведения темы без согласования кадансов, но в секвентном развитии, которое обычно создает большую непрерывность. Характерным в этом отношении образцом служит пример 79.

Нам остается теперь коснуться таких построений, которые не укладываются в перечисленные категории, — мы их назовем свободными. Нередко в них можно усмотреть известную структурность развития, но совсем необычного типа. Наиболее же характерные свободные построения отличаются именно неструктурностью, импровизационностью, иногда беспрерывностью развития. Часто они встречаются в виде вступлений в крупных произведениях (см. пример 80).

В более самостоятельном виде свободные построения обычно сильнее разворачиваются и нередко достигают очень большого масштаба, приобретая значение широко развитой одночастной формы (см. Отдел II, главу 1), иногда с несколькими фазами развития (см. примеры 81, 82). Свободные построения особенно характерны для современной музыки.

Все изложенное показывает, что музыкальный материал может строиться и развиваться в самых разнообразных формах музыкальной речи, которые ни в коем случае нельзя подгонять под стандартные нормативы.

Глава 3

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЦЫ

Пояснения к примерам 1—82¹

§ 1. Примеры 1—10 к главе 1, §§ 1—7.

Примеры 1, 2. Короткие темы, состоящие только из одного мотива (к §§ 4, 7).

Примеры 3, 4. Гармонические схемы, в которых вы-

¹ Подобные пояснения к большему количеству нотных примеров см.: Ю. Н. Тюлин. Строеение музыкальной речи. Музгиз, Л., 1962, стр. 55—82, 83—232.

ступает развитие мотивов, содержащихся в орнаментально-фигурированном движении (к § 7).

Пример 5. Короткая тема, в которой особое значение приобретает ритмическая формула (к § 4).

Тема состоит из двух сходных фраз, разделенных паузой и не образующих предложения. Они содержат только один мотив, вариантно (на другой ступени лада) повторенный и в дальнейшем развивающийся главным образом на основе характерного для нее ритма.

Пример 6. Самостоятельное, развернутое (в 8 тактов), разомкнутое предложение (см. главу 2, § 8) со сложным мотивным составом (к § 7).

Пример 7. Развитие мотивов темы из предыдущего примера (к § 7).

Примеры 8—10. Мотивный состав темы и развитие мотивов в экспозиции и разработке (к § 7).

§ 2. Примеры 11—14 к главе 2, § 6

Нормальные экспозиционные периоды (однотональные) средней величины (8 тактов, с серединой каденцией на D).

Примеры 11, 14. Периоды повторного строения.

Примеры 12, 13. Периоды неповторного строения.

§ 3. Примеры 15—20 к главе 2, § 6

Уменьшенные и большие периоды

Примеры 15, 16. Периоды в 4 такта, типичную структуру которых подчеркивают завершенность и ясное членение серединой каденцией на предложения, а также повторное строение. Особой лаконичностью и простотой отличается пример 15.

Пример 17. Типичный нормальный небольшой период (8 тактов в $\frac{2}{4}$), модулирующий, повторного строения.

Примеры 18, 19. Большие периоды в 16 тактов в двух- и трехдольном размере.

Пример 20. Большой период в четырехдольном размере (встречается сравнительно редко).

§ 4. Примеры 21—26 к главе 2, § 7

Кадансовые особенности периодов

Примеры 21—24. Серединные каденции не на доминанте.

Примеры 25, 26. Разомкнутые периоды, завершающиеся на доминанте.

§ 5. Примеры 27—34 к главе 2, § 7

Модуляционные особенности периодов

Примеры 27, 28. Второе предложение непосредственно начинается в тональности II ступени.

Примеры 29, 30. Второе предложение непосредственно начинается в тональности субдоминанты.

Пример 31. Весьма своеобразный разомкнутый период с модулированием из *D-dur* в *C-dur* — исключительный случай в классическом стиле.

Примеры 32—34. Периоды с резко выраженной модуляционностью, характерные для современной реалистической музыки.

§ 6. Примеры 35—38 к главе 2, § 7

Периоды со вступлением и дополнением

Пример 35. Период расширен до 10 тактов посредством внутреннего дополнения (фразы), подтверждающего предыдущий каданс и вторгающегося в следующее построение.

Пример 36. Более развитое дополнение, образующее уже не фразу, а третье предложение в 4 такта заключительного характера, которое, в свою очередь, расширяется дополнительным кадансовым заключением.

Примеры 37, 38. Самостоятельное «внешнее» дополнение к периоду, вступающее после его завершения заключительной каденцией. В целом образуется сложный период (см. главу 2, § 10).

§ 7. Примеры 39, 40 к главе 2, § 7

Трехчастные периоды

Примеры 39, 40. Типичные простейшие образцы трехчастного периода.

§ 8. Примеры 41—47 к главе 2, § 7

Периоды с особенностями — от 6 до 10 тактов

Пример 41. Предложения в 3 такта: $3+3=6$.

Пример 42. Своеобразный период с сокращенным вторым предложением: $4+3=7$.

Пример 43. Нормальный по величине период с неравномерным членением на предложения: $5+3=8$.

Пример 44. Второе предложение после каданса расширяется еще на 1 такт: $4+5=9$.

Примеры 45, 46. Часто встречающееся расширение второго предложения: $4+6=10$.

Пример 45б. В репризе второе предложение без расширения.

Пример 47. Своеобразный период с нечетными предложениями: $5+5=10$.

§ 9. Примеры 48—52 к главе 2, § 7

Периоды особой структуры

Пример 48. Своеобразный разомкнутый период с предложениями в 6 тактов: $6+6=12$.

Пример 49. Своеобразный модулирующий период с нечетными предложениями: $7+7=14$.

Пример 50. Редко встречающийся период с сокращенным вторым предложением: $8+7=15$.

Пример 51. Период с расширенным первым предложением: $9+8=17$.

Пример 52. Первое предложение оказывается усеченным (в 7 тактов) вследствие непосредственного вторжения — серединная каденция здесь совпадает с новым вступлением темы. Второе предложение в 8 тактов расширено внутренним дополнением до 12 тактов: $7+8+4=19$.

§ 10. Примеры 53—57 к главе 2, §§ 7, 8

Периоды единого развития

Примеры 53—55. Периоды в 8 тактов единого развития, сходные с замкнутыми предложениями: периоды предложения.

Пример 56. Период в 10 тактов единого развития, уже теряющий сходство с предложением.

Пример 57. Очень большой период в 16 тактов единого развития, не имеющий сходства с предложением.

§ 11. Примеры 58—68 к главе 2, § 8

Самостоятельные предложения

Примеры 58, 59. Короткие замкнутые предложения с подобным периоду ладофункциональным соотношением TD—DT (58) и TD—TT (59), но без характерных для периода серединных каденций (имеющихся в примерах 15, 16, 17).

Пример 60. Весьма своеобразное замкнутое предложе-

ние с неожиданной модуляцией в конце и с расширением заключительного аккорда на такт 5. Самостоятельность этого предложения подчеркивается тем, что оно отделено от последующего развития, играя роль вступления (эпиграфа) в начале пьесы и заключения (послесловия) в конце.

Примеры 61—63. Разомкнутые самостоятельные предложения.

Примеры 64—68. Точное повторение предложений, не вносящее нового развития и не создающее согласованных взаимоотношений, а поэтому не образующее периода. Здесь благодаря куплетному развитию возникают лишь повторные (двойные) предложения.

§ 12. Примеры 69—71 к главе 2, § 9

Фразы

Пример 69. Первые две фразы объединяются в предложение, уподобляющееся периоду вследствие повторного развития и согласования кадансов (D—T). Однако последняя каденция на T не вполне устойчива и служит лишь серединой для всего построения. Во второй части периода происходит суммирование: предложение не расчленяется на отдельные фразы, иначе говоря — фраза распространяется на все предложение, создавая фразу-предложение.

Пример 70. Секвенционное развитие фраз без согласования каденции, а поэтому не объединяющее их в предложение. Во второй половине также происходит суммирование, образующее фразу-предложение.

Пример 71. Представляет особый интерес. Здесь происходит подобное предыдущему примеру повторение не объединяющихся в предложение мелодических фраз. Оно проводится троекратно и не секвенционно, но на разной гармонии. Вместе с последующей фразой-предложением (4 такта) возникает модулирующий период единого развития (*a-moll—C-dur*). К этому построению непосредственно присоединяется большое в 6 тактов дополнение, состоящее, в свою очередь, из короткой фразы и расширенной фразы-предложения, которое служит не заключением, а переходом к дальнейшему. В целом создается разомкнутый сложный период с дополнением (см. главу 2, § 10) со структурой: $3+2+2+4+6$ (доп.) = 17.

§ 13. Примеры 72—74 к главе 2, § 10

Сложные периоды

Пример 72. Сложный период, подобный примерам 37 и 38, но исключительно большого масштаба. Сначала два предложения по 10 тактов образуют период, расширяющийся

внутренним дополнением (третьим предложением) до 28 тактов. Затем, после заключительной каденции, к нему присоединяется новое, самостоятельное дополнение, которое, в свою очередь, состоит из основного предложения в 8 тактов и дополнительного короткого в 4 такта (всего 12 тактов). В целом этот весьма сложный период имеет следующую структуру:

$$\frac{\text{период (28)}}{10 + 10 + 8 (\text{доп.})} + \frac{\text{доп. (12)}}{8 + 4} = 40$$

Пример 73. Двойной период, в котором второе проведение темы (в виде подчиненного простого периода) усложнено вариантносью — перенесением в верхний регистр и прибавлением голосов, а также небольшим внутренним дополнением.

Пример 74. Большой, весьма сложный по тематическому развитию двойной период. Здесь очень ясно выступает последовательное объединение низших форм строения в высшие: фразы образуют предложения, объединяющиеся в простые периоды, которые, в свою очередь, связываются в двойной период в 32 такта. Во втором подчиненном простом периоде первое предложение проводится без изменения, второе же изменяется с такта 2. Соединительная каденция удлинена до 4 тактов и в конце превращается в заключительную.

§ 14. Примеры 75, 76 к главе 2, § 10

Объединенные построения

Пример 75. Очень большое построение с двухчастным объединением экспозиционного и продолженного развития. Начальный период повторного строения (с соединением предложений через S) замыкается тонической каденцией, но сейчас же подхватывается продолженным развитием чрезвычайно большого масштаба. Общее построение:

$$\overbrace{8+8+28+9}^{\text{(доп.)}} = 53.$$

Пример 76. Широко развитый трехчастный репризный период, в котором средняя часть (второе предложение) непосредственно сливается с первой в качестве продолженного развития и так же тесно связывается с последней. Благодаря этому все построение носит характер единого развития (см. также пример 78).

§ 15. Примеры 77—79 к главе 2, § 10

Строфические и секвенционные построения

Пример 77. После короткого вступления фразы расположены одна за другой в строфическом порядке. В последнем

построении укороченные фразы объединяются в предложение (суммирование).

Пример 78. Очень большое построение с ясной строфической структурой. В целом наблюдается (так же, как в примере 76) трехчастность — соединение экспозиционного развития с продолженным и репризой: $24 + 12 + 24 = 60$. В пятой строфе тематическое развитие (фраза) вторгается в отыгрыш, нарушая пятитактом строго выдержанную в предыдущем квадратную структуру. Следует обратить внимание на различие кадансов в мелодии — на сильной доле и синкопических (во второй и последней строфе). Все это, вместе с объединением в средней части и суммированием в конце, имеет очень важное выразительное значение, внося необходимое разнообразие в строфическое развитие.

Пример 79. Экспозиционное изложение темы с секвенционным развитием, приобретающим разработочный характер, — без согласования кадансов и объединения предложений. Свобода построений подчеркивается их разномкнутостью. Такое экспозиционное изложение темы весьма необычно для классического стиля и более свойственно творчеству романтиков. Секвенционность здесь сочетается со строфичностью при суммировании в конце: $\overbrace{4+4+4+4+4+7}^{\text{суммирование}} = 27$.

§ 16. Примеры 80—82 к главе 2, § 10

Свободные построения

Пример 80. Типичное развернутое свободное построение в одночастной форме, характерное для вступлений.

Пример 81. Свободное построение с особой непрерывной «цепляемостью» тематического материала — яркий образец стиля Бетховена в последнем периоде его творчества. Это построение, за которым расположено еще большее заключительное дополнение в 10 тактов, представляет собой экспозицию с «сонатным» гармоническим развитием, длительно утверждающим доминантовую тональность: $6 + 19 = 25$, вся экспозиция: $25 + 10 = 35$.

Пример 82. Замечательный образец очень развернутого свободного построения с исключительно сложным развитием, охватывающим все новые и новые мотивные образования. При сложности развития намечаются три основные фазы. В первых 7 тактах, в сущности, полностью изложена основная тема, но она немедленно подхватывается новым, контрастным развитием, основанным на производных мотивах. С такта 21 это развитие приходит к новой длительной фазе (12 тактов), в которой происходит постепенное «растворение» мелодического тематического материала. Этот оригинальный прием обусловлен здесь самой программой произведения — посте-

ленно «тающим» образом Франчески. Общее построение:
 $7+9+4+12=32$.

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том II, fuga № 9

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, fuga № 4

1 а) Moderato e maestoso б) Adagio alla breve

Р. Вагнер. «Кольцо нибелунга»

А. Скрябин. Соната № 9

2 а) тема судьбы б)

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, прелюдия № 1

3

4

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том II, прелюдия № 3

Allegro

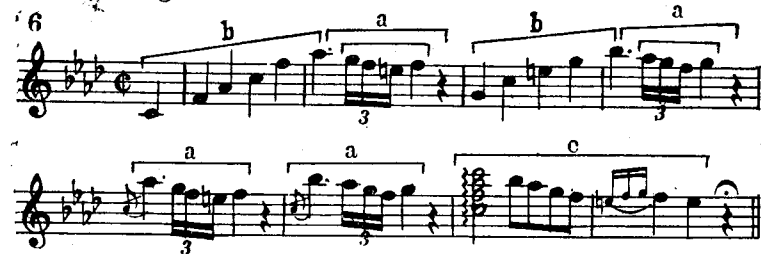
Л. Бетховен. Соната № 29, ч. I

5



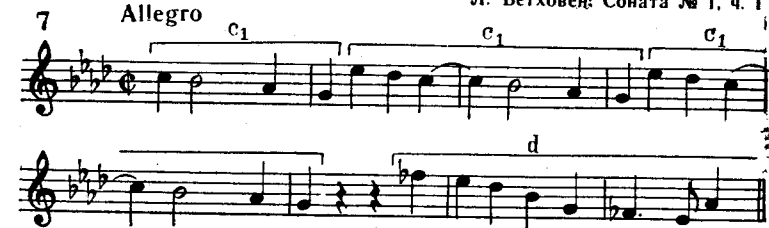
Allegro

Л. Бетховен. Соната № 1, ч. I

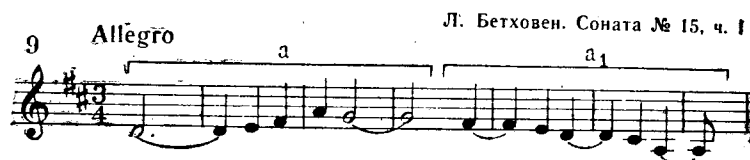


Allegro

Л. Бетховен. Соната № 1, ч. I

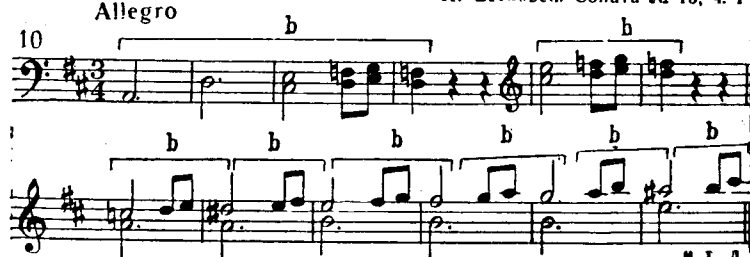


Л. Бетховен. Соната № 15, ч. I



Allegro

Л. Бетховен. Соната № 15, ч. I



11 Allegro assai Л. Бетховен. Симфония № 9, ч. IV

12 Largo con gran espressione Л. Бетховен. Соната № 4, ч. II

13 Adagio cantabile Л. Бетховен. Соната № 8, ч. II

14 Allegretto С. Прокофьев. Гавот, оп. 12 № 2

15 Andante В. А. Моцарт. Соната № 5, ч. II

16 Andante o più tosto allegretto И. Гайди. Квартет № 12 (оп. 76 № 2), ч. II

Andante

И. Гайди. Симфония № 94, ч. II

17 1-е предложение 2-е предложение

Adagio molto

Л. Бетховен. Соната № 5, ч. II

18 1-е предложение

кульминация мел. связка 2-е предложение кульминация

Andante maestoso

Р. Вагнер. «Тангейзер», Увертюра

19

Ф. Шопен. Этюд № 13

Allegro sostenuto

20

Л. Бетховен. Соната № 23, ч. II

Andante con moto

21

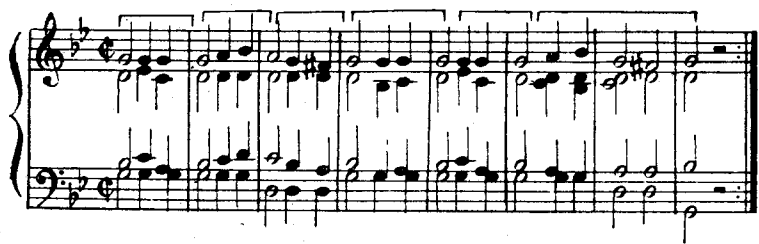
a)

6)



22 Andante con moto

Ф. Шуберт. Квартет № 6, ч. II



23 Allegro

Л. Бетховен. Соната № 6, ч. I



4 вст. + 4 + 4 = 12

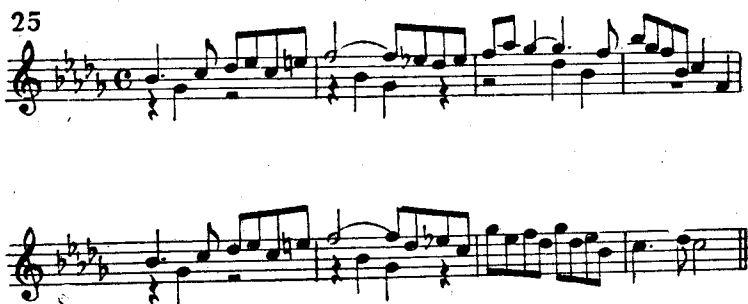
24 Moderato e grazioso

Л. Бетховен. Соната № 18, ч. III



С. Прокофьев. «Мимолетности», ор. 22 № 11

25



26 Tempo di menuetto

Л. Бетховен. Соната № 20, ч. II



26 *decresc* 12
8 + 12 = 20

27 Allegro

Л. Бетховен. Соната № 7, ч. III

28 Vivace

С. Прокофьев. «Ригодон», оп. 12

29 Allegro

Л. Бетховен. Квартет, оп. 18 № 4, ч. III

30 Andante

А. Скрябин. Прелюдия, оп. 11 № 10

31 Allegro vivace e con brio

Л. Бетховен. Симфония № 8, ч. I



$$8+6=14$$

32 Allegro non troppo

С. Прокофьев. Гавот, оп. 32

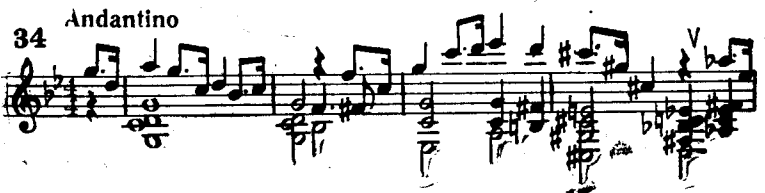


33 Allegretto

Д. Шостакович. Симфония № 5, ч. II

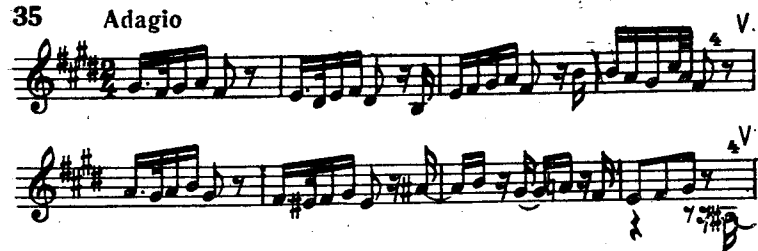


С. Прокофьев. Концерт № 2, ч. I



35 Adagio

Л. Бетховен. Соната № 3, ч. II



$$4+4+2+1=11$$

36 Allegretto

Л. Бетховен. Соната № 1, ч. III

4+4+6=14

37 Allegro con brio

Л. Бетховен. Соната № 3, ч. I

8//

дополнение

8+4=12

38 Allegro

Л. Бетховен. Соната № 8, ч. III

дополнение

8+4+5=17

39 Allegro vivace

Л. Бетховен. Соната № 24, ч. II

4+4+4=12

Э. Григ. Норвежский танец № 2

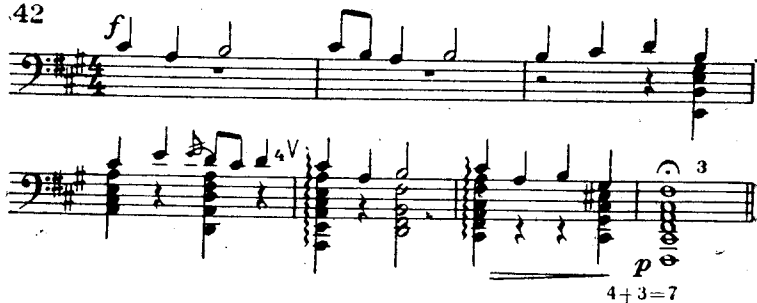
40 Allegretto tranquillo e grazioso

4+4+4=12

41 Allegro moderato



42 Andante
♩



В. А. Моцарт. Квартет № 2, ч. II



44 Adagio cantabile sostenuto



45 Allegretto



46 **Largo assai**



47

5V

$$5+5=10$$

48

48

The first staff of music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a common time signature 'C'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' and a bracket. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

49

49

Андро. moderato

Как мать у - би - ли у ма -

Птен_чик сир и гла - ден в гнез_де.

$$7+7=14$$

50

50

$8 + 7 = 15$

51

51

8

$9 + 8 = 17$

52 Adagio espressivo

7V

8

4

7+8+4 доп. = 19

И. Гайдн. Квартет № 2 (ор. 54 № 2), ч. III

53 Allegretto

Л. Бетховен. Соната № 6, ч. II

54 Allegretto

55 Presto

В. А. Моцарт. Квартет № 2, ч. III

56 Allegretto

10

Л. Бетховен. «33 вариации», вар. XX

57 Andante

16

pp

58 Allegro

Л. Бетховен. Квартет № 14, ч. VII

59 Andante

Л. Бетховен. Соната № 13, ч. I



С. Прокофьев. «Мимолетности», оп. 22 № 13

60 Allegretto

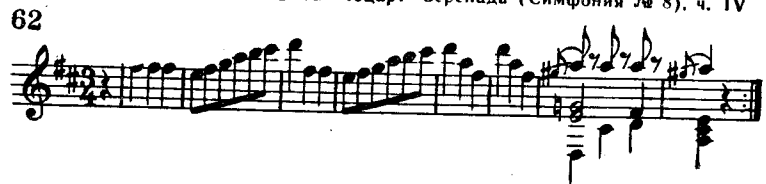


Л. Бетховен Симфония № 6, ч. I

61 Allegro ma non troppo



В. А. Моцарт Серенада (Симфония № 8), ч. IV



63

Л. Бетховен. Соната № 12, ч. II



64

Р. Шуман. «Бабочки», № 12



Э. Григ. Норвежский танец № 3

65 Allegro moderato alla marcia



П. Чайковский. «Времена года», «Подснежник»

66 Allegretto con moto



М. Глинка. «Руслан и Людмила», «Персидский хор»

67 Andantino



68 Vivace

М. Глинка. «Я здесь, Инезилья»



Я здесь И - не - зиль - я, я здесь под ок - ном.



Объ - я - та Се - виль - я и мра - коми сном.

Л. Бетховен. Соната № 13, ч. 1

Allegro



Л. Бетховен Соната № 1, ч. IV

Prestissimo



Л. Бетховен. Соната № 9, ч. I

Allegro



72 Allegretto

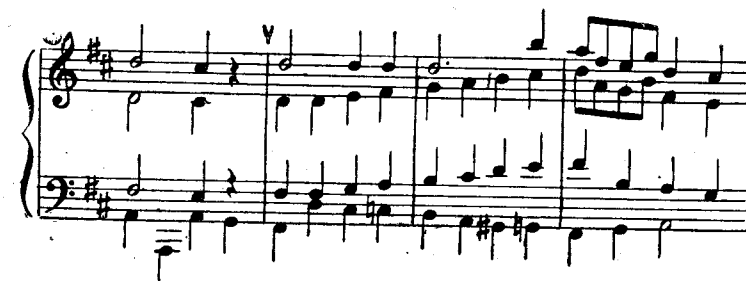
В. А. Моцарт. Квартет № 1, ч. II



$$\frac{20}{12+8} + \frac{20 \text{ доп.}}{8+12} = 40$$

Allegretto

В. А. Моцарт. Квартет № 9, ч. IV



$$8+11=19$$

Tempo giusto

Ф. Шопен. Вальс № 7

74 1 период

16 ||

2 период

16 ||

$16 + 16 = 32$

Moderato

С. Рахманинов Концерт № 2 ч. I

75

13 || продолженное развитие

28 дополнение

9

$16 + 28 + 9 = 53$

76 Allegro giusto



продолженное развитие



реприза



Adagio sostenuto

С. Рахманинов. Концерт № 2, ч. II

77 вступление



фраза



фраза



предложение

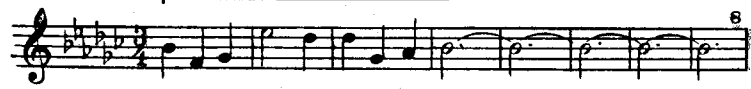


Lento

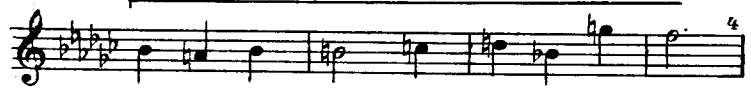
Ф. Шопен. Соната b-moll, ч. II

78

экспозиция



продолженное развитие



реприза



$$\frac{24}{8+8+8} + \frac{12}{4+8} + \frac{24}{8+8+8} = 60$$

79 Allegro con brio

Л. Бетховен. «Кориолан»

4+4+4+4+4+7=27

80 Andante sostenuto

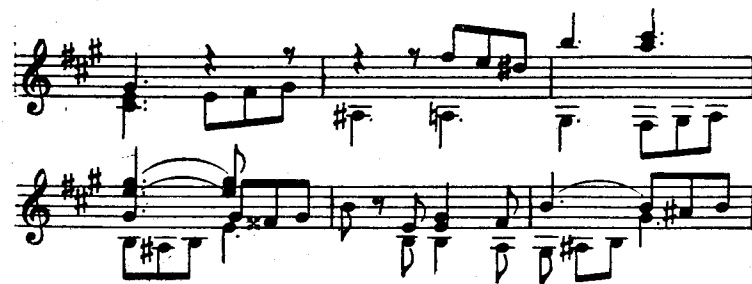
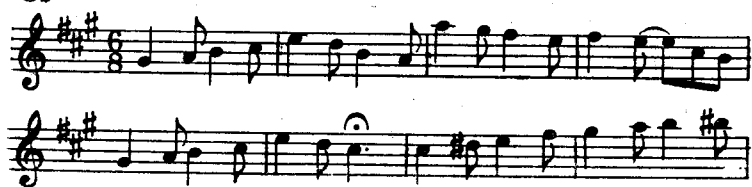
П. Чайковский. Симфония № 4, ч. I



26

Л. Бетховен. Соната № 28, ч. I

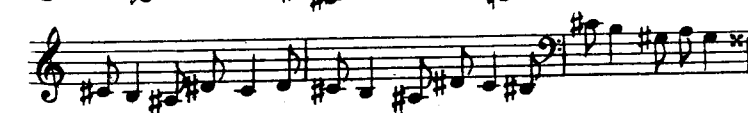
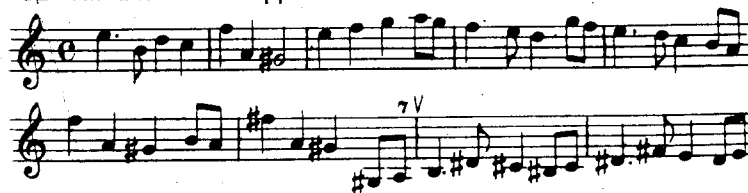
81 Allegretto ma non troppo



27

П. Чайковский. «Франческа да Римини»

82 Andante non troppo



25

7+25=32

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Глава I

ОДНОЧАСТНАЯ ФОРМА

§ 1. Общая характеристика

Прежде всего надо обратить внимание на одночастную форму, то есть такую, которая не расчленяется на явно выраженные самостоятельные разделы и характеризуется единым, непрерывным в своей основе развитием музыкального материала. Наличие пауз или других цезур при этом не нарушает ее единства, заключающегося в самой смысловой стороне музыкального материала и его развития.

Одночастные формы весьма разнообразны по величине, сложности, характеру развития и внутреннему строению. Встречаются и простейшие одночастные построения, состоящие всего из нескольких тактов, и широко развитые, иногда очень большого масштаба.

Последние сильно отличаются от первых, они значительно сложнее и труднее для анализа. Поэтому те и другие не могут рассматриваться одновременно, и для первоначального ознакомления мы должны выделить простейшие формы (см. § 2), а затем перейти к более развитым (см. § 3). Между простейшей и более развитой формой среднего масштаба точного различия провести невозможно, и в сходных случаях мы этими названиями будем пользоваться лишь условно.

Одночастная форма всякого рода применяется в музыкальных произведениях как в подчиненном, так и в самостоятельном виде, в самых разнообразных жанрах, особенно в вокальной музыке. Между тем в традиционной музыкальной науке не уделяется этой форме никакого внимания. Развитая одночастная форма ею вовсе не рассматривается, а простейшая отождествляется с периодом.

В этот вопрос необходимо внести ясность. Если период и одночастная форма как явления фактически часто совпадают, то как понятия они принципиально различны. Первое относится к самому строению музыкальной речи (см. Отдел I), а второе (как и понятия двухчастности, трехчастности) — к форме целого произведения (или какого-либо раздела), разбираемого с точки зрения членения его на составные части.

Это — две разные стороны музыкальной формы, требующие разного подхода к ее анализу.

Форму произведения можно рассматривать с обеих точек зрения — ее составных частей и строения музыкальной речи. В таком случае оказывается, что простейшая одночастная форма не всегда состоит из периода, а бывает и предложением; более же развитая одночастная может далеко выходить за рамки периода. Кроме того, построение, единое по характеру развития тематического материала, может содержать элементы и даже, явные признаки двухчастности и трехчастности (см. Отдел I, главу 2, § 10).

Ошибочное теоретическое отождествление указанных понятий приводит к существенным недоразумениям и в самой практике анализа музыкальных произведений.

При анализе музыкальной формы (как и всех явлений действительности) мы вправе оценивать ее не всесторонне, а с определенной, избранной нами, точки зрения. Это означает, что мы можем ограничиться рассмотрением одночастной формы как таковой в обобщенном смысле, без выяснения в данном случае ее речевого строения. Подобное закономерное отвлечение значительно облегчает общее рассмотрение одночастных форм.

§ 2. Простая одночастная форма

К простой или, точнее, простейшей одночастной форме мы относим первоначальное изложение тематического материала без его дальнейшего развития — в виде простого периода или даже предложения. Обычная величина такого построения — 8 тактов, но может быть и меньше — до 4 тактов (предложение), а иногда и больше — до 16—18 тактов, если оно представляет собой период без особого усложнения в развитии (как, например, прелюд № 7 Шопена). Такая форма (наряду с простой двухчастной и трехчастной; см. главы 2, 3) может входить как подчиненный раздел в более крупные формы. Это относится прежде всего к темам вариаций. В старинных вариациях, пассакалиях и чаконе, темы всегда излагались в одночастной форме (у Баха — в восьмитактных построениях, у Букстехуде — только в четырехтактных). В последующем гомофонном классическом стиле темы вариаций писались обычно в простой двухчастной форме, значительно реже — в трехчастной. Но и здесь мы имеем исключение — тему в виде простого периода (см. пример 131). В музыке второй половины XIX века одночастные темы вариаций стали уже распространенным явлением (см. пример 42).

Простейшая одночастная форма иногда бывает вступлением в крупных произведениях.

В самостоятельном виде она чаще всего встречается в вокальной музыке — в качестве куплета, который повторяется (иногда с небольшими изменениями) с разным текстом, служащим основой развития образного содержания. Это очень типично для народных песен, в особенности танцевального

характера. Нередко куплеты настолько коротки, что за два такта и даже по 1. Иногда и массовые песни представляют собой куплетное повторение одночастного построения. Эта форма, носящая специальное название куплетной, используется часто в камерно-вокальной музыке, а также и в опере. При варьируемом сопровождении она приобретает значение куплетно-вариационной формы (см. главу 7; Отдел III, главу 1).

В инструментальной музыке простейшая одночастная форма в самостоятельном виде встречается в легких пьесах (для начинающих). Некоторые фортепианные миниатюры (прелюды и другие сочинения) можно также отнести к простейшей одночастной форме.

§ 3. Развитая одночастная форма

Под развитой одночастной формой мы подразумеваем вообще более развитую, по сравнению с простейшей, и не указываем никаких границ между формами средней и большей величины (широко развитой), так как различие между ними очень относительно. Да и различие между простейшей и более развитой формой небольшого масштаба, как было сказано, далеко не всегда можно провести. Для внесения ясности мы к последней условно причислим построения, так или иначе выходящие за пределы простого периода, и тем более построения неструктурного типа, со свободным развитием материала, в общем — всякого рода одночастные построения, не подходящие к названию «простейших». Мы будем их именовать просто «одночастной формой», когда нет необходимости подчеркивать ее более или менее широкое развитие.

Темам вариаций развитая одночастная форма не свойственна, поскольку для них характерна структурность, при некотором развитии уже образующая двухчастность.

Во вступлениях же к крупным формам развитая одночастная форма встречается чаще простой. Это и естественно, так как для вступлений особенно типично целостное свободное развитие.

В самостоятельном виде она чаще всего используется в произведениях, основанных на орнаментально-гармоническом или мелодико-орнаментальном движении пассажного или напевного характера или же на смешении того и другого с тематическим развитием.

Подобная же форма (наряду с двухчастной; см. главу 2) очень характерна для прелюдий Баха. При отсутствии периодической повторной структуры в таких, даже небольших, прелюдиях присутствуют элементы дальнейшего развития.

Поэтому провести границу между простыми и развитыми построениями очень трудно, и мы все примеры отнесем к последней категории (см. § 4).

Все это имеет место в прелюдиях Баха, Шопена, Лядова, Скрябина и других композиторов. С чисто тематическим развитием такие формы встречаются реже, поскольку для него более свойственна структурность, периодичность, а поэтому и расчлененность. Однако и примеры широкого тематического развития в одночастной форме также используются в музыкальной литературе.

Надо принять во внимание, что в широко развитой одночастной форме, достигающей иногда очень большого размера (например, этюд № 25 Шопена — 67 тактов), обычно образуются отдельные фазы развития, приобретающие значение более или менее самостоятельных разделов. Это позволяет говорить о наличии в ней элементов (или признаков) двухчастности или трехчастности при сохранении в целом одночастного единства построения.

Такая одночастная форма оказывается нередко весьма сложной и может быть более доступной для понимания и анализа после знакомства с двухчастными и трехчастными формами (см. следующие главы).

Важно также иметь в виду, что в одночастной форме встречается совершенно свободное развитие. В инструментальной музыке подобное развитие приобретает иногда чисто импровизационный характер (например, прелюд № 18 Шопена), в вокальной же музыке оно обуславливается содержанием словесного текста. Романсы, ариозо и монологи в опере часто пишутся в таких развитых одночастных формах.

Из всего этого разнообразия одночастных форм вначале следует ограничиться анализом более простых случаев.

§ 4. Художественные образцы

к § 2. — «Простая одночастная форма»

I. Темы вариаций

- Бах. Пассакалия для органа (8⁺ т.).
- Бах. Чакона для скрипки (8⁺ т.).
- Бетховен. «32 вариации» (8 т.; см. пример 131).
- Лист. «Вариации на тему Баха» (18 т.).
- Чайковский. Концерт для фортепиано *b-moll*, ч. II (16 т.).
- Глазунов. Вариации для фортепиано (7 т.; см. пример 42).

II. Вступления

- Бетховен. Соната № 24 (4 т.).
- Бетховен. Соната № 31 (4 т.).
- Мендельсон. «Рюи Блаз» (4 т.).
- Шуберт. Симфония *b-moll* (8 т.).

Гайдн. Симфония № 15 (№ 85) (11 т.).
Бетховен. Симфония № 1 (12 т.).
Гайдн. Симфония № 7 (№ 97) (13 т.).
Щербачев. Вторая сюита из музыки к кинофильму «Петр Первый» (15 т.).
Григ. Квартет (16 т.).
Скрябин. Симфония № 3 (16 т.).

III. Легкие пьесы

Школа игры на фортепиано (под редакцией А. Николаева): №№ 34, 37, 49, 50, 51, 62, 76 и другие.
Сборник фортепианных пьес (составители: С. Ляховицкая и Л. Баренбойм): №№ 15, 41, 44, 48, 54 и другие.

IV. Фортепианные миниатюры

Лядов. Прелюд, соч. 33 № 1 (12 т.).
Скрябин. Прелюд, соч. 11 № 17 (12 т.).
Скрябин. Прелюд, соч. 16 № 4 (12 т.).
Скрябин. Прелюд, соч. 33 № 3 (12 т.).
Шопен. Прелюд № 7 (16 т.).
Лядов. Багатель, соч. 53 № 1 (16 т.).
Лядов. Багатель, соч. 53 № 2 (18 т.).
Скрябин. Прелюд, соч. 31 № 4 (18 т.).

V. Куплетная форма

1. Народные песни

Римский-Корсаков. 100 русских народных песен: №№ 3, 4, 6—48, 50—55, 57—80, 82—100.
Балакирев. Сборник русских народных песен №№ 1—6, 8—16, 18—30, 33—39.
Лядов. 50 народных песен: №№ 1—5, 8—25, 27—50.

2. Массовые песни

Книппер. «Полюшко-поле» (8 т.).
Блантер. «Партизан Железняк» (12 т.).
Блантер. «Краснофлотская» (12 т.).
Пушков. «Лейся, песня, на просторе» (8+4=12 т.).
Соловьев-Седой. «Закаляйся» (16 т.).

3. Камерно-вокальная музыка

Даргомыжский. «Лихорадушка» (6 т.).
Глинка. «Милочка» (7 т.).
Глинка. «Ночь осенняя» (8 т.).
Глинка. «Дедушка» (8+2 т.).
Даргомыжский. «В темну ночку» (10 т.).
Даргомыжский. «Баю-баюшки, баю» (12 т.).
Глинка. «Не щебечи, соловейко» (8+4=12 т.).
Бородин. «Фальшивая нота» (17 т.).

4. Песни в опере

Чайковский. «Евгений Онегин», действие I, картина 1, хор крестьян «Уж как по мосту, мосточку» (4 т.).

Мусоргский. «Борис Годунов», действие I, картина 2, песня шинкарей «Понмала я» (4 т.).
Мусоргский. «Хованщина», действие III, песня Марфы «Исходила младешенька» (8 т.).
Чайковский. «Пиковая дама», действие III, картина 7, песня Томского «Если б милые девицы» (16 т.); действие I, картина 2, дуэт Лизы и Полины «Уж вечер» (16 т.).

к § 3. — «Развитая одночастная форма»

I. Вступления

Гайдн. Симфония № 8 (№ 98) *b-moll* (15 т.).
Гайдн. Симфония № 16 (№ 92) *G-dur* (20 т.).
Моцарт. Симфония № 3 (№ 39) *Es-dur* (26 т.).
Моцарт. Симфония № 6 (№ 36) *C-dur* (26 т.).
Моцарт. Квартет № 6 (№ 22) *C-dur* (22 т.).
Бетховен. Соната № 31 (18 т.).
Чайковский. «Франческа да Римини» (16 т.).
Чайковский. Симфония № 4 (26 т.).

II. Фортепианные произведения

Бах. 12 маленьких прелюдий: №№ 1—9, 12.
Бах. Инвенции двухголосные: №№ 1—5, 7—15.
Бах. Инвенции трехголосные: №№ 1—4, 6, 8—10, 12—15.
Бах. «Х.Т.К.», том I: №№ 1, 2, 4—10, 12—18, 20, 22; том II: №№ 1, 6, 7, 11, 13, 16, 17, 19, 23, 24.
Шопен. Прелюды: №№ 1—4, 6, 9, 10, 14, 18; этюд № 25 (67 т.).
Лядов. Прелюды: соч. 31 № 2; соч. 40 № 3; соч. 37 № 2.
Скрябин. Прелюды: соч. 11 №№ 4, 5, 9, 11, 14, 15, 22.
Прокофьев. «Мимолетности», соч. 22 №№ 1, 2, 7, 10, 12, 15.

III. Камерно-вокальные произведения

Глинка. «Утешение».
Римский-Корсаков. «О чем в тиши ночей»; «Октава».
Чайковский. «Отчего», «Растворил я окно».
Рахманинов. «Дитя, как цветок, ты прекрасна»; «Сон»; «Давно в любви»; «Я был у ней»; «Не верь мне, друг»; «Я жду тебя»; «Здесь хорошо»; «Фонтан»; «Ночь печальна»; «Маргаритки».

IV. Ариозо и монологи в опере

Мусоргский. «Борис Годунов», Пролог, монолог Бориса «Скорбит душа».
Мусоргский. «Хованщина», действие V, монолог Досифея.
Чайковский. «Евгений Онегин», действие I, картина 1, ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга»; действие III, картина 2, монологи Онегина — «Ужель, ужель в мольбе моей смиренной»; «Нет! Поминутно видеть вас»; «О, не гони».
Чайковский. «Пиковая дама», действие I, картина 1, ариозо Германа «Я имени ее не знаю», монологи Германа — «Ты меня не знаешь»; «Когда б отрадного сомненья»; «Получишь смертельный удар ты».

ПРОСТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

§ 1. Общая характеристика

Простая двухчастная форма состоит из двух частей, каждая из которых является простым построением.

Первая часть, в которой излагается основная музыкальная мысль (тема), представляет собой период (значительно реже предложение).

Во второй части происходит дальнейшее развитие и завершение музыкальной мысли.

Каждая часть двухчастной формы может повторяться. В танцевальных пьесах повторяемая часть называется коленом.

Простая двухчастная форма бывает как слитного, так и расчлененного строения. Степень расчлененности и слитности формы зависит от четкости метрической грани между первой и второй частями, от определенности и размера цезуры между ними, от характера каданса, завершающего первый период.

Особенно подчеркивается расчлененность повторением обеих частей (знаки $\parallel$: D).

Расчлененность встречается преимущественно в музыке танцевального характера. Слитность более типична для лирических пьес в медленном движении; она обычно достигается мелодическим или фактурным переходом между частями, доминантовым кадансом перед второй частью.

Первый период в двухчастной форме нередко бывает модулирующим в доминантовую или параллельную тональность.

Второй период обязательно оканчивается в главной тональности. Тональная замкнутость является основным признаком, определяющим завершенность и самостоятельность простой двухчастной формы.

В вокальных пьесах, написанных в простой двухчастной форме, часто присутствуют вступление и заключение, которые, соответственно простоте и пропорциям данной формы, невелики и имеют характер отыгрыша.

§ 2. Разновидности

Наиболее типичное построение простой двухчастной формы может быть выражено буквенной формулой $A+A_1$. Эта формула подразумевает, что во второй части развитие музыкальной мысли осуществляется путем использования тематических элементов из первой части (переизложение, продолженное развитие; см. Отдел I, главу 1, § 7).

В простейших случаях раздел A_1 представляет собой период, равный по размеру первому периоду. Такая форма весьма характерна, например, для лендлеров Шуберта (83).

Ф. Шуберт. Лендлер

83

Во второй части бывает и более широкое развитие тематического материала, в таком случае по размеру она превосходит первую часть в два раза и более.

Встречается двухчастная форма и другого вида: во второй ее части тематический материал, при некоторой общности с первой частью, приобретает все же самостоятельный характер благодаря наличию новых интонационных элементов. Этот вид мы обозначаем формулой $A+B$ (84).

П. Чайковский. «Детский альбом», «Шарманщик поет»

84 Andantino



Сравнивая примеры 83 и 84, следует уяснить принципиальную разницу в характере тематических связей между двумя частями в этих пьесах. Второй период в Лендлере Шуберта не содержит новых мелодических или фактурных компонентов. В то же время гармоническое развитие, подход к кадансу и самый каданс делают вторую часть Лендлера не просто элементарным вариантом первой, а продолжением и завершением музыкальной мысли, изложенной в первом периоде.

В пьесе «Шарманщик поет» второй период так же продолжает и завершает музыкальную мысль первого периода, образуя как бы припев песни. Но здесь есть и существенные другие элементы. Изменились не только интервальные и ритмические соотношения в мелодии, но и в сопровождении появились новые изобразительные элементы, передающие монотонность шарманочного звучания (тонический органнй пункт и остинатное «перебирание» звуков *d* и *e*). Буквенные формулы — $A+A_1$ и $A+B$ — дают возможность обобщить различные случаи соотношений музыкального содержания в первой и второй частях двухчастной формы.

Полное отсутствие тематических или фактурных связей между частями не свойственно инструментальной музыке, но используется в вокальных пьесах. Например, к типу $A+B$ относится двухчастная куплетная форма, которая, в отличие от одночастной куплетной формы, представляет собой песню с припевом. Среди последних встречаются примеры, когда вторая часть настолько не сходна по характеру музыки с первой, что различие между *A* и *B* достигает степени контраста. Таковы некоторые дореволюционные городские песни и многие песни советских авторов (85).

Мно- го пе сен слы- хал я в род-
ной сто- ро- не, в них про ра- дость и го- ре мне
по- ли; но из пе- сен од- на в па- мять
вре- за- лась мне - э- то пе- сня ра- бо- чей ар-
- те- ли: эх, ду- би- нуш- ка, ух- нем!
Эх, зе- ле- на- я, са- ма пой- дет! По-
- дер- нем, по- дер- нем, да ух- нем!

§ 3. Двухчастная форма с включением

В некоторых случаях второе предложение второй части данной формы представляет собой точное или неточное повторение второго предложения первого периода. Получа-

ющееся при этом строение можно выразить следующей буквенной формулой¹:

$$\overline{a + a_1} + \overline{b + a_1}$$

Необходимо подчеркнуть, что в этом случае «b» не выделяется в самостоятельную середину.

Простую двухчастную форму такого строения мы называем двухчастной формой с включением² (86).

В. Соловьев-Седой. «Вечер на рейде»

86 Медленно

Один

Спо- ем - те, дру- зья, ведь
зав - трав по- ход уй - дем в пред- рас- свет- ный ту-
- ман. Спо- ем ве- се- лей, пусть
нам под- по- ет се- дой бо- евой ка- пи-
Хор
тан. Про- шай лю- би- мый го- род!

¹ В данном случае мы обозначаем буквой «В» музыкальный материал второй части; независимо от того, является ли он новым по отношению к первой части или ее продолженным развитием.

² Подобная форма называется в традиционных учебниках двухчастной формой с репризой. Однако это наименование не точное, ибо реприза есть возвращение к началу, а здесь можно говорить лишь об использовании во второй части одного из предложений первого периода.



- хо - дим зав - тра в мо - ре, и ран - ней по - рой мельк -



нет за кормой зна - ко - мый платок го - лу - бой.

Эту форму нельзя смешивать с простой трехчастной формой, так как существенными признаками последней служат ясно выраженная середина и самостоятельная реприза. Для двухчастной формы с включением эти признаки не характерны.

§ 4. Происхождение и применение

Происхождение и развитие простой двухчастной формы связано в первую очередь с историей бытовых танцев и в значительной мере с историей различных песенных жанров.

Многие танцы XVII века (аллеманда, куранта, менуэт, гавот) созданы в так называемой старинной двухчастной форме, представляющей собой простую двухчастную форму типа $A+A_1$, в которой вторая часть вдвое или втрое протяженнее первой (например, ряд танцев в сюитах И. С. Баха).

В XVIII веке простая двухчастная форма была характерна для лендлеров, а в XIX веке — для циклических вальсов.

Разнообразные примеры простой двухчастной формы в виде самостоятельных пьес имеются в лендлерах и песнях Шуберта, песнях Шумана, Глинки, Даргомыжского.

Простая двухчастная форма как составная часть более сложных музыкальных форм встречается преимущественно в средних частях сонат Моцарта и Бетховена, а также в инструментальных пьесах и романсах Шуберта, Шумана, Глинки, Чайковского.

Особенно типичны случаи, когда в виде простой двухчастной формы излагается тема для вариаций. Подобное применение простой двухчастной формы основано на том, что она обладает известной незавершенностью по сравнению с простой трехчастной формой. Эта незавершенность делает естественным дальнейшее вариационное развитие музыкальной мысли, изложенной в теме.

В музыке советских композиторов простая двухчастная форма встречается в различных жанрах, особенно в области песенного творчества, где она использована весьма разнообразно. Здесь имеются такие случаи, когда запев и припев являются периодами или когда запев изложен в простой двухчастной форме, а припев в виде периода. Следовательно, песня в целом приобретает развернутый характер. Примером такого рода может служить «Марш энтузиастов» Дунаевского.

§ 5. Художественные образцы

к § 2. — «Двухчастная форма»

$A+A_1$

- Дакен. «Кукушка», рефрен.
Моцарт. Соната № 6, ч. III, тема вариаций; соната № 10, ч. III.
Бетховен. Соната № 12, скерцо, трио; соната № 13, скерцо, трио; соната № 29, скерцо, трио; соната № 12, Похоронный марш, трио; соната № 30, ч. III, вариации.
Брамс. Соната для фортепиано *fis-moll*, соч. 2, скерцо (до трио).
Григ. «Двадцать пять народных танцев и песен», соч. 17 № 2.
Глинка. «Прощальный вальс»; Мазурка.
Дунаевский. «Спой нам, ветер», запев; «Моя Москва»; «Марш энтузиастов», запев; «Московские огни»; «Шумят седые кедры».
Соловьев-Седой. «Потому что мы пилоты».
Русская революционная песня «Смело, друзья! Не теряйте»¹.

$A+B$

- Гендель. «Композиции для клавира», тетрадь III, Менуэт.
Бетховен. Соната № 18, скерцо, трио; соната № 31, скерцо, ч. I; соната № 23, ч. II, тема вариаций; соната № 25, финал, начало; соната № 32, ч. II, тема вариаций.
Шопен. Вальс № 2.
Лядов. «Бирюльки», № 11.
Шостакович. «Песня о встречном».
Александров. Гимн Советского Союза.
Дунаевский. «Песня о Волге»; «Хороша столица наша», запев.
Русская народная песня «Эй, ухнем!»
Русская народная песня «Взвейтесь, соколы, орлами».
Русская революционная песня «Дубинушка».
Русская революционная песня «Спускается солнце за степи».

к § 3. — «Двухчастная форма с включением»

- Моцарт. Симфония № 2 (№ 48) *g-moll*, финал, начало; соната № 11, тема вариаций; «Ночная музыка», Менуэт (до трио).
Бетховен. Соната № 10, ч. II, тема вариаций; соната № 11, менуэт, трио.
Шуберт. «Любимый цвет».
Гурилев. «Не брани меня, родная».

¹ Здесь и далее в «Художественных образцах» глав 2 и 3 народные песни приводятся из сборника «Русские песни», составленного Аз. Ивановым. Музгиз, Л., 1953—1954.

Соловьев-Седой. «Играй, мой баян»; «Вечер на рейде».
 Русская народная песня «Ой, не вечер, то ли не вечер».
 Русская народная песня «Среди лесов дремучих».
 Русская революционная песня «Варшавянка».

Глава 3

ПРОСТАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

§ 1. Общая характеристика

Под простой трехчастной формой обязательно подразумевается симметричная форма, которая состоит из первой части, середины и репризы.

Первая часть представляет собой простое построение — обычно период, иногда предложение.

Средняя часть данной формы в большей или меньшей степени отличается от крайних частей.

Четко выраженная середина и реприза, возникновение которой чаще всего ясно подготовлено, являются основными признаками трехчастности.

Простая трехчастная форма бывает расчлененной и слитной.

В расчлененной форме обычно повторяется первая часть (как и в двухчастной форме), а затем — вместе средняя часть и реприза:

$\text{||: A :||} + \text{||: B + A :||}$

При точном повторении частей выставляются соответствующие знаки ||: |: . Однако нередко случаи, когда незначи-

тельные изменения в изложении повторяемых частей (изменение регистра, вариантность отдельных мелодических оборотов) исключают возможность использования этих знаков (например: Бетховен. Соната № 6, скерцо, трио). Для буквенного выражения подобного подразумеваемого повторения мы пользуемся следующим обозначением:

$\text{||: A :||} + \text{||: B + A :||}$

При определении формы произведения возможны спорные случаи. Например, в Ноктюрне из квартета № 2 Бородина тема (в виде периода) проводится дважды, затем излагаются развитая середина и реприза. Эти признаки дают основание определить форму сочинения как простую трехчастную с выписанным повторением. Но необходимо обратить внимание на то, что второе проведение темы сильно изменено в фактурном и темб-

рово-регистравом отношении по сравнению с ее первым проведением. Середина пьесы насыщена элементами разработочного характера. В результате в целом эта часть квартета по своему масштабу и сложности развития выходит за пределы простой формы.

В ряде случаев форма произведения может предстать как переходная или смешанная. Например, в фортепианной прелюдии № 10 Шостаковича (*cis-moll*) легко различима граница окончания первого тематического периода, после которого имеется небольшое развитие музыкальной мысли, а затем наступают реприза и заключение. Казалось бы, перед нами — образец простой трехчастной формы. Но если обратить внимание на сильную сокращенность репризы (в ней появляется только начальная фраза темы), то можно отнести данный случай к примерам простой двухчастной формы с расширенным заключением (кодой), которое и начинается фразой из темы.

§ 2. Разновидности

В зависимости от того, что представляет собой середина, следует различать разновидности трехчастной формы.

1. Середина является продолженным развитием тематического материала первой части (проведение темы в близкой или одноименной тональности, варьирование ритма, гармонизации, фактуры и т. д.).

Буквенное выражение этого вида формы.

$A + A_1 + A$ (87).

М. Мусоргский. «Хованщина». Гаданье Марфы

87 Tranquillo

p

Те - бе у - гро - жа - ет о -

па - ла и за - то - чень - е в даль - нем кра -

ю; от - ни - мет - ся власть и бо -

гат - ство, и знат - ность на - век от те -

бя. Ни сла - ва, ни нув - шем, ни доб - лести, ни зна - нье, ни -

- что не спа_сет те _ бя... судь _ ба так ре _

начало репризы

- ши _ ла. Уз _ на _ ешь, мой кня _ же, нужду

2. В середине происходит разработка темы первой части (приемами вычленения, дробления, гармонического развития и т. п.):

A+R+A (88).

П. Чайковский. «Времена года», «На тройке»

Allegro moderato

88

mf

3

3

3

cresc.

начало репризы

Примечание. В этом примере дается только партия правой руки.

3. Середина построена на новом музыкальном материале:

A+B+A (89).

Л. Бетховен. Соната № 7. ч. III

89 Allegro

p

dolce

sf

sf



В данном случае различие в характере тематизма между серединой и крайними частями может достигнуть степени контраста.

4. Середина может представлять собой переход без ясно выявленного тематизма:

$A + \text{пер.} + A$ (90).



Таким образом, различные соотношения между частями трехчастной формы можно выразить следующей общей формулой:

$$A + \left\{ \begin{matrix} A_1 \\ R \\ B \\ \text{пер.} \end{matrix} \right\} + A$$

Нередки случаи, когда в простой трехчастной форме обнаруживается одновременное присутствие признаков различных типов середины. Возможны смещения: A_1 и R (вариантное проведение темы первого периода с элементами разработки), A_1 и пер. (переход на основе тематизма первого периода) и т. д.

§ 3. Гармоническое развитие в средней части

Гармоническое развитие в середине простой трехчастной формы может быть и простым и весьма сложным. Естественно, что тот или иной вид гармонического развития в середине связан прежде всего с характером ее тематизма. Наличие в середине нового тематизма ($A+B+A$) дает больше оснований для ухода в далекую тональность (по отношению к главной тональности первого периода).

Неисчерпаемое разнообразие различных случаев гармонических соотношений между частями простой трехчастной формы можно свести к трем видам. Расположенные в порядке возрастания сложности гармонического строения середины, эти три вида формулируются следующим образом.

1) В середине не устанавливается новая тональность, но на всем ее протяжении избегается и тоника главной тональности.

2) В середине имеется кратковременное отклонение в параллельную или другую близкую тональность. Это обычно происходит в тех случаях, когда середина основана на использовании тематических элементов из первого периода — $A+A_1+A$. Середина подобного строения встречается весьма часто.

3) С самого начала середины появляется новая тональность, иногда далекая по отношению к главной тональности. Возвращение в главную тональность осуществляется либо в тактах, непосредственно подготавливающих репризу, либо постепенным модуляционным движением на протяжении всей середины. Подобное соотношение середины и крайних частей формы может встретиться как в случае — $A+A_1+A$, так и в других случаях — $A+B+A$, $A+R+A$ и т. д.

Естественно, что середина небольшого размера дает возможность только для сопоставления тональностей. При до-

статочной протяженной середине возвращение в главную тональность бывает гармонически напряженным и происходит с ясным обозначением ряда промежуточных тональностей.

К первому случаю относится мазурка № 24 *C-dur* Шопена. В середине ее — *As-dur*. Соотношение и размеры частей:

$$\overbrace{16}^A + \overbrace{16}^B + \overbrace{16}^A$$

Ко второму случаю принадлежит менуэт из симфонии № 1 Бетховена. Главная тональность менуэта — *C-dur*. Середина начинается в *Es-dur*, затем следуют *As-dur* и *Des-dur*. Соотношение и размеры частей:

$$\overbrace{8}^A + \overbrace{36}^B + \overbrace{14}^A + \overbrace{21}^{\text{закл. и доп.}}$$

В некоторых образцах, независимо от размеров, середина завершается ясно ощутимой подготовкой репризы.

Из множества различных гармонических, ритмических, фактурных и иных средств выразительности, применяемых для подготовки репризы, необходимо выделить один из наиболее распространенных приемов — завершение середины органичным пунктом на доминанте главной тональности.

При переходе от середины к репризе иногда наблюдается несовпадение тематической и тональной реприз. Например, в «Песне без слов» № 6 Мендельсона тональная реприза наступает за 8 тактов до тематической репризы.

§ 4. Реприза

Реприза в трехчастной форме бывает точной и измененной. В точную репризу могут быть внесены частичные изменения (за счет варьирования мелодии, изменения фактуры, отдельных гармонических оборотов, регистровых соотношений), но при условии, что они не создают нового развития. Присутствие элементов нового развития приводит к образованию измененной репризы, в которой может иметь место как расширение, так и сокращение (последнее встречается реже)¹.

¹ Простую трехчастную форму с сокращенной репризой принимают иногда за простую двухчастную с включением. Однако следует помнить, что в трехчастной форме репризе (в том числе и сокращенной) предшествует определенная (хотя, может быть, короткая) гармоническая подготовка. Примером подобного рода служит изложение темы вариаций в первой части сонаты № 12 Бетховена.

В трехчастной форме с расширенной репризой общая кульминация формы часто расположена именно в третьей части.

В тех случаях, когда в измененную репризу внесены элементы разработки (новое противосложение к основной мелодии, новое гармоническое отклонение, учащение движения или иное ритмическое изменение, усиление массивности изложения), она приобретает характер динамической репризы.

В некоторых случаях в репризе происходит объединение тематических элементов из первой части и середины. Такое объединение обычно образует дополнение к основному построению репризы.

§ 5. Происхождение и применение

Простая трехчастная форма складывалась в танцевальной бытовой музыке, маршах, песнях и романсах XVIII и XIX веков. В значительной мере утверждение трехчастности как одной из наиболее распространенных музыкальных структур связано с историей развития арии Da Capo XVII—XVIII веков.

Простая трехчастная форма чрезвычайно гибка, приспособлена к воплощению самого различного содержания. Область ее применения необычайно широка:

1) в виде самостоятельных произведений разных жанров (ноктюрны, танцы, романсы, арии, прелюдии, серенады, каватины, баркаролы, программные инструментальные пьесы и т. д.);

2) как составная часть сложной формы;

3) как отдельная часть цикла.

Благодаря большому разнообразию возможностей, таящихся в простой трехчастной форме, она была любима зарубежными и русскими классиками, обращавшимися к ней как для создания самостоятельных вокальных и инструментальных пьес, так и для включения ее в состав более сложных форм. Не менее широко и разнообразно представлена простая трехчастная форма в творчестве советских композиторов.

§ 6. Художественные образцы

Трехчастная с выписанным повторением

Бетховен. Соната № 3, скерцо, трио

$$||: A :|| + ||: A_1 + A :||$$

Бетховен. Соната № 6, скерцо, трио

$$||: A :|| + ||: A_1 + A :||$$

Бетховен. Соната № 12, скерцо, трио

$$||: A :|| + ||: R + A :||$$

Бетховен. Соната № 16, скерцо, трио $\parallel : A : \parallel + \parallel : R + A : \parallel$

Шопен. Мазурка № 23. $\parallel : A : \parallel + \parallel : A_1 : \parallel + \parallel : A : \parallel$

Григ. Сюита «Пер Гюнт», «Танец Анитры» Вст. $+ \parallel : A : \parallel + \parallel : R + A_1 : \parallel$

Чайковский. Квартет № 1, *Andante cantabile* (до середины)

$\parallel : A : \parallel + R + \parallel : A : \parallel$

Трехчастная форма

$A + A_1 + A$

Гендель. «Семь пьес», Менуэт.

Бетховен. Соната № 1, менуэт, трио; соната № 2, скерцо, трио; соната № 3, скерцо, трио; соната № 4, скерцо, трио; соната № 9, скерцо, ч. I; соната № 13, скерцо, ч. I; соната № 28, скерцо, трио.

Вебер. «Волшебный стрелок», Вальс.

Мендельсон. «Песни без слов», № 27.

Брамс. Соната *f-moll*, соч. 5, Интермеццо.

Шопен. Полонез № 3, ч. I.

Скрябин. Прелюд, ор. 15 № 4.

$A + B + A$

Бетховен. Соната № 6, скерцо; соната № 7, менуэт; соната № 11, менуэт; соната № 15, *Andante*; соната № 12, ч. I, тема вариаций.

Глинка. «Ночной зефир».

Чайковский. «Мелодия».

Григ. «Девятнадцать норвежских мелодий», соч. 66 № 15.

Кабалевский. «Сонеты Шекспира», «Бог Купидон дремал в тиши ночной».

$A + R + A$

Моцарт. Симфония № 2 (№ 48) *g-moll*, менуэт; соната № 5, менуэт.

Бетховен. Соната № 1, менуэт; соната № 3, скерцо; соната № 12, скерцо; соната № 16, скерцо.

Григ. Сюита «Пер Гюнт», «Танец Анитры».

$A + \text{пер.} + A$

Моцарт. Симфония № 3 (№ 47) *Es-dur*, менуэт; соната № 4, ч. II — менуэт.

Бетховен. Соната № 4, скерцо; соната № 9, скерцо, трио; соната № 18, менуэт, трио; соната № 2, ч. II — *Largo* (пондо).

Шопен. Мазурка, ор. 6 № 4; мазурка, ор. 24 № 16.

Григ. Вальс *e-moll*.

$A + \text{пер.} R + A_1$ и $A + RB + A$

Моцарт. Симфония № 3 (№ 47) *Es-dur*, *Andante*.

Бетховен. Соната № 2, скерцо.

Шопен. Мазурка, ор. 33 № 1.

Глава 4

РАЗВИТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

§ 1. Общая характеристика

Развитой двухчастной мы называем такую форму, которая по масштабу и сложности развития превышает двухчастную простую. В самом характерном виде развитой двухчастной формы каждая ее часть представляет собой не простое построение (период или предложение), а содержит более широкое развитие.

В некоторых случаях к развитой двухчастной форме могут быть отнесены произведения с явно периодическим строением, но достаточно развитым и сложным. Иногда при простоте первой части возникает широкое развитие во второй, отчего форма в целом приобретает характер развитой двухчастной.

Различие между простой и развитой двухчастной формой, таким образом, относительно, но в своих крайних выражениях оно вполне определено, ибо простая двухчастная бывает очень лаконичной, развитая же достигает иногда весьма большого масштаба.

Развитие частей бывает структурным (см. Отдел I, главу 2, § 1), образуя ясно выраженные периоды и простые двухчастные или трехчастные построения внутри каждого основного раздела. Такую форму можно назвать сложной или, точнее, составной. Но развитие частей встречается и неструктурное, непериодическое, более свободное (что характерно для старинной развитой двухчастной формы, особенно для прелюдий Баха, см. § 3). Следовательно, надо различать два типа развитой двухчастной формы — со структурным и неструктурным (свободным) развитием.

Разграничение основных частей особенно подчеркивается повторением первой части (со знаками повторения). При этом часто (но не всегда) повторяется и вторая часть. В тех случаях, когда первая часть не повторяется, ее окончание определяется временным завершением развития, явно выраженным кадансированием, остановкой движения, цезурой.

Встречается и более слитное развитие, без столь четкого разграничения частей, однако о двухчастной форме можно говорить тогда, когда достаточно ясно выступает завершение первого этапа развития и наступление нового, второго этапа.

§ 2. Разновидности

Разновидности развитой двухчастной формы (как и простой, см. главу 2) определяются содержанием ее второй части. Обычно в ней проводится дальнейшее развитие тематического

материала первой части — $A + A_1$. Иногда развитие второй части очень сходно с развитием в первой, представляя собою его повторение с некоторыми изменениями (в фактуре, в модуляционном плане), чаще же всего оно вносит существенные изменения.

Следует различать безрепризную и репризную двухчастную форму — $A + A_1$.

Безрепризная двухчастная форма, особенно свойственная музыке доклассического стиля (§ 3), характеризуется тем, что вторая часть начинается с нового, иногда значительно измененного (часто разработочного) развития материала, с уподоблением предыдущему развитию преимущественно в конце (см. § 3).

Репризная двухчастная форма характеризуется тем, что вторая часть начинается с повторения (репризы) первой части (часто на кульминации) и развивается в дальнейшем несколько иным путем. Она используется уже в творчестве Баха (см. пример 92), но особенно свойственна для романтиков, в произведениях которых приобрела новые, особые черты (см. § 5).

Изредка, как исключение, встречается и другой вид развитой двухчастной формы — с новым тематическим материалом во второй части, иногда резко контрастирующим, — $A + B$ (см. § 6).

Таким образом, следует различать две основные разновидности развитой двухчастной формы: 1) $A + A_1$ (безрепризная или репризная); 2) $A + B$ (контрастная).

§ 3. Старинная развитая двухчастная форма

В инструментальной музыке развитая двухчастная форма получила широкое применение в доклассическом стиле, наряду с простой двухчастной и одночастной формой. В классическом стиле она была вытеснена сложной трехчастной формой (см. главу 5) и возродилась в несколько другом виде лишь в творчестве романтиков (например, в прелюдиях и этюдах Шопена).

У Баха и его современников отдельные части циклов (сюит, партит, сонат), а также прелюдии к фугам создавались обычно в развитой одночастной или двухчастной форме (простая двухчастная оставалась для танцевальных жанров и строгих вариаций).

В первом томе «Х.Т.К.» Баха только одна прелюдия № 24 написана в типичной двухчастной безрепризной форме, в которой деление частей подчеркнуто повторением (91).

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, прелюдия № 24



И. С. Бах. «Х. Т. К.», том II, прелюдия № 4

Allegretto moderato



Во втором томе подобных форм имеется значительно больше (№№ 2, 8, 9, 10, 15, 18, 20, 21). В других случаях, без повторений разделов, обе части связываются, и граница делается гораздо менее определенной (см. пример 92).

Часто развитие в прелюдиях Баха бывает настолько непрерывным, что намечающиеся внутренние построения («волны» мелодического развития) приобретают характер не выделяющихся частей, а просто ряда фаз, полностью подчиненных единому целому. В таких случаях, вся форма может рассматриваться как широко развитая одночастная с элементами двухчастности (см. главу I).

Большое значение в старинной двухчастной форме приобрел модуляционный план тематического развития, послуживший прообразом модуляционного плана классической сонатной формы (см. § 4).

В конце или в середине первой части модуляционное развитие направляется в одну из ближайших тональностей — доминантовую или в параллельный мажор. Чем шире показывается вторая тональность, тем неуравновешеннее делается форма первой части и тем сильнее создается ожидание дальнейшего развития.

Тональное равновесие восстанавливается посредством постепенного возвращения в основную тональность в середине второй части и закрепляется в ее заключении.

Это возвращение в основную тональность не образует репризу и не превращает двухчастную форму в трехчастную, ибо под репризой надо подразумевать прежде всего возвращение к первоначальному, экспозиционному изложению тематического материала или, по крайней мере, сходному с ним изложению.

§ 4. Старосонатная форма

Особенно широкое и разнообразное применение развитая двухчастная форма получила в творчестве Д. Скарлатти. Его так называемые «сонаты»¹, написанные в этой форме, представляют особый интерес потому, что в них иногда достаточно ясно выступают черты подлинной «сонатности». Эти черты выражаются в следующем.

Прежде всего, в первой части не только расширяется, но и закрепляется (в заключении) сфера второй тональности

¹ Это название вообще характеризует жанр, а не форму. Только во второй половине XVIII века оно стало относиться к циклическим произведениям — сонатам — в современном нам смысле.

(доминантовой или параллельной мажорной), что придает экспозиции в целом особую тональную неуравновешенность. В этой неуравновешенности уже заключается важная предпосылка «сонатности», но до подлинной сонатности еще далеко. Она возникает тогда, когда образуется и приобретает самостоятельное значение второй раздел экспозиции, основывающийся на новой тональности.

Здесь уже можно видеть побочную партию, противопоставляемую главной, пока лишь в тональном отношении. Сонатность окончательно выявляется, когда в эту партию включается новый, самостоятельный тематический материал (обычно периодического строения). Такое двухчастное построение с перевесом второй части создает особую неуравновешенность и динамичность всей экспозиции, что, естественно, вызывает необходимость восстановления нарушенного равновесия путем возвращения к тематизму побочной партии уже в основной тональности. Это и происходит во второй части формы. Но непосредственное возвращение было бы преждевременным и нарушило бы стройность формы — вследствие слишком сильного нарушения равновесия в экспозиции, не говоря уже о том, что материал главной партии в той или иной мере также требует своего развития или повторения. В силу этого реприза побочной партии вступает после того, как первый тематический материал экспозиции излагается в измененном, переработанном виде (не в главной тональности, с элементами разработочного развития).

Такого рода двухчастная форма, во второй части которой главная партия заменяется ее переработкой и повторяется побочная партия в главной тональности, называется старосонатной. Общий тональный план ее остался прежний: в первой части движение от Т к D, во второй части постепенное возвращение D — Т. Наиболее определенно выступает подобное строение тогда, когда побочная партия по тематическому материалу явно отличается от главной, создавая некоторый контраст.

Проведение побочной партии первоначально в одноименных минорных тональностях (как в примере 93) часто встречается у Скарлатти. В большинстве случаев, при таком общем строении, у него главная и побочная партии более однородны. Можно проследить в творчестве Скарлатти происхождение этой формы от старинной безрепризной двухчастной, в которой первая часть еще не подразделяется на подчиненные разделы (партии).

Следующим этапом развития подлинной сонатной формы из старинной сонатной явились не только возвращение к побочной партии, но и предварительное очертание репризы главной партии. При этом тот участок действия, который служил

заменой главной партии, в конце концов превратился в самостоятельный раздел — так называемую разработку. Подобная форма встречается в сочинениях Скарлатти очень редко (93, 94).

93 Allegro Д. Скарлатти. Соната № 6

Г.П.

П.П.

разработка

реприза П.П.

94^a) Allegro Д. Скарлатти. Соната № 32

б) ч. II, разработка

в) реприза

Как исключение находим мы ее и в произведениях И. С. Баха («Х.Т.К.», том II, прелюдии № 5). Эта форма развилась позже — в творчестве Ф. Э. Баха — и окончательно определилась в творчестве Гайдна (см. главу 9 и Отдел III, главу 3). Таким образом, из развитой двухчастной старосонатной формы постепенно выросла трехчастная классическая сонатная форма.

§ 5. Репризная двухчастная форма

В возродившейся в произведениях романтиков развитой двухчастной форме появились новые черты. Сонатность уже в ней не используется — она отошла к сонатной форме, в которой получила свое полное выражение. Форма А+А₁ стала применяться почти исключительно репризная, приобретающая иногда большие размеры и сложное развитие материала. В ее образовании можно заметить определенное влияние классической трехчастной формы, которое выражается в следующем. Изложение темы (обычно в виде периода) сохранилось, но перестало повторяться и отделяться цезурой от дальнейшего построения. Появилось непосредственное подхваты-

вание изложения продолженным развитием. Последнее, служившее серединой трехчастной формы, стало, таким образом, объединяться с первоначальным изложением в единое построение, создавая первую часть формы. Это поясняется в следующей схеме:

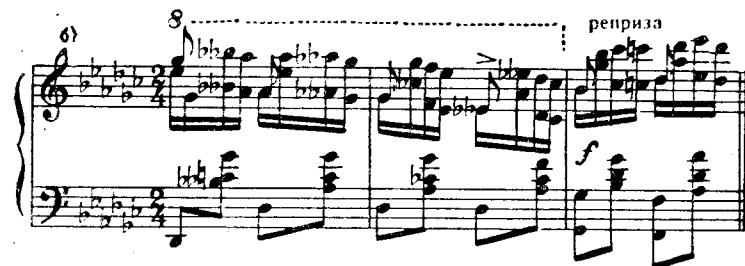


Объединенное развитие в первой части целиком устремилось к репризе, роль которой в связи с этим сильно возросла. Подход к репризе стал особенно динамичным. Реприза, появляющаяся обычно на кульминации, теперь возглавляет новый, поворотный этап развития, приводящий в конце концов к заключению. Чаше всего реприза при этом значительно разрастается, уравнивая и даже перевешивая первую часть, но встречаются и сокращенные динамические репризы (см. § 7). Таким путем образовался новый тип двухчастной репризной формы, характерный для романтиков.

Иногда после экспозиционного изложения материала, в тесной связи с ним, следует непосредственное продолжение развития, которое в репризе заменяется заключительным развитием (например, в этюдах №№ 14 и 16 и в прелюде № 24 Шопена). В этом внедрении в первую часть продолженного развития (носящего иногда разработочный характер, как в прелюде № 24 Шопена), которое в классическом стиле осуществлялось лишь в «середине» простой трехчастной формы, можно усмотреть влияние последней на развитую двухчастную форму, возникновение нового типа.

В некоторых случаях это продолженное развитие приобретает большую самостоятельность, более определенные черты средней части — здесь уже можно говорить о смешении принципов двухчастного и трехчастного строения. Такую форму мы называем двух-трехчастной. Например, в этюде № 21 Шопена («октавном») после экспозиционного периода имеется продолженное развитие, создающее новый «участок действия» (среднюю часть). Но оно так тесно смыкается с предыдущим и так динамично подводит к репризе, что по существу последняя образует не

третий, а второй основной этап развития (двухчастность), при сохранении некоторой трехчастности общей структуры (95).



Если в данном случае мы видим смешение двухчастности и трехчастности построения, то в этюде № 4 Шопена наблюдается явное преобладание двухчастной структуры.

В самом деле, грань между экспозиционным и продолженным развитием здесь настолько стерта непосредственным подхватом движения, что «середина» никак не выделяется (см. пример 96a). Реприза же, хотя и не кульминационная, подготавливается задолго и воспринимается как второй (а не третий) этап развития (см. пример 96б).

В данном случае двухчастная репризная форма выступает в своем наиболее характерном виде.

Ко всему сказанному надо добавить, что в такого рода новой двухчастной форме романтиков большое значение приобрело расширенное заключение второй части (нередко перерастающее в коду), которое вызвано необходимостью уравновесить динамический разгон движения, образующийся в первой части (или первой и средней, если рассматривать форму как трехчастную) и приводящий к кульминации в начале репризы.

96 а) Presto
Ф. Шопен. Этюд № 4

Как и в других формах романтиков, модуляционное развитие и во второй и в первой частях получило значительно большую свободу — наряду с традиционным движением в ближайшие тональности используется и более сложное модулирование в отдаленные тональности.

§ 6. Контрастная двухчастная форма

Развитая двухчастная форма с контрастирующей второй частью (А+В) свойственна вокальной музыке, особенно оперным ариям. Здесь она обусловлена контрастной сменой содержания словесного текста, образов и переживаний.

В инструментальной же музыке она встречается в творчестве романтиков, как и в предшествующих стилях, очень редко. Большим своеобразием отличается прелюдия № 3 из второго тома «Х. Т. К.» Баха, в которой резкий контраст между частями подчеркивается разным темпом и метром (97).

97 а) Moderato
И. С. Бах. «Х. Т. К.», том II, прелюдия № 3

98 а) Lento
Ф. Шопен. Ноктюрн № 6

К исключительным случаям относится также ноктюрн № 6 (*g-moll*) Шопена, значительный по размеру, с весьма сложным развитием в обеих частях: его вторая часть целиком построена на совершенно новом, контрастирующем тематическом материале, развитие которого проводится в новой тональности (*g—F*, в секундовом соотношении), и только в заключительном кадансе имеется неожиданный поворот в тональность, одноименную первой.

Подобная резко выраженная двухчастная форма типа А+В несет в себе предпосылки свободной формы (см. главу 11).

§ 7. Художественные образцы

к § 3. — «Старинная развитая двухчастная форма»
Бах. «Х.Т.К.», том I: № 24; том II: №№ 2, 4 (без повторения), 9, 10, 12, 15, 18, 20, 21.
Скарлатти. Сонаты №№ 1, 11.

к § 4. — «Старосонатная форма»

А+А₁

I. Без самостоятельного тематизма в П.П., с расширением и укреплением сферы второй тональности
Скарлатти. Сонаты №№ 2, 4, 8, 18, 25, 33, 34, 36.

II. С самостоятельным тематическим материалом в П.П. и репризой с П.П.

Скарлатти. Сонаты №№ 5, 6, 9, 13, 15, 16, 17, 24, 27, 29, 31, 55, 60.

III. Реприза с Г. П. (разработка, трехчастность)

Бах. «Х.Т.К.», том II, прелюдия № 5.
Скарлатти. Соната № 32.

к § 5. — «Репризная двухчастная форма»

А + А₁

Шопен. Прелюды: № 8 *fis-moll* (18+16=34 т.);
№ 11 *H-dur* (14+13=27 т.);
№ 16 *b-moll* (17+29=46 т.);
№ 19 *Es-dur* (32+20+19=71 т.);
этюды: № 1 *C-dur* (56+23=79 т.);
№ 14 *f-moll* (50+19=69 т.);
№ 18 *gis-moll* (34+29=63 т.);
№ 20 *Des-dur* (20+18=38 т.);
№ 21 *Ges-dur* (24+22=46 т.);
ноктюрн № 19 *e-moll* (30+27=57 т.);
Скрябин. Прелюды, соч. 11:
№ 3 *G-dur* (16+30=46 т.);
№ 16 *b-moll* (32+21=53 т.);
№ 21 *B-dur* (12+10=22 т.).

Прокофьев. «Мимолетности», соч. 22:

№ 17 (12+12+13 закл.=37 т.);
№ 19 (22+18=40 т.).

к § 6. — «Контрастная двухчастная форма»

А + В

I. Инструментальная музыка

Бах. «Х.Т.К.», прелюдии:

том I № 3 *Cis-dur* (62+42=104 т.);
том I № 21 *B-dur* (10+11=21 т.);
том II № 3 *Cis-dur* (24+26=50 т.).

Моцарт. Фантазия *D-dur* (55+54=109 т.).
Шопен. Ноктюрн № 6 *g-moll* (88+64=152 т.).

II. Вокальная музыка

Моцарт. «Дон-Жуан», акт I, дуэтино Церлины и Дон-Жуана.
Глинка. «Руслан и Людмила», действие II, ария Руслана;

«Иван Сусанин», действие I, каватина и рондо Антонида.
Римский-Корсаков. «Садко», картина III, ария Любавы.

Глава 5

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

§ 1. Общая характеристика. Разновидности

Сложная (или развитая) трехчастная форма состоит из трех основных частей, содержащих более широкое развитие, чем в простой трехчастной форме (построения, превышающие период).

Ее крайние части (экспозиция и реприза) симметрично обрамляют среднюю.

Строение средней части бывает разнообразным. Чаще всего встречается сложная трехчастная форма с трио или эпизодом, построенная на новом самостоятельном материале (АСА). Иногда в ней содержится развитие материала первой части, проведение его в новой тональности (АА₁А). Такой принцип строения характерен для старинной арии Да Саро.

Сравнительно редко средняя часть представляет собой разработку (АРА), которая бывает весьма обширной.

Как редкое исключение применяется средняя часть в виде самостоятельно выделяющегося и развитого перехода (А пер. А; например: Бетховен. Соната № 14, ч. I).

Таким образом, разновидности сложной трехчастной формы могут быть выражены в следующих формулах:

А+С+А
А+А₁+А
А+R+А
А+пер.+А

Общая
Формула: $A + \left\{ \begin{array}{c} C \\ A_1 \\ R \\ \text{пер.} \end{array} \right\} + A$

В произведениях романтиков встречается новый тип строения средней части, с так называемой «составной серединой»:

$$A + \overline{BC} + A$$

$$A + \overline{BCD} + A$$

Здесь в средней части объединяются два (или более) раздела, имеющих самостоятельное значение и обычно контрастных.

Образцом такой формы является, например, полонез № 5 *fis-moll* Шопена. В его средней части контрастно противопоставлены два больших раздела, объединенных единой тональностью — *A-dur*. В первом из них воплощены типичные для полонезов Шопена образы движения: своеобразного шествия, то приближающегося, то удаляющегося. Оно характеризуется строго размеренным движением, остигнутым ритмом (см. пример 99а). Второй раздел написан в характере мазурки, которая мягкостью и пластичностью своих очертаний контрастирует с первым разделом (см. пример 99б).



Следует различать: 1) составную трехчастную форму, в которой крайние части (а иногда и средняя) четко членятся на простые формы, и 2) несоставную, отличающуюся непериодическим строением.

Первая характерна для произведений танцевального жанра (марша, мазурки, вальса, полонеза и т. д.) и пьес сравнительно небольшого масштаба; вторая — для старинной арии Да Саро, широко развитых симфонизированных форм композиторов-романтиков, и особенно Чайковского.

§ 2. Составная трехчастная форма

Составная трехчастная форма является наиболее распространенной. Она встречается преимущественно в сонатно-симфоническом цикле в менуэте или скерцо, а в более поздних стилях — и как форма самостоятельного сочинения.

Составная трехчастная форма АСА состоит из трех самостоятельных частей (АСА), первая из которых пишется в более сложных построениях, чем период. Отличительная особенность этой формы — структурное развитие, то есть такое развитие, при котором внутри частей образуются ясно выраженные периоды или простые двухчастные и трехчастные построения.

Для классиков наиболее типично построение крайних частей в простых формах: простой двухчастной и простой трехчастной. Изредка средняя часть имеет форму периода.

Соотношение частей может быть различным. Так, крайние части могут представлять собой простую трехчастную форму, а средняя — простую двухчастную¹; например, Бетховен. Соната № 11, ч. III:

$$\overline{a + b + a} + \overline{a + b} + \overline{a + b + a}$$

Реже крайние части пишутся в простой двухчастной форме, а средняя — в простой трехчастной:

$$\overline{a + b} + \overline{a + b + a} + \overline{a + b}$$

(Например: Бетховен. Соната № 18, ч. III — менуэт.)

¹ Для того чтобы избежать совпадений букв в схеме сложной трехчастной формы, крупные ее части обозначаем большими буквами — АСА, а разделы внутри них — малыми буквами — а b а.

Строение всех частей бывает одинаковым. Например, все части могут представлять собой простую трехчастную форму:

$$\overbrace{a+b+a}^A + \overbrace{a+b+a}^C + \overbrace{a+b+a}^A$$

(Например: Бетховен. Соната № 1, ч. III — менуэт.)
Весьма редко все части пишутся в двухчастной форме:

$$\overbrace{a+b}^A + \overbrace{a+b}^C + \overbrace{a+b}^A$$

(Например: Шопен. Мазурка № 7.)

§ 3. Первая часть

В классическом стиле, как указывалось в § 2, строение первой части в составной трехчастной форме ограничивается использованием простых форм — двух- и трехчастных. Обычно они более широко развиты, чем в самостоятельных пьесах.

Особенно это относится к первой части (А). Уже ее первый раздел (а), содержащий основную тему, нередко пишется в форме модулирующего периода, который сильно развивается в тех случаях, когда модуляция совершается в тональность второй степени родства. Необходимость закрепления новой далекой тональности значительно увеличивает рамки первого раздела.

Например, в скерцо симфонии № 7 Бетховена первый период расширен до 24 тактов за счет красочной модуляции из *F-dur* в *A-dur* и необходимости укрепления новой тональности.

Второй раздел (b) редко строится на самостоятельной теме. Чаще всего здесь происходит развитие основной темы, в соответствии с чем эта часть носит название развивающей середины. Появление же новой, самостоятельной темы ослабило бы основной контраст всей формы, заключенный между средней и крайними частями. Второй раздел нередко приобретает значение разработочного эпизода, отличающегося интенсивным тематическим и ладогармоническим развитием (см. главу 3).

Ярким примером этого служит менуэт из симфонии № 1 Бетховена. При нормативном строении первого раздела (а), второй представляет собой свободное построение из 36 тактов, основанное на интенсивной мотивной разработке темы

первого раздела. Напряженность гармонического развития обусловлена здесь непрерывным модулированием от исходной тональности *c-moll'* к *C-dur'* репризы через девять тональностей: *c—Es—c—As—Des—b—es—Ces(H)—e—C*.

Реприза внутри первой части, называемая «местной репризой», бывает значительно расширена за счет более интенсивного развития, по сравнению с первой частью. Нередко именно в репризе содержится кульминация всей части, осуществление которой, связанное с более активным развитием (применение модулирующих секвенций, вычленение, дробление), расширяет ее пределы. Напряженность гармонического и тематического развития в репризе часто требует дополнения, роль которого состоит в утверждении тоники основной тональности и многократном кадансировании.

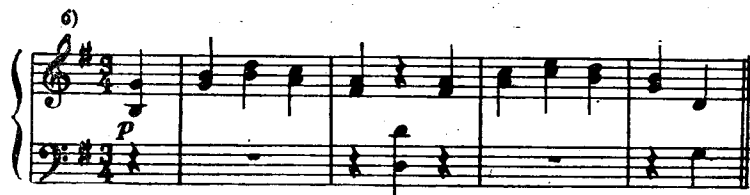
В произведениях послебетховенского времени строение первой части нередко перерастает рамки простых форм. Она может быть написана в двойной двухчастной форме (Шопен. Мазурка № 25; Чайковский. Симфония № 4, ч. II), в двойной трехчастной форме (Шопен. Ноктюрны №№ 10, 11, 15). Возможно построение первой части и в сонатной форме — полной и неполной (например: Бетховен. Симфония № 9, ч. II; Бородин. Симфония № 1, ч. II; квартет № 1, скерцо).

В особо редких случаях первая часть составной трехчастной формы представляет собой тему с вариациями (например: Бетховен. Симфония № 7, ч. II — *Allegretto*; Прокофьев. Симфония № 7, ч. III — *Andante espressivo*).

§ 4. Средняя часть. Роль контраста

Для сложной трехчастной формы весьма типично наличие контраста между средней и крайними частями, который во многом определяет ее выразительные возможности.

Степень и глубина контраста в сложной трехчастной форме, характер противопоставления образов в ней могут быть различны в зависимости от стиля, жанра или особенностей замысла того или иного произведения. Контрастирование средней части особенно подчеркивается ее непосредственным сопоставлением с первой частью, без перехода. Это позволяет сопоставить в одном произведении резко противоположные, контрастные образы. Например, в менуэте из симфонии *g-moll* Моцарта драматически насыщенной и активной первой части, построенной на непрерывном развитии основной темы, противопоставлено ярко контрастное, светлое, безмятежное, пасторального характера трио, ясно членящееся на отдельные фразы (100).



В похоронном марше из сонаты *b-moll* Шопена трагически скорбная первая часть резко контрастирует с созерцательной просветленностью трио, написанного в тональности параллельного мажора (101).

101^{a)} Marche funèbreФ. Шопен. Соната *b-moll*, ч. III

В основе составной трехчастной формы лежит сопоставление различных образов, а не их сопряжение — контрастирующие образы в ней как бы изолированы, резко отграничены друг от друга.

Так, тема первой части не оказывает влияния на тему трио, не подготавливая ее ни тонально, ни тематически. В свою очередь, трио сменяется репризой непосредственно, и лишь в редких случаях между ними может возникать модулирующая связка.

Контраст в сложной трехчастной форме достигается рядом выразительных средств. Кроме тематического контраста, наиболее характерен контраст фактуры, а в оркестровых сочинениях — регистров и тембров. Сюда присоединяется и тональный контраст, почти постоянно присутствующий в сложной трехчастной форме.

Наиболее часто встречаются следующие типы контрастных соотношений:

- 1) противопоставление быстрого, оживленного движения в первой части более спокойному, песенному в средней;
- 2) контраст между массивным *tutti* в первой части и прозрачным звучанием солирующей группы или соло в средней;
- 3) противопоставление стремительности развертывания в первой части большей уравновешенности, даже застылости, в средней.

В произведениях послебетховенского времени, в творчестве романтиков и русских композиторов сложная трехчастная форма обогащается еще контрастом темпов, что в сочинениях классиков почти не встречается.

§ 5. Средняя часть. Трио

Средняя часть составной трехчастной формы называется трио. Это название сохранилось еще с XVIII века, когда такие части писались обычно на три голоса. Имеются и другие обозначения трио — *Maggiore* или *Minore*, которые подчеркивают ладовое наклонение данной части, в отличие от первой, писавшейся в одноименной тональности.

Трио, как и первая часть, строится в простой двух- или трехчастной форме (в качестве исключения встречается трио в виде одного периода; Бетховен. Соната № 7, ч. III).

Как было сказано (см. § 4), трио вносит контраст. Он выражается в резкой смене тематизма, в появлении новой тональности или изменении ладового наклонения, в смене характера изложения.

Для трио в целом типичен сдержанный и спокойный характер изложения. Это находит свое выражение в скромном, по сравнению с первой частью, охвате регистра, в меньшей активности и стремительности развития. Мелодия трио обычно более уравновешенна, в ее ритме наличествуют долгие длительности. Укрупнение ритмических долей в трио способствует созданию впечатления замедления темпа (например: Бетховен. Соната № 18, ч. III—менуэт) (102).

102

Л. Бетховен. Соната № 18, ч. III



Особенно ярко выступает контраст ритмов в скерцо из симфонии № 7 Бетховена. Стремительности и полетности ритма крайних частей скерцо противопоставит спокойная ритмика трио, основанная на использовании широких длительностей. Контраст здесь усугубляется различием темпов средней и крайних частей (103).

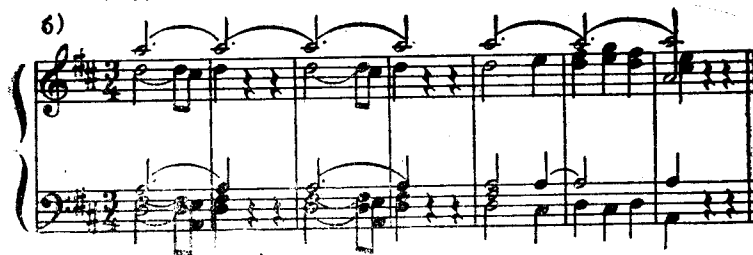
103a) Presto

Л. Бетховен. Симфония № 7, ч. III



Presto meno assai

6)



Спокойный и плавный характер трио встречается обычно при подвижной и энергичной первой части. Значительно реже песенной первой части противопоставлено оживленное и стремительное трио (например: Бетховен. Соната № 11, ч. III, см. пример 104; Чайковский. «Времена года», «На тройке», см. пример 105).

104 a) Menuetto

Л. Бетховен. Соната № 11, ч. III



6)



Allegro moderato

105 а)

б)

106 а) Allegretto

Л. Бетховен. Соната № 2, ч. III

б)

107 а) Minore

Л. Бетховен. Соната № 4, ч. III

По своему тематизму трио большей частью однородно. В его среднем разделе, как правило, новые темы не появляются. Но разработочное развитие, свойственное среднему разделу первой части, для аналогичных разделов трио не типично. Здесь чаще встречается переизложение, обычно в тональности параллельной или минорной доминанты (106, 107).



Отмеченные особенности тематизма трио — отсутствие разработочности, построение всего трио на одной теме, данной в изложении и переизложении, укрупнение ритмических долей — способствуют созданию спокойного, уравновешенного характера.

Иногда в среднем разделе нет ясно выраженных мелодических построений, рельефной темы. Фактура таких разделов чисто гармоническая, и они носят фоновый характер.

Нередко подобные части фонового характера представляют собой небольшие органые пункты на доминанте перед репризой и, по существу, являются переходом к ней (см. пример 90, а также: Бетховен. Симфония № 1, ч. III — менуэт).

Трио чаще всего проводится в новой тональности, которая наступает внезапно, без подготовки. Однако встречаются трио, не контрастирующие в тональном отношении и даже написанные в той же тональности, что и первая часть. В таких случаях функцию контрастирования выполняют фактура, тематизм и т. п.

Тональные соотношения между трио и крайними частями в произведениях классиков обычно не выходят за пределы первой степени родства.

В мажорных сочинениях типично использование в трио тональностей субдоминанты (*C—F*), одноименного (*C—c*) и параллельного минора (*C—a*).

Сравнительно редко применяется далекое терцовое соотношение (*C—As*, например: Гайдн. «Лондонская симфония» № 7, менуэт) или одноименная к параллельной (например: Бетховен. Симфония № 7, ч. III).

При минорных крайних частях трио всегда пишется в мажоре, чаще всего в одноименном. Бывает трио и в той же тональности, но только в мажоре.

В музыке романтиков и более поздних стилях, в связи с обострением контраста между частями, возможности тональных соотношений значительно расширяются. Большое распространение получают далекие терцовые соотношения второй, а иногда даже третьей степени родства (Шуберт. Симфония *C-dur*, скерцо; Шопен. Мазурка *D-dur*, op. 33 № 2; Брамс. Баллада *g-moll*, op. 118 и многие другие).

Реже встречаются секундовые соотношения тональностей (Шопен. Мазурка *cis-moll*, op. 53 № 1 и мазурка *H-dur*, op. 63 № 1).

Трио является тонально замкнутым, так как заканчивается обычно полным кадансом. В силу этого между трио и репризой могут возникнуть специальные модулирующие связки (см. § 8).

§ 6. Средняя часть. Эпизод

Средняя часть называется эпизодом в том случае, если она не обладает четкой самостоятельной формой, подобно форме трио, а представляет собой ряд построений, свободно следующих друг за другом.

Вторая отличительная черта эпизода — его тональная неустойчивость. С гармонической стороны для эпизода типичны те черты, которые связывают его с развивающей серединой простой трехчастной формы: модулирование, текучесть, иногда появление органного пункта доминанты перед репризой.

Несмотря на ряд отличий эпизода от трио (структурная неопределенность, разработочность — тональная неустойчивость), между ними есть и общие черты: оба строятся на новом, контрастирующем материале, оба излагаются обычно в эпизодической (не главной) тональности.

В отличие от трио, эпизод не повторяется.

Ясно выраженное структурное развитие в трио, четкость граней между разделами определили и характер его применения в XVIII и начале XIX века, преимущественно в сфере

моторно-танцевальной музыки, марша, скерцо и других.

Специфические же для эпизода черты — текучесть, свободное развитие, вариационность — сделали его пригодным для медленных частей сонатных циклов или пьес лирического склада.

Сложная трехчастная форма с эпизодом встречается преимущественно в медленных частях циклических произведений классиков (например, в сонатах №№ 4 и 16 Бетховена).

В классическом стиле различие между сложной трехчастной формой с трио и с эпизодом выступает очень явственно. В послебетховенской же музыке это различие значительно сглаживается, становится менее заметным, поскольку в эпизоде часто используются тональности второй степени родства.

§ 7. Составная середина

Как уже указывалось в § 1, в произведениях послебетховенского времени появляется новый тип строения средней части сложной трехчастной формы, с так называемой «составной серединой»:

$$A + \overbrace{B \ C} + A; A + \overbrace{B \ C \ D} + A \text{ и т. д.}$$

Как видно из схемы, средняя часть такой формы состоит из двух или нескольких разделов, построенных на самостоятельных темах и обычно контрастных. Контраст между разделами бывает не только тематическим, но и тональным.

§ 8. Связки

В сложной трехчастной форме иногда имеется связка, преимущественно между трио и репризой. Значение этих связок — обычно небольших построений — заключается в создании постепенности перехода от трио к репризе. Такой переход сглаживает контраст, образовавшийся между первой частью и трио.

Необходимо различать три типа связок:

- 1) связки, использующие материал предыдущей темы и как бы продолжающие ее развитие;
- 2) связки «предвестники», основанные на предвосхищении материала следующей части;
- 3) связки, построенные на материале обеих частей (трио и репризы). Этот тип связки встречается крайне редко.

В менуэте *D-dur* № 7 (см. пример 108) из «Лондонской симфонии» Гайдна связка построена на материале трио.

В ней осуществляется модуляция из тональности трио *B-dur* в тональность репризы *D-dur* (вторая степень родства). Наличием связки смягчается контраст терцового сопоставления тональностей между частями *D-dur* и *B-dur* (108).

И. Гайдн. Симфония № 7, ч. III



В Интермеццо *cis-moll*, op. 117 № 3 Брамса связка основана на материале репризы. Тональная близость частей в Интермеццо (*cis-moll* — *A-dur* — первая степень родства) не требует специального модулирующего перехода. Связка создает постепенность перехода от светлого, безмятежного по характеру трио к ярко контрастной теме репризы — сдержанной и сурово-скорбной (109).

И. Брамс. «Интермеццо», op. 117 № 3





В вальсе из симфонии № 6 Чайковского связка строится на материале обеих частей. Последовательное чередование в ней нисходящего «мотива вдоха» у струнных (из средней части) и неуклонно восходящего у деревянных духовых (из первой части) заканчивается постепенным вытеснением скорбной темы трио темой вальса из первой части, «победившей» в этой борьбе (110).



§ 9. Реприза

Третья часть является повторением первой и служит репризой. Если материал первой части повторяется без изменений, то реприза называется точной. В тексте она иногда даже не выписывается, а обозначается *Da Capo*, что означает «с начала».

Но чаще в репризу вносятся изменения, нередко значительные. В такой измененной репризе может меняться не только ее масштаб (так называемые сокращенные или расширенные репризы), но главным образом характер развития тематического материала.

В сокращенных репризах обычно присутствует только первый раздел простой трехчастной формы (а); второй (b) и третий (a₁) разделы опускаются. Ее схема выглядит следующим образом:

$$\frac{A}{a + b + a} + \frac{C}{C} + \frac{A}{a}$$

В зависимости от степени и характера преобразования тематического материала, измененные репризы бывают: варьированные и динамические.

В варьированных репризах изложение материала дается с некоторыми изменениями, преимущественно фактурного порядка, существенно не меняющими характера основной темы.

Варьирование может выражаться в орнаментировании мелодии при помощи неаккордовых звуков, в использовании инструментальных «колоратур», в изменениях ритма и т. д.

Указанные приемы усиливают мелодическую насыщенность темы, обогащают и детализируют ее. Они очень типичны для реприз в медленных частях циклов, написанных в сложной трехчастной форме (например: Бетховен. Соната № 16, ч. II — *Andante grazioso*).

В программных произведениях с ярко выраженным изобразительным началом варьированные репризы могут усиливать красочность, отдельными штрихами еще более подчеркивать определенные черты сочинения (например: Лист. «У Валленштадтского озера»). В некоторых варьированных репризах развитие темы может продолжаться в ином аспекте.

Так, в *Andante* из сонаты № 15 Бетховена эмоционально глубокая, строгая и сдержанная тема первой части, изложенная «ровными» четвертями в аккордовой фактуре, приобретает в варьированной репризе несколько другой облик. Частая ритмическая пульсация в верхнем голосе (появление фигураций тридцатьвторыми) усиливает песенное начало темы и одновременно делает ее более динамичной. Эти черты, потенциально свойственные теме *Andante*, не были полностью раскрыты в первой части из-за гармонического склада изложения.

В сложной трехчастной форме романтиков встречаются особые типы реприз, называемые динамическими. Они определяют большой эмоциональной насыщенностью и высоким уровнем драматического напряжения.

Специфической чертой динамических реприз является их кульминационный характер. Они возникают всегда как следствие длительного развития, в результате накопления каче-

ственно новых черт, как итог сквозного развития всей формы.

В создании нового, трансформированного облика темы в динамических репризах участвует большое количество выразительных средств. Преобразования тематизма здесь весьма разнообразны: лирическое начало часто переходит в драматическое, спокойно-скорбное — в трагическое, светлое — в триумфальное.

Таким образом, в отличие от варьированных реприз, динамические подвергают тематический материал существенным, качественным преобразованиям.

Фактура динамической репризы бывает тесно связана с фактурой средней части и нередко непосредственно вытекает из нее. Обычно в репризу проникают важные и значительные элементы фактуры средней части, игравшие в ней особую «взрывчатую» роль. Этим приемом не только подчеркиваются внутренние связи между частями, но и создаются большая напряженность и непрерывность развития, типичные для динамической формы вообще.

Таково, например, «вторжение» триольного движения из средней части в репризу в ноктюрне № 13 Шопена, совершенно преобразившее первоначальную тему: характер лирически-скорбного марша, свойственный ей в первой части, сменился в репризе глубоко взволнованным, патетическим высказыванием (111).

111a) Lento

Ф. Шопен. Ноктюрн № 13

6) Doppio movimento

pp agitato

The image shows two musical staves. The top staff is for the first part, marked 'Lento', and the bottom staff is for the second part, marked 'Doppio movimento' and 'pp agitato'. Both staves show a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second part features a more rhythmic and dynamic character with triplets and a faster tempo.



Одним из важнейших факторов динамизации репризы является фактура, изменения которой (ее усложнения и насыщение) имеют большое значение в трансформации темы. Сюда присоединяются также изменения темпа (его замедления и ускорения), оркестровки, динамики.

В репризу могут проникать и малозаметные, казалось бы, незначительные элементы тематизма или фактуры средней части, которые, интонационно изменяясь и резко драматизируясь, становятся в ней одним из важных факторов динамизации (например, полонез № 4 Шопена).

Так, ярко динамическая реприза полонеза № 4 (одно временно и сильно сокращенная) основана на контрапунктическом соединении основной темы полонеза (в басу) и нового мотива, заимствованного из трио (в верхнем голосе). Мотив этот, игравший в трио лишь роль кадансового завершения, здесь в репризе полностью преобразован: многократно повторяясь и расширяя свой диапазон, он из мягкого, закругленно-песенного стал мотивом стенания, мольбы; контрапунктическое объединение двух различных тем придало репризе новую экспрессию — первоначальный скорбно-величественный образ превратился в патетико-трагический (112).

112 а) Allegro maestoso



6) Allegro maestoso



Большое значение в переосмыслении трансформации образа в динамических репризах имеет гармония, изменения которой оказывают значительное воздействие на характер тематизма и его выразительные возможности. Больше чем какое бы то ни было другое выразительное средство гармония одна (своими средствами) может существенно видоизменять начальный облик темы.

В некоторых динамических репризах имеет место контрапунктическое соединение тем первой и средней частей (так называемые полифонические репризы; например: Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», «Сеча при Керженце»; Равель. «Могила Куперена», Менуэт).

§ 10. Несоставные формы

В отличие от составной трехчастной формы, особенностью которой является структурное развитие, выражающееся в самостоятельности каждой части и четком членении ее на периоды и простые формы, для несоставной трехчастной формы характерно неструктурное (свободное) развитие.

Исторически она сложилась в старинной арии Da Capo, послужившей предшественницей сложной трехчастной формы в инструментальной музыке. Она была одной из наиболее по-

пулярных и распространенных в оперном творчестве композиторов XVIII века¹.

Две основные части арии — первая и третья — иногда контрастировали со средней, от которой они отличались, главным образом, тональностью и характером развития.

Название *Da Capo* объясняется тем, что реприза этой арии повторяется без всяких изменений и поэтому в тексте не выписывается. Очень часто встречаются арии *Da Capo* в кантатах Баха.

Произведения крупной формы романтиков или имеющие широкое свободное развитие симфонические произведения Чайковского (например, «Франческа да Римини») относятся к несоставным трехчастным формам.

Непериодическое строение, широкое, слитное развитие отличают эти формы от составных.

§ 11. Вступление

Сложная трехчастная форма иногда предваряется вступлением, масштабы и роль которого могут быть весьма различны.

Здесь используются и лаконичные двутакты (например, «Фантазия-экспромт», ноктюрн № 10 Шопена) и большие, развернутые построения, встречающиеся в полонезах №№ 5 и 6 Шопена, полонезе из сюиты № 3 Чайковского, в медленной части его квартета № 2 и других.

Материал вступления не всегда интонационно связан с основной темой, но ее общий характер во вступлении обычно намечается. Типично постепенное формирование темы во вступлении, предвосхищение ее специфических мелодических оборотов, подчеркивание доминанты основной тональности (например, в полонезе № 5 *fis-moll* или мазурке № 17 Шопена) (113).



¹ Первые образцы таких арий принадлежат основателю Неаполитанской школы Алессандро Скарлатти (1660—1725), написавшему свыше 100 опер.

Иногда вступление к сложной трехчастной форме представляет собой органнй пункт на доминанте, непосредственно вводящий в тему (например, в мазурке № 20 Шопена) (114).



Вступление может повторяться, чаще всего на грани трио и репризы, предваряя собой последнюю, как, например, в мазурках № 7 *f-moll* и № 6 *cis-moll* Шопена или медленной части квартета № 2 Чайковского.

§ 12. Кода

Сложная трехчастная форма обычно завершается кодой, роль которой может быть весьма значительной.

Кода свойственна большая гармоническая устойчивость, достигаемая при помощи утверждения тоники главной тональности, отклонения в сферу субдоминанты, частого кадансирования, применения органного пункта на тонике.

Устойчивый характер коды подчеркивается также изложением в ней темы трио в главной тональности.

Степень показа темы трио в коде бывает различной. В одних случаях — это небольшие фрагменты темы, играющие роль реминисценций; в других случаях тема трио проводится полностью, в широких масштабах, что привносит в трехчастную форму черты сонатности.

Для коды типично сближение материала средней и крайних частей (например: Чайковский. Симфония № 2, скерцо; Шопен. «Фантазия-экспромт»).

Построение коды на материале первой части встречается реже. В таких случаях тема обычно показывается в новом облике. На подобном принципе строится кода менуэта из сонаты № 18 Бетховена. Теме первой части здесь приданы новые черты: на смену спокойному, песенному характеру приходит ритмически четкое, несколько настороженное звучание.

§ 13. Промежуточные формы

Нередко встречаются формы смешанного, промежуточного характера, в строении которых присутствуют признаки как простой, так и сложной трехчастной формы. Это особенно относится к тем случаям, когда при простом построении первой части и репризы (в виде периода) середина оказывается сложной — в двух- или трехчастной форме. Таким образом, от простой трехчастной формы промежуточная отличается строением своей средней части, от сложной трехчастной — строением крайних частей (например: Шопен. Мазурка № 22; Мусоргский. «Картинки с выставки», «Балет невылупившихся птенцов»).

§ 14. Применение сложной трехчастной формы и исторический обзор

Круг жанрового применения сложной трехчастной формы весьма широк и разнообразен, но наиболее свойственна она танцевальной музыке и особенно типична для марша. Ее также можно найти в лирических пьесах и в сочинениях программной музыки.

Будучи весьма характерной для самостоятельных пьес, эта форма также постоянно присутствует в циклах, преимущественно сонатно-симфонических, в качестве формы менуэта, скерцо или реже вальса. В творчестве классиков и, главным образом, в произведениях русских и советских композиторов сложная трехчастная форма используется в медленных частях циклов. В сюите она встречается и в финале (например, в полонезе из сюиты № 3 Чайковского), что для сонатно-симфонических циклов не характерно.

Столь широкое применение сложной трехчастной формы обусловлено тем, что, наряду с воплощением яркоконтрастных образов, она открывает широкую дорогу для сквозного развития, охватывающего всю форму в целом и приводящего к возникновению динамических реприз.

Таким образом, наличие контраста и развития, сопоставления разнохарактерных тем и их преобразования опреде-

ляют богатые выразительные возможности сложной трехчастной формы.

Для раннеклассической сложной трехчастной формы (Гайдн и Моцарт) типичны сравнительно небольшие ее размеры, близкие тональные соотношения между трио и крайними частями, а нередко и использование одной тональности на протяжении всего произведения. Эти ранние формы характеризуются единством метра и темпа всех частей.

Бетховену принадлежит заслуга значительного расширения масштаба сложной трехчастной формы, обновления и укрупнения всей композиции в целом. Новые черты, привнесенные Бетховеном в эту форму, неразрывно связаны с появлением скерцо — жанром, постепенно вытеснившим менуэт и более богатым по своим выразительным возможностям.

Для многих сонатных и симфонических скерцо Бетховена типичны более быстрый, чем в менуэте, темп, подвижность и стремительность развертывания, обилие ярких контрастов, смелых и неожиданных сопоставлений тональностей.

В этих сочинениях заметно увеличиваются размеры первой части (А) и особенно ее среднего раздела (b), который нередко приобретает значение самостоятельного, разработочного эпизода, отличающегося интенсивным ладогармоническим развитием.

Новые черты, внесенные Бетховеном в сложную трехчастную форму, сказываются в трактовке им репризы и коды. В его крупных симфонических произведениях, например в Похоронном марше из симфонии № 3, встречается уже динамическая реприза, широко применяемая затем романтиками.

Одной из основных тенденций развития сложной трехчастной формы после Бетховена было усиление контраста между ее частями.

Стремление композиторов-романтиков к большей конкретности музыкальных образов, к широкому показу различных явлений жизни обогатило возможности сложной трехчастной формы и нашло свое отражение во всей системе выразительных средств.

В первую очередь это относится к средней части, контраст которой с крайними частями выявляется значительно резче, чем в произведениях классиков.

Усиление контраста между частями нередко приводит в сочинениях романтиков к противопоставлению жанров внутри одного произведения, к своеобразной «жанровой дуплановости». Таково противопоставление мазурки полонезу в полонезе № 5 *fis-moll* Шопена или контраст песенного и плясового начала в пьесе «На тройке» Чайковского.

Следует также отметить усиление контраста темпов и более резкого противопоставления фактуры частей. Имевшее

место в сочинениях классиков четкое разграничение трио и эпизода делается менее заметным в музыке поздних стилей.

Глубокие преобразования сложной трехчастной формы принадлежат Шопену. Большинство его танцев — мазурки, полонезы, вальсы, а также различных пьес лирического склада — ноктюрны, экспромты и другие — написаны в сложной трехчастной форме. Многие из них отличаются монументальностью композиции, обилием тематического материала, богатством структурных разновидностей.

Увеличение масштабов этой формы особенно заметно в вальсах, полонезах и скерцо Шопена, представляющих собой широко развитие и отличающиеся разнообразием тематизма сложные трехчастные формы.

Часто использовали сложную трехчастную форму русские композиторы. Глинка обращался к этой форме преимущественно в вокальной музыке: ариях, романсах. Таковы: ария и романс Ратмира из оперы «Руслан и Людмила», Эпизод из оперы «Иван Сусанин», романсы — «Я здесь, Инезилья», «Я помню чудное мгновенье».

Сложная трехчастная форма широко применяется в симфонических и камерных произведениях Бородина, в оперном творчестве Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского. Но особенно большого значения достигла эта форма в инструментальной музыке Чайковского. В симфонических, камерных, фортепианных сочинениях композитора сложная трехчастная форма встречается в скерцо, вальсах, маршах, многих танцах из балетов.

В сонатно-симфонических циклах (симфониях, квартетах) сложная трехчастная форма нередко выступает дважды: в качестве формы медленной части и в скерцо или вальсе (например, в симфониях №№ 4 и 5 Чайковского).

Чайковскому принадлежат образцы крупной симфонизированной сложной трехчастной формы, отличающейся широким свободным развитием, неперIODичностью строения.

Традиции Чайковского в области симфонизации сложной трехчастной формы продолжил Глазунов, а в советской музыке — Прокофьев и Шостакович, давшие в своем инструментальном творчестве новаторские образцы этой формы.

§ 15. Художественные образцы

к § 1. — «Разновидности»

I. A + C + A

Моцарт. Симфония *g-moll*, менуэт.

Бетховен. Соната № 1, менуэт; соната № 2, скерцо; симфония № 5, скерцо

Шопен. Мазурка *a-moll*, op. 7 № 2; мазурка *a-moll*, op. 17 № 14.

Чайковский. «Времена года», № 12 — «Декабрь».

II. A + R + A

Бетховен. Соната № 6, ч. III; соната № 22, ч. II.

III. A + пер. + A

Бетховен. Соната № 14, ч. I.

к § 2. — «Составная трехчастная форма»

I. [a + b + a] + [a + b] + a + b + a

Бетховен. Соната № 11, менуэт.

II. [a + b] + [a + b + a] + [a + b]

Бетховен. Соната № 18, менуэт.

Шопен. Мазурка *a-moll*, op. 7 № 2; вальс *Des-dur*, op. 70 № 3.

III. [a + b + a] + [a + b + a] + [a + b + a]

Бетховен. Соната № 1, менуэт; соната № 2, скерцо; соната № 4, ч. III.
Шопен. Мазурка *cis-moll*, op. 50 № 3.

IV. [a + b] + [a + b] + [a + b]

Шопен. Мазурка *f-moll*, op. 7 № 3.

к § 3. — «Первая часть»

I.

Бетховен. Симфония № 1, менуэт; симфония № 7, скерцо.

II. ч. I в двойной двухчастной форме

Шопен. Мазурка *b-moll*, op. 33 № 4.

Чайковский. Симфония № 4, ч. II.

III. ч. I в двойной трехчастной форме

Шопен. Ноктюрны — *As-dur*, *f-moll*, *g-moll*, op. 37 № 1.

IV. ч. I в сонатной форме

Бетховен. Симфония № 9, скерцо.

Шуберт. Симфония *C-dur*, скерцо.

Бородин. Симфония *Es-dur*, скерцо; квартет № 1, скерцо.

Чайковский. Симфония № 5, ч. II.

V. ч. I в вариационной форме

Бетховен. Симфония № 7, ч. II.

Прокофьев. Симфония № 7, ч. III.

к § 5, 6. — «Средняя часть»

I. Трио

Моцарт. Симфония *Es-dur*, менуэт.

Гайдн. Симфония *C-dur* (№ 1), менуэт.

Бетховен. Симфония № 1, менуэт; симфония № 2, скерцо; соната № 18, менуэт; соната № 2, скерцо; соната № 15, скерцо; соната № 28, ч. II; симфония № 7, скерцо.

II. Эпизод

Бетховен. Соната № 4, ч. II; соната № 16, ч. II.

Шопен. Мазурка *b-moll*, op. 24 № 4.

Скрябин. Ноктюрн, op. 5.

к § 7. — «Составная середина»

Бетховен. Увертюра «Афинские развалины» (Вст. A $\overline{BR}$ A).

Шопен. Полонез *fis-moll* (A $\overline{BC}$ A).

Брукнер. Симфония № 3, ч. II (A $\overline{BCB}$ A).

Шопен. Мазурка *Des-dur*, ор. 30 № 3 (A $\overline{BCD}$ A);

мазурка *C-dur*, ор. 56 № 2 (A $\overline{BCD}$ A).

к § 8. — «Связки»

Гайдн. Симфония № 7 (№ 104), менуэт.

Шопен. Мазурка *h-moll*, ор. 33 № 4; мазурка *fis-moll*, ор. 59 № 3.

Брамс. Интермеццо *A-dur*, ор. 118; Интермеццо *cis-moll*, ор. 117.

Чайковский. Симфония № 6, ч. II.

к § 9. — «Реприза»

I. Варьированная

Бетховен. Соната № 15, ч. II; соната № 16, ч. II.

Шопен. Ноктюрн *f-moll*.

Лист. «У Валленштадтского озера».

Чайковский. Ноктюрн *cis-moll*; симфония № 4, ч. II.

II. Динамическая

Шопен. Полонез *c-moll*; ноктюрн *c-moll*.

Мендельсон. «Песня без слов» *e-moll*.

Шопен. Ноктюрн *As-dur*.

Рахманинов. Прелюд *cis-moll*.

к § 10. — «Несоставные формы»

Шопен. Скерцо *h-moll*.

Чайковский. «Франческа да Римини»; «Манфред» (ARBK).

к § 11. — «Вступление» и к § 12. — «Кода»

I. Вступление

Шопен. Ноктюрн *As-dur*; экспромт *Fis-dur*; мазурка *Des-dur*, ор. 30

№ 3; мазурка *cis-moll*, ор. 6 № 2; полонез *fis-moll*.

Чайковский. Квартет № 2, ч. II.

II. Кода на материале трио

Бетховен. Соната № 9, ч. II; симфония № 7, скерцо.

Шопен. Соната *b-moll*, скерцо; этюд *e-moll*, ор. 25.

Чайковский. Симфония № 2, скерцо.

III. Синтетическая кода

Бетховен. Соната № 15, ч. II; соната № 4, ч. II.

Шопен. «Фантазия-экспромт»; вальс № 1.

Чайковский. Квартет № 1, ч. II; квартет № 2, ч. II.

к § 13. — «Промежуточные формы»

Шопен. Мазурка *gis-moll*, ор. 33 № 1.

Шуман. «Davidsbündler», № 15.

Мусоргский. «Картинки с выставки», «Балет невылупившихся птенцов».

Глава 6

ДВОЙНЫЕ ФОРМЫ

§ 1. Двойная двухчастная форма

Точное повторение двухчастного построения (как и одностепенного — периода или предложения) не образует новой формы — остается повторенная (удвоенная) двухчастная. Повторение же варьированное или вообще с измененным развитием создает двойную двухчастную форму, которую можно выразить формулой:

$$\overline{A + B} + \overline{A_1 + B_1} \text{ или } AB + A_1B_1$$

В одних случаях второе проведение A_1B_1 (если оно не очень отличается от первого) приобретает характер измененной репризы, и двойная двухчастная форма в целом получает сходство с репризой двухчастной (см. главу 4, § 5). В других же случаях второе проведение воспринимается как новое развитие, лишь напоминающее о предыдущем. В простом виде двойная двухчастная форма превращается в сложный двойной период (см. Отдел I, главу 2, § 10).

Самостоятельное значение имеет развитая двойная двухчастная форма. По своей общей структуре она полностью совпадает с сокращенной сонатной формой (без разработки, см. главу 9), которая по существу является ее разновидностью ($AB + AB_1$).

Но предметом нашего рассмотрения в этой главе служит такая форма, которая по характеру развития музыкального материала не представляет собой сокращенную сонату, несмотря на внешнее сходство с нею по общему строению, то есть в ней нет типичного для сонатной формы тонального противоречия, получающего свое разрешение в репризе (см. об этом в главах 9 и 10). За этой формой и сохраняется специфическое название двойной двухчастной. Она встречается в музыкальной литературе сравнительно редко, почти всегда в большом масштабе. Например, финал сонаты № 31 Бетховена является широко развитой двойной двухчастной формой, в которой прелюдия (с вступлением) и fuga повторяются в других тональностях и с иным развитием (завершается кодой):

$$\overline{A + B} + \overline{A_1 + B_1} + K$$

as As g G As

Здесь второе проведение A_1B_1 настолько отличается от первого, что не приобретает характера репризы.

Ярким образцом подобной же формы служит баллада № 2 Шопена (см. пример 115). Основанное на предельно резком контрастном сопоставлении внутренних частей (а не сопряжении, свойственном сонатной форме; см. главу 9, § 18), это крупное драматическое произведение не представляет собой сонату по форме, несмотря на обилие измененного (частичного и разработочного) развития (115).

115 Andantino Ф. Шопен. Баллада № 2

A

sotto voce

il basso sempre legato

B Presto con fuoco

ff

Tempo I

A

pp

Presto con fuoco

B

ff

Несонатность формы в данном случае подчеркивается исключительной особенностью: баллада № 2 завершается не в главной тональности, а в тональности верхней медианты (раздел B_1):

$$\begin{array}{c} \boxed{A} + \boxed{B} + \boxed{A_1} + \boxed{B_1} + K \\ F \quad d \quad F \quad d-a \quad a \end{array}$$

Вторая часть (Andantino) симфонии № 4 Чайковского в целом имеет сложную трехчастную форму, первая часть которой написана в двойной двухчастной (см. пример 116). Второе проведение $A+B$ в тех же тональностях, но варьированное, носит характер репризы:

$$\begin{array}{c} \boxed{A} + \boxed{B} + \boxed{A \text{ var.}} + \boxed{B} \\ b \quad Des \quad b \quad Des \end{array}$$

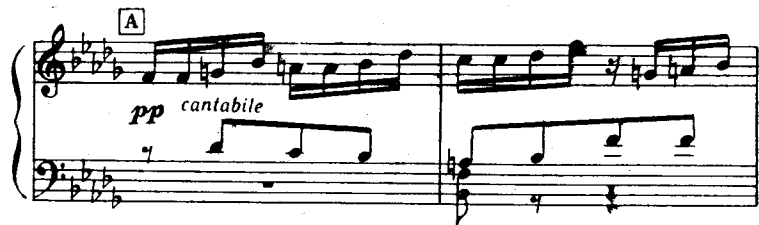
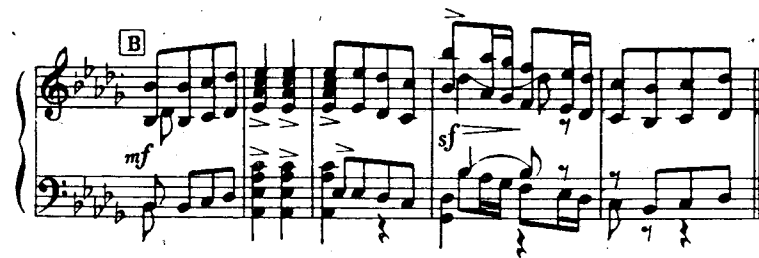
[116].

П Чайковский. Симфония № 4, ч. II

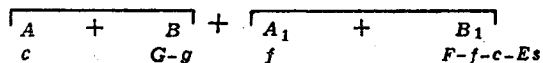
116 Andantino in modo di canzona

A *semplice ma grazioso*

p



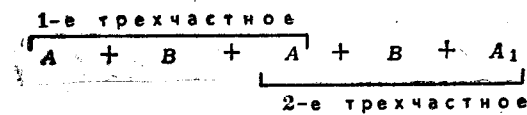
Особый интерес по своеобразию развития представляет небольшое Andante из сонаты № 26 Бетховена, написанное в лаконичной двойной двухчастной форме с необычным тональным соотношением экспозиции и репризы:



В данном случае переходы ко второму разделу, тональное соотношение А — В и реприза вносят некоторые черты сонатности, но все же (при незакрепленности раздела В) это произведение нельзя причислить к сокращенной сонатной форме.

§ 2. Простая двойная трехчастная форма

Как было сказано в главе 3, в классической простой трехчастной форме середина и реприза повторяются вместе и настолько точно, что повторение не выписывается, а обозначается знаками. Несмотря на то, что при исполнении получается чередование пяти частей, принцип трехчастности при этом не нарушается. Такая форма называется трех-пятичастной. Но подобное же повторение с существенными изменениями выписывается и образует новый тип формы — двойную трехчастную. При этом два трехчастных построения как бы «сцепляются» между собой:



Второе трехчастное построение представляет собой повторение — варьированное или с измененным развитием музыкального материала. Такая «производная» двойная трехчастная форма постоянно встречается в виде составной части сложной трехчастной формы менуэтов и скерцо классических сонат, а также иногда и средней части рондо АВАСАВА, реже в медленных частях сонаты. Образцом последнего является, например, реприза второй части сонаты № 15 Бетховена. Здесь повторение, обозначенное в репризе $\parallel : b + a : \parallel$, «раскрыто» из-за вариационного проведения тематического материала, что и превращает простую трехчастную форму в двойную — $a + b + a_1 + b_1 + a_2$ (117).

Л. Бетховен. Соната № 15, ч. II





§ 3. Сложная двойная трехчастная форма

Сложная двойная трехчастная форма по общему строению подобна простой трехчастной: в ней также при повторении выпускается первая часть, и состоит она из пяти частей. Различаются две разновидности сложной двойной трехчастной формы:

1) АВАВА и 2) АВАСА.

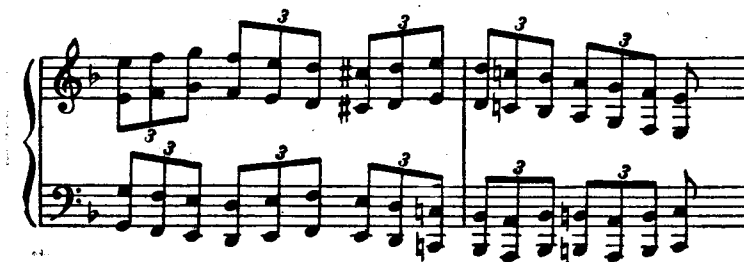
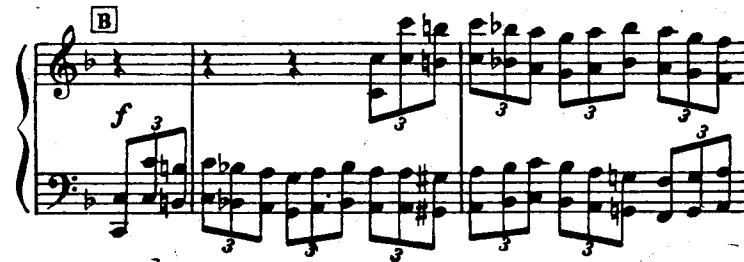
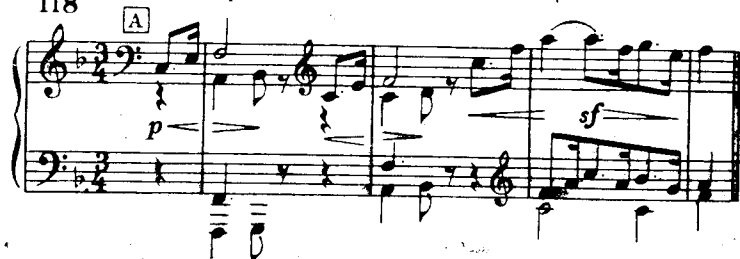
1. Форма АВ А В А называется двойной трехчастной и при точном повторении эпизода В (Да Сало). В таком виде она встречается редко — в скерцо симфонии с двукратным проведением трио (образцом служит скерцо из симфонии № 7 Бетховена). Эта форма находит применение преимущественно в других жанрах, с более связанным развитием, при котором раздел В обычно приобретает характер более или менее развернутого эпизода. При этом оба основных раздела подвергаются иногда большим изменениям. Примером указанной формы служит первая часть сонаты № 22 Бетховена:

А + В + А (вар.) + В (сокращ.) + А (вар.) + К

Здесь эта форма и по развитию близка к рондо АВАВА (см. главу 8), но существенно от него отличается отсутствием свойственных для рондо тональных соотношений эпизода В — в данном случае все части проводятся в одной тональности, что противоречит форме рондо (118).

118

In tempo d'un menuetto

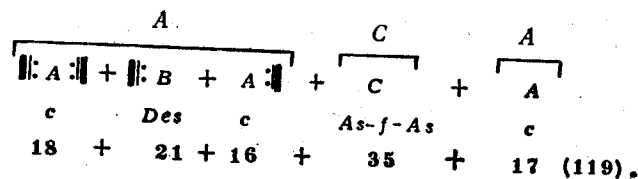


Вариационное повторение раздела А придает этому произведению характер вариаций с промежуточными эпизодами, подтверждая возможность внедрения вариационного развития в любую форму (см. главы 7 и 11) и не нарушая лежащего в ее основе принципа двойной трехчастной структуры. Применяются подобные формы и без вариационного развития (например: Шопен. Вальс № 3, мазурка № 33).

2. АВАСА — с двумя разными эпизодами. Типичным представителем такой формы является встречающееся иногда скерцо с двумя трио (в разных тональностях), создающими сопоставленные контрасты.

Эта форма по общему строению одинакова с обычным классическим пятичастным рондо АВАСА (см. главу 8), но

по характеру развития отличается от него полной замкнутостью и точным повторением части А (обозначаемым *Da Capo*). Применяется она и в других жанрах, с более связным развитием, приближаясь в этом отношении к рондо. Подобная пятичастная структура образуется при усеченной репризе в сложной трехчастной форме, что встречается в некоторых мазурках Шопена. Упомянутый в главе 5 § 9 полонез № 4 Шопена принадлежит к той же категории. Реприза в нем, путем опущения средней части В (см. пример 119) и повторения А, превращена из простой трехчастной в одночастную форму, что и привело к нарушению симметрии общего построения. Такое сочетание принципов трехчастности и пятичастности показано в схеме:



пятичастная

119 **A** Allegro maestoso Ф. Шопен. Полонез № 4

1ª volta: *sotto voce* 2ª volta: *forte*

B

ff *p*

A

f

C

p espr

A

f

Таким образом, обе разновидности сложной двойной трехчастной формы (АВАВА и АВАСА) по общему строению подобны пятичастным рондо и могут быть отнесены к одному роду — многочастных рефренных форм. Но они отличаются от рондо характером развития, представляя собой объединение более или менее самостоятельных внутренних разделов, что, в частности, подчеркивается повторением эпизода В в той же тональности.

§ 4. Художественные образцы

к § 1. — «Двойная двухчастная форма»

Бетховен. Соната № 26, ч. II—Andante; Соната № 31, финал.
Шопен. Вальс № 12; баллада № 2; скерцо № 3; мазурка № 29.
Чайковский. Симфония № 4, ч. II, раздел I.

I. АВАВА

Бетховен. Симфония № 7, скерцо (два трио); соната № 22, ч. I.
Шопен. Вальс № 3; мазурка № 33.
Брамс. Вальс № 15.

II. АВАСА

Моцарт. Серенада № 3, ор. 185, ч. VII — Менуэт (два трио);
Серенада № 7, ор. 250, ч. VII — Менуэт (два трио);
Серенада № 9, ор. 320, ч. VI — Менуэт (два трио).
Шуман. Симфония № 1, скерцо (два трио); симфония № 2, скерцо (два трио); «Арабески».
Шопен. Полонез № 4; мазурки №№ 1, 2, 5, 8, 13.

Глава 7

ВАРИАЦИИ

§ 1. Общая характеристика

Вариацией (от лат. *variatio*) называется измененное повторение (преобразование) темы (или тематического материала).

Под вариационным развитием понимается такое изменение первоначальной темы, которое относится к деталям и при котором она легко узнается как основа данного варьирующего повторения. При этом обычно сохраняется основная структура темы. Вариационное развитие в чистом виде служит средством обогащения тематического материала, многогранного показа последнего, раскрытия его новых сторон без существенного преобразования.

Следует различать вариационность как принцип развития и вариации как форму.

Вариационность как принцип развития встречается в любых жанрах и формах. Например, в периоде второе предложение может быть вариационным переизложением первого предложения.

В форме рондо (см. главу 8) при повторениях может варьироваться рефрен. В средней части сонатной формы — разработке — (см. главу 9) вариационное развитие часто играет существенную роль.

Вариации как форма произведения представляют собой систематическое проведение вариационного развития, основанное на определенном конструктивном принципе: сначала излагается тема, затем одна за другой следуют вариации на эту тему — А (тема) А₁А₂А₃ и т. д. Таким

образом, вариации являются своего рода циклической формой, которая состоит из ряда отдельных, обычно завершенных пьес.

После нескольких вариаций может появиться кода — или в виде отдельного самостоятельного построения, или как расширенное заключение последней вариации.

Тема вариаций излагается в простой завершенной форме. Такая же завершенная форма сохраняется и в каждой из вариаций. Очень часто темой вариаций служит отрывок из какого-нибудь популярного произведения другого композитора, народная песня или танец.

Для темы характерны простота, запоминаемость, несложность мелодии, гармонического языка и фактуры. Именно эти качества дают возможность в дальнейшем развивать тему путем усложнения и детализации. В то же время она должна быть настолько индивидуально очерчена, чтобы ее отдельные обороты легко узнавались в вариациях. Такая индивидуальность может быть выражена в специфическом мелодическом обороте, характерной гармонической последовательности и т. п.

Приемы вариационного преобразования темы весьма разнообразны. Варьированию может подвергнуться сама мелодия или ее сопровождение, или и то и другое вместе. Возможно изменение фактуры, ритма, метра, гармонических последовательностей, лада, тональности и даже структуры темы. Количество вариаций бывает неодинаковым, иногда очень большим.

§ 2. Разновидности вариаций

Вариации различаются в зависимости от характера преобразования темы:

1) строгими называются вариации, в которых основные компоненты темы остаются без существенных изменений;
2) в свободных вариациях возможны существенные изменения любых компонентов темы, вплоть до использования лишь отдельных ее элементов.

Строгие и свободные приемы развития темы могут быть применены в одном и том же произведении. Очень часто в развитом вариационном цикле многообразным свободным вариациям предшествуют несколько вариаций строгих или последние включаются в середину свободных.

Существует особый вид вариаций — так называемые остинатные (от лат. *obstinatus* — упорный, упрямый), характеризующиеся постоянным повторением неизменяющейся мелодической темы с варьируемым сопровождением. Основ-

ной их разновидностью являются полифонические вариации на оstinатный бас (*basso ostinato*).

Встречаются также вариации, в которых повторяемой неизменно оказывается мелодия верхнего голоса, называемые сопрано оstinато (*soprano ostinato*).

§ 3. Вариации на оstinатный бас (*basso ostinato*)

Полифонические вариации на оstinатный бас представляют собой одну из наиболее ранних вариационных форм. Их появление относится к XVI веку, а в XVII и XVIII веках они получили особенно широкое распространение и достигли своего расцвета. Указанный тип вариаций был настолько тесно связан с определенными танцевальными жанрами того времени — чаконей и пассакалей, — что впоследствии самые названия «чакон» и «пассакалия», постепенно утратив обязательную принадлежность к танцу, стали обозначать именно данную форму вариаций¹.

Термин *basso ostinato* означает непрерывное повторение одного и того же мелодического оборота в нижнем голосе.

Этот мелодический оборот и служит темой вариаций.

Тема оstinатных вариаций обычно короткая, простая, в более развитых формах (у Баха), с обрисовкой основных функций в кадансе (120).



Одним из излюбленных приемов строения оstinатной темы является нисходящее хроматическое движение (121).

¹ Различие между чаконей и пассакалей до сих пор точно не установлено, но имеются предположения, что оно сводилось к следующему: для пассакалии более типичным было начало с третьей доли такта и одnogолосное изложение темы, а для чаконей — со второй доли и гармоническое изложение темы (см., например: Бах. Чаконя *d-moll* из сонаты для скрипки соло и Пассакалия *c-moll* для органа). Однако даже в старинной музыке встречаются отступления от этого правила. Например, в Пассакалии *d-moll* Букстехуде тема изложена многоголосно.

И. С. Бах. Месса *F-moll*, № 16 — «Crucifixus»



Первоначальное изложение темы обычно бывает одnogолосным (см. пример 120).

Но возможен и гармонический склад, в котором тема служит басовым голосом (122).



Вариации на оstinатную тему сводятся к разработке сопровождающих ее голосов, сама же она проводится все время неизменно.

Сопровождающие тему голоса разрабатываются преимущественно полифонически; однако, при главенстве полифонического начала, во многих случаях весьма важное значение приобретает и гармоническое развитие в сопровождающих голосах. Последнее особенно характерно для первоначального гармонического изложения темы.

Одно проведение темы в басу не отделяется от другого, и вариации расположены друг за другом без определенного завершения предыдущей и начала последующей. Часто струк-

турная граница новой вариации может не совпадать с началом темы в басу (123).

123 вар. IV

И. С. Бах. Пассакалия

вар. V

Тональность и структура темы в чаконе и пассакалии обычно сохраняются неизменными; допускается только смена лада на одноименный. Включение вариаций в других тональностях используется сравнительно редко. Например, в Пассакалии *d-moll* Букстехуде имеются вариации в параллельной и доминантовой тональностях.

При большом количестве вариаций наблюдается объединение нескольких из них в отдельные группы по признаку однотипного варьирования — примерно похожего мелодического и ритмического рисунка полифонических голосов, сходных регистров и прочее (см., например: Бах. Пассакалия *c-moll*, вариации 1—2, 3—4 и т. п.) (124, 125).

124a) вар. I

И. С. Бах. Пассакалия

6) вар. II

125a) вар. III

И. С. Бах. Пассакалия

6) вар. IV

cresc.

вар. V

f

Располагаются вариации по принципу все возрастающего усложнения полифонической фактуры; при наличии же большого количества вариаций с объединением их в группы — также и по принципу контраста этих групп.

Огромное формообразующее значение имеет распределение кульминаций. В крупной форме их обычно бывает несколько. Каждая из таких «местных» кульминаций собирает

вокруг себя группу вариаций и тем самым как бы способствует расчленению всей формы на ряд разделов. Но, расчленяя, эти кульминации одновременно и объединяют форму, так как каждая следующая оказывается сильнее предыдущей, и все они группируются вокруг одной наивысшей, помещенной в конце сочинения.

В более развитых формах остигатных вариаций, в частности у Баха, тема из баса переводится иногда и в другие голоса (например, в Пассакалии *c-moll*), а отдельные вариации могут соединяться переходами, в которых тема отсутствует. В ряде вариаций (например, в Чаконе из сонаты *d-moll* для скрипки соло Баха) происходит сочетание приемов остигатных и строгих вариаций.

В чаконе и пассакалии сложились многие приемы развития и принципы строения, перешедшие впоследствии в другие вариационные формы, как, например: расположение вариаций в цикле с постепенным усложнением фактуры, объединение их в группы по признаку однотипного варьирования и т. п.

§ 4. Строгие вариации. Общая характеристика

В XVIII веке с развитием гомофонного стиля, наряду с полифоническими остигатными вариациями, все шире распространялись вариации с преобладающим значением фактурного преобразования темы — так называемые строгие вариации.

Они характеризуются тем, что целый ряд композиционных сторон темы обязательно сохраняется на протяжении всего цикла вариаций. К неизменяемым компонентам темы относятся: основные мелодические контуры темы, структура темы, основной гармонический план и даже основные гармонические последовательности, основные кадансовые обороты, тональность (изменяться может только лад на одноименный).

Благодаря сохранению этих компонентов облик темы меняется мало. Она как бы просвечивает в каждой вариации в своем первоначальном виде, представляя лишь в разных «нарядах», разных обликах, разных ситуациях.

§ 5. Тема в строгих вариациях

Темы строгих вариаций просты, легко запоминаемы, не сложны по гармоническому языку, четки и законченны по форме. Фактура их чаще всего гомофонная или аккордовая.

Форма темы бывает обычно двухчастная, реже одночастная. Иногда встречается и трехчастная форма, но с сокращенной репризой, ибо полная реприза придавала бы теме

слишком замкнутую и уравновешенную форму, что, в свою очередь способствовало бы слишком сильной отделенности одной вариации от другой.

В большинстве случаев темы имеют определенно выраженный песенный или танцевальный характер.

По сравнению с остигатными, возможность варьирования темы в строгих вариациях значительно шире. Если в остигатных вариациях варьируются только сопровождающие голоса, то в строгих — и сопровождение и сама мелодия, причем приемы варьирования весьма многообразны.

§ 6. Приемы развития мелодии

Мелодия в строгих вариациях может развиваться разными путями: орнаментации, распева, вариантного преобразования.

Орнаментация мелодии производится опеванием, окружением основных тонов мелодии различными вспомогательными тонами, заполнением широких интервалов поступенным движением, благодаря чему вокруг основных тонов мелодии возникает как бы узор — орнамент (отсюда и название — орнаментальное развитие). Для типичного орнамента характерна отделенность украшений от опорных тонов мелодии, которая происходит преимущественно за счет использования более мелких длительностей в фигурационных нотах (короткие форшлаги, группетто, быстрые пассажи) (126).

тема

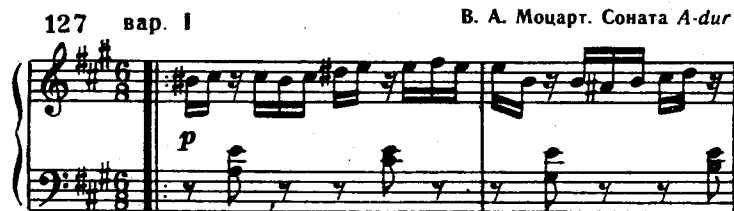
126а) Andante grazioso

В. А. Моцарт. Соната A-dur

б) вар. II



Очень свойственно для орнаментального узора также обилие хроматизмов, часто придающих мелодии особую изящность и своего рода «хрупкость» (127).



Распев мелодии производится главным образом теми же приемами, что и орнамент, но для распева типично именно слияние фигурационных звуков с основными, что создает ровную широкую мелодическую линию, часто с метрическим смещением опорных тонов (долгие форшлаги, медленные гаммообразные заполнения скачков и т. п.). Кроме того, для распева более характерна диатоника, чем хроматизм (128, 129).



тема Л. Бетховен. Симфония № 5, ч. II

129 а) Andante con moto



б) вар. I



Вариантное преобразование — наиболее сложный прием развития мелодии. При сохранении основных опорных тонов оно допускает перенесение их из одного регистра в другой; изменения же в промежутках между опорными тонами выходят за рамки простого описания мелодии и часто производятся путем включения новых мелодических образований (130).

тема

Л. Бетховен. Соната № 12, ч. I

130 а) Andante con variazioni



б) вар. I





§ 7. Приемы развития сопровождения

Варьирование сопровождения в строгих вариациях играет наиболее существенную роль в преобразовании темы. Поскольку гармоническая основа и форма темы в вариациях остаются без изменений, варьирование происходит главным образом путем развития фактуры.

Разработка фактуры сопровождения может сводиться к использованию простейших приемов фигурации с преимущественным сохранением регистра и диапазона темы. При этом сопровождение остается подчиненным по отношению к мелодии. Существенных изменений в облик темы подобное варьирование не вносит (см. примеры 126, 127). Более сложной является такая разработка фактуры сопровождения, при которой применяются различные виды смешанной фигурации (ритмо-гармоническая, мелодико-гармоническая), изменяется регистр и расширяется диапазон вариации по сравнению с темой (см. пример 130). Часто сложная фигурация сопровождается включением полифонических приемов, что еще более усложняет фактуру. В таких вариациях гармония и фактура часто перестают быть просто сопровождением мелодии, приобретая значение одного из основных факторов выразительности. Характер темы в них изменяется более существенно, чем в вариациях с использованием простейших видов фигурации.

Например, в третьей из «32 вариаций» Бетховена именно фактура является первостепенно важным выразительным средством: стремительное движение голосов — то сталкивающихся, то разлетающихся и в каждом толчке получающих еще большую силу для нового раската, для нового порыва — создает характер волевого устремления, натиска (131).

тема

Л. Бетховен. «32 вариации»

131а) Allegretto



вар. III



В восемнадцатой вариации гаммообразные пассажи, словно «выталкиваемые» начальным аккордом, устремляются все время вверх, и от каждой новой точки ко все более и более высокой вершине. Благодаря движению неуклонно в одном направлении порыв в этой вариации приобретает еще большую активность и устремленность. Мелодия, гармония, фактура — все здесь слито в единое целое (132).

Л. Бетховен. «32 вариации»

132 вар. XVIII





Еще более сложной разработкой фактуры сопровождения является такая, в которой имеют место элементы мотивного развития темы (см. Введение). В этих случаях фактура той или иной вариации создается не путем применения различных, хотя бы и сложнейших, типов фигураций, а в результате использования отдельных мотивов темы, соединение которых и образует данный фактурный вид. При этом элементы мелодии могут переходить в сопровождение, и наоборот, сама мелодия может включать в себя отдельные попевки из сопровождения.

Например, фактура десятой вариации из «32 вариаций» Бетховена представляет собою полифоническое двухголосие, причем в мелодии каждого голоса в совершенно новых вариантах используются некоторые характерные элементы темы. Гаммообразный пассаж, имевший место в тактах 2, 4 и 5 мелодии-темы, в нижнем голосе вариации превращается в непрерывающееся движение тридцатьвторыми. Активные скачки, составляющие основу мелодии-темы, создают новую мелодию в верхнем голосе вариации, сливаясь с поступенно нисходящим ходом, который в теме отсутствовал. В вариации совершенно снят встречавшийся в теме контраст подъема (такты 1—6 темы) и спада (такты 7—8 темы). Вся она проникнута единым порывом, волевым и упорным в своей стремительности (133).



Такие сложные приемы, использующие дробление, наиболее существенно преобразуют тему. Собственно говоря, они выходят за рамки чисто вариационного развития, приближаясь к мотивной разработке, обычно связанной с более сложным преобразованием тематизма.

§ 8. Строение цикла вариаций

В расположении вариаций, особенно в крупных циклах, наблюдается определенная тенденция, во многом общая тому, что свойственно и для оstinатных вариаций.

1. Вариации размещаются таким образом, что каждая следующая оказывается сложнее предыдущей; в частности, очень типично постепенное ускорение темпа движения за счет применения все более мелких длительностей.

2. В крупных вариационных циклах, содержащих большое количество вариаций, характерно расположение последних группами, по признаку однотипного варьирования темы. Таким образом, группа расположенных рядом вариаций оказывается изложенной примерно в сходной фактуре, благодаря чему все произведение в целом воспринимается более крупными разделами.

3. В объединении вариаций огромное значение имеет размещение кульминаций (см. § 3).

4. Наконец, в расположении вариаций большую роль играет принцип контраста. Этому во многом способствует использование одноименной тональности для некоторых вариаций, дающее контраст сопоставления мажора и минора. Например, в минорном цикле группа вариаций, написанных в одноименном мажоре, образуя ладовый контраст, может создать как бы центральное звено, своеобразную «среднюю часть» между минорными вариациями. Возникает «вторичная форма» — трехчастная (например: Бетховен. «32 вариации»).

Контраст между вариациями (или группами вариаций) может быть достигнут и путем применения различной фактуры в расположенных рядом вариациях, например аккордовой и полифонической.

133 вар. X

Л. Бетховен. «32 вариации»



Для общей композиции вариационного цикла большое значение имеют строение и особенности двух последних вариаций.

Предпоследняя вариация, как правило, после долгих и значительных преобразований темы в предшествующих ей вариациях возвращается почти к первоначальному или, во всяком случае, близкому к первоначальному изложению темы, как бы напоминая о тематическом истоке произведения (например: Бетховен. «32 вариации», тридцать первая вариация). Часто эта вариация пишется в более медленном движении, а иногда и в более медленном темпе по сравнению с остальными, главным образом с финалом.

Последняя же вариация заканчивает цикл и в связи с этим приобретает некоторые особенности. Ее завершающее и обобщающее значение достигается: во-первых, использованием в ней новой фактуры, обычно более сложной; во-вторых, большим масштабом в сравнении с предыдущими вариациями. Увеличение масштаба происходит чаще всего путем появления коды (см.: Моцарт. Соната *A-dur*, ч. I; Гайдн. Симфония *G-dur*, Paukenschlag, ч. II; Бетховен. Соната № 12, ч. I). Но иногда последняя вариация как бы объединяет в себе несколько разных вариаций, что еще более подчеркивает ее финальное значение.

§ 9. Двойные вариации

Особой, редко встречающейся формой являются так называемые двойные вариации, в основе которых лежат две темы.

Чаще всего вначале излагаются обе темы, а затем следуют вариации попеременно то на одну, то на другую. Таким образом, здесь преодолевается обычный для вариационной формы монотематизм. Поэтому в произведении, созданном в форме двойных вариаций, становится возможным сопоставление различных, иногда даже контрастных, тем и, одновременно с развитием каждой из них, в известной мере показ их взаимодействия.

Типичным примером двойных вариаций служат вариации из симфонии *Es-dur* (Paukenwirbel) Гайдна.

В данном случае сперва излагаются две темы (*c-moll* и *C-dur*), а затем следуют по две вариации на каждую из тем поочередно.

Принцип двойных вариаций используется чаще в сочетании с другими композиционными принципами. Например, в *Andante* из симфонии № 5 Бетховена принцип двойных вариаций, последовательно проводимый вначале, соединяется со свободным развитием в конце. В этой части сопоставляются

две темы: первая — лирико-философского характера и вторая — героически маршевая ($A+B+A_1+B_1+A_2+A_3$ с развитием $+C[B_2]A_4$ + переход $+A_5$ + Кода).

Первая тема развивается гораздо активнее второй. В конце в нее даже включаются черты второй темы. Ее интонации из спокойных, задумчивых становятся волевыми, активными, приобретают героический характер.

§ 10. Свободные вариации

В XIX веке, начиная со второй его трети, появляется новый вид вариационной формы — свободные вариации. Их возникновение тесно связано с романтическим направлением в музыке.

В свободных вариациях тема подвергается значительно большему преобразованию, чем в строгих. В них возможно изменение структуры (формы), гармонии, тональности, темы. Часто некоторые вариации используют тему не целиком, а лишь определенные ее элементы, небольшие, иногда на первый взгляд второстепенные, обороты. Отдельные детали темы также часто выступают на первый план и становятся объектом специального развития.

Вариации могут строиться на разработке какого-либо мелодического оборота, впервые появившегося даже не в теме, а в одной из предыдущих вариаций — так называемые «вариации на вариации». Поэтому во многих свободных вариациях в целом связь с темой выражается уже не столь непосредственно, как это было в строгих, и формы ее проявления делаются более многообразными. Тема может служить не только основой вариационного развития, как в строгих вариациях, но лишь поводом для создания цепи разнохарактерных миниатюр, многие из которых связаны с ней весьма отдаленно. Ряд вариаций приобретает настолько индивидуальные черты, что становится возможным написание их в различных жанрах, например вариации в жанре вальса, мазурки или марша и т. п.; возникает особая разновидность свободных вариаций — так называемые жанровые вариации. В объединении свободных вариаций в одно целое большую роль начинает играть принцип контрастности, что в сочетании с разножанровостью и индивидуализированностью отдельных вариаций приближает характер всего цикла к сюитному.

§ 11. Тема и ее развитие

Тема свободных вариаций по своему характеру мало отличается от темы строгих.

Следует лишь отметить большую сложность ее языка, что объясняется большим разнообразием используемых приемов варьирования, сводившихся в строгих вариациях преимущественно к усложнению фактуры. Тема может быть даже разомкнута, с окончанием на половинном кадансе; в связи с этим возможна и разомкнутость формы отдельных вариаций, которые в строгих вариациях всегда были замкнутыми (см., например: Шуман. «Симфонические этюды» или соната *f-moll*, Andante).

Приемы развития темы в свободных вариациях, при всем их многообразии и сложности, можно свести к трем основным:

1. Наиболее типичная черта свободных вариаций — возможность применения в них темы не целиком, а лишь фрагментами: в основу вариации могут быть положены отдельные элементы (а иногда и один элемент) темы, путем мотивно-тематического развития которых создается самостоятельная пьеса-миниатюра со своим тональным планом, своей часто совершенно отличной от темы гармонией, формой и т. д. Большую роль в таких вариациях играет ритмическое преобразование используемых элементов темы, благодаря которым, например, песенные интонации могут звучать как танцевальные, скерцозные или наоборот, что имеет особенно важное значение в жанровых вариациях.

Например, во второй части трио «Памяти великого артиста» Чайковского все вариации (начиная с шестой) развивают одну и ту же начальную попевку темы. Но в каждой из них, из-за ладовых, ритмических, гармонических и фактурных изменений, эта попевка служит основой совершенно разных по жанру и характеру образов: украинская песня-танец в четвертой вариации, свирельный наигрыш в пятой, скорбный монолог в девятой, мазурка в десятой и т. д. (134).

П. Чайковский. Трио, оп. 50, ч. II

тема
134a) Andante con moto
p cantabile

вар. IV

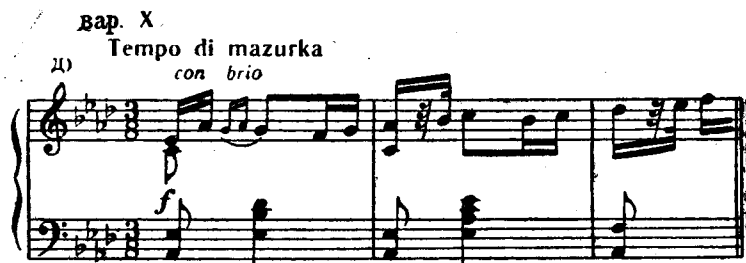
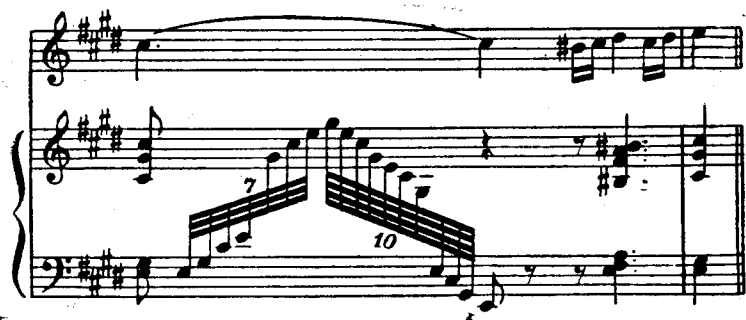
б) L'istesso tempo
f
mf

вар. V

в) L'istesso tempo
pp
pp

вар. IX

г) Andante flebile ma non tanto
p



2. Более сложным преобразованием темы в свободных вариациях является такое, при котором в основу вариации положен элемент, происходящий не непосредственно от темы, а от новых тематических компонентов, полученных в результате разработки темы в одной из предыдущих вариаций (так называемая «вариация на вариацию»).

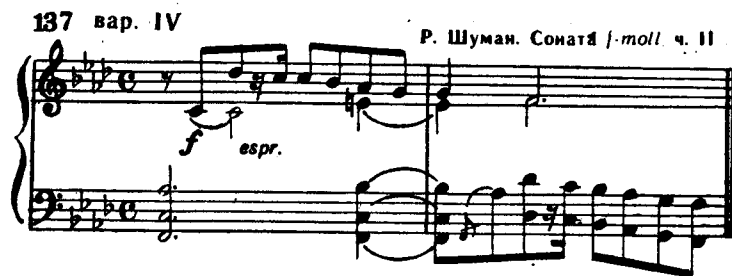
Так, в первой же вариации из сонаты *f-moll* Шумана интонации первого предложения темы, развиваясь, приобретают новый характерный оборот — окончание скачком на сексту (135).



Дальше, в скерцозной третьей вариации, вообще сильно удаленной от темы, возникает октавный скачок, на развитии которого строится вся вариация (136).



В четвертой же финальной вариации вступает тема, образованная слиянием трех элементов: вновь появившихся в первой и третьей вариациях скачков, словно объединенных в активном скачке на нону, и поступенным, идущим уже непосредственно от темы, ходом с доминанты на тонику (137).



Создается яркая напряженная интонация, на разработке которой построен весь финал.

Форма финала — развитая трехчастная с большой кодой.

3. Варьирование происходит главным образом путем изменения формы (структуры) темы в сторону ее расширения или сокращения.

Например, во второй части трио «Памяти великого артиста» Чайковского двухчастная с репризой форма темы в третьей вариации превращается в трехчастную путем расширения середины темы до самостоятельного построения и развития репризного предложения до полной репризы.

В финале сюиты № 3 Чайковского трехчастная форма темы переходит в одночастную в шестой и седьмой вариациях.

Остальные элементы темы в таких вариациях могут изменяться лишь постольку, поскольку этого требует изменение формы (например, половинный каданс темы превращается в полный каданс в вариации; предложение, соответствующее модулирующему в теме, в вариации оканчивается в основной тональности и т. п.). Такие вариации по существу представляют собой свободный вариант темы.

§ 12. Строение цикла свободных вариаций

Особенности приемов преобразования темы в свободных вариациях, по сравнению со строгими, вызывают и своеобразие в закономерностях построения вариационного цикла в целом.

Расположение вариаций в цикле в основном подчиняется принципу контраста или жанровому разнообразию.

Вариации, помещенные рядом, обычно бывают контрастны друг другу по характеру, темпу, а в жанровых вариациях — и по жанру. Очень важно отметить применение тонального контраста, совершенно не имеющего места в строгих. Вариации в свободном вариационном цикле могут быть написаны в различных тональностях, иногда очень далеких от тональности темы.

Степень изменяемости темы в вариациях также играет роль в строении цикла. Так, например, характерно, чтобы после вариаций, наиболее удаленных от темы, следовала вариация, близкая к теме, напоминающая о ней, после чего может вновь произойти отход от темы. Очень типично для свободных вариаций, как и для строгих, такое напоминание о теме в предпоследней вариации, обычно медленной, после которой появляется финал, часто связанный с темой лишь очень отдаленно.

Благодаря многообразию, разнотональности и возможной удаленности от темы вариаций свободного вариационного цикла, роль финала в нем особенно возрастает.

Финал часто представляет собой самостоятельную пьесу, написанную в сложной форме, вплоть до рондо (например: Шуман. «Симфонические этюды», финал) и даже сонатной

(например: Чайковский. Трио «Памяти великого артиста», финал вариаций), завершающую цикл и возвращающую в основную тональность или одноименную к теме.

§ 13. Вариации *soprano ostinato*

В XIX веке, параллельно с возникновением свободных вариаций, складывается еще один своеобразный вид вариационной формы — так называемые вариации *soprano ostinato*. В подобных вариациях мелодия темы повторяется совершенно точно, а сопровождение к ней подвергается непрерывным изменениям как в фактурном, так (и это особенно важно) и в гармоническом отношении (138).

М. Глинка. «Руслан и Людмила», «Рассказ Головы»

138 а) строфа I (тема)

Хор

mf

Нас было дво - е - брат мой и я.

б) строфа II (вар. I)

Хор

pp

В зам - ке чу - дес - ном меч - кла - де - нец

в) строфа III (вар. II)

Хор

Брат, усту_па_ я меч, мне ска_зал:

Следовательно, вариации *soprano ostinato* представляют собой своеобразное сочетание приемов остинатных вариаций (неизменно повторяемая мелодия) с приемами свободных (варьирование гармонии) и даже строгих (фактурная обработка сопровождения).

Основное отличительное свойство вариаций *soprano ostinato* — главенствующая роль мелодии как основного неизменного фактора, определяющего облик темы. Все же остальные средства лишь обогащают ее.

Вариации эти получили широкое распространение в оперном, в частности русском, и вообще вокальном творчестве. Они наиболее характерны именно для вокальной музыки, являясь одной из разновидностей варьированной строфы (см., например: Глинка. «Руслан и Людмила», «Персидский хор»; Мусоргский. «Хованщина», песня Марфы «Исходила младешенька»). Но использование такого приема встречается и в музыке инструментальной (см., например: Глинка. «Руслан и Людмила», «Турецкий танец»). Оригинальным примером вариаций *soprano ostinato* служат «Парафразы» — коллективное произведение русских композиторов: Бородина, Римского-Корсакова, Лядова, Кюи и других. Коротенькая мелодия становится основой сюиты из семнадцати частей — «Колыбельная», «Вальс», «Траурное шествие», «Полька» и т. д. В каждой части заключено множество вариационных проведений темы, точнее — свободных фантазий, которые могут быть исполнены как без темы, так и одновременно с ней.

§ 14. Применение вариационной формы

Вариационная форма получила в музыке очень широкое и многообразное применение. Вариации встречаются и как форма отдельного произведения, и как часть цикла (например: сюиты, сонаты, симфонии), и как форма построения раздела

какой-либо сложной формы (например, среднего раздела сложной трехчастной формы). Возможно использование вариаций и в вокальной музыке в качестве формы песен, арий, хоров. Для вокальной музыки, в частности, весьма характерна форма *soprano ostinato* (см. § 13).

Присущая вариациям монотематичность помогает особенно углубленному сосредоточению на одной теме, многостороннему раскрытию ее во всех деталях. Внимание к деталям и постепенность развития придают вариационной форме характер неторопливого изложения, свойственного повествовательности или сосредоточенному размышлению. В связи с этим так типично использование вариационной формы в медленных частях сонат и симфоний, как создающих контраст предшествующим быстрым политематическим частям с их острыми коллизиями и стремительностью действия. См., например: Гайдн. Симфония *G-dur* (Paukenschlag), ч. II; Бетховен. Сонаты №№ 10, 23, 30, 32 (медленные части); Шуман. Соната *a-moll* № 1; Чайковский. Трио «Памяти великого артиста». По этой же причине встречается применение вариационной формы и вообще вариационного принципа развития в произведениях, содержание которых носит повествовательный характер (например: Глинка. «Руслан и Людмила», Баллада Финна; Чайковский. Симфоническая поэма «Франческа да Римини», средний раздел; Мусоргский. «Хованщина», песня Марфы «Исходила младешенька»; Григ. Баллада и т. п.).

Весьма свойственно использование вариационной формы как средства показа различных виртуозных возможностей какого-либо инструмента (или группы инструментов в оркестровых вариациях). Например, в одних вариациях для фортепиано имеют место гаммообразные пассажи, в других — октавное движение, в третьих — аккордовое. В вариациях для струнных инструментов применяются разные штрихи (см.: Паганини. «24 каприса для скрипки соло», каприс № 24). Но в лучших художественных образцах вариационной формы показ различной фактуры и многообразных виртуозных возможностей не является самоцелью, а служит раскрытию глубокого содержания.

Как говорилось выше (см. § 1), вариационность в чистом виде не дает существенного, качественного перерождения темы. Но нередко наблюдается соединение вариационного принципа развития с более сложным — мотивным, что способствует внутреннему росту темы и иногда дает возможность достичь в форме вариаций больших симфонических обобщений (например: Бетховен. «32 вариации», симфония № 5, ч. II; Шуман. «Симфонические этюды»; Брамс. «Вариации на тему Паганини»).

Вариационный принцип развития — один из древнейших в музыке. Он берет свое начало в народном музыкальном творчестве. В народной (в частности, в русской) музыке вариационному развитию подвергается мелодия любой песни непосредственно в самом процессе исполнения. Для протяжной песни наиболее характерными являются распевный и вариантный приемы развития. В инструментальной народной музыке широко используется орнаментальное развитие мелодии и фактурная разработка сопровождения. Некоторые из инструментальных наигрышей представляют собой образцы фактурных вариаций.

В профессиональном творчестве вариационная форма (как и вариационный принцип развития) также является одной из наиболее древних. Еще в XV веке в произведениях композиторов франко-фламандской школы встречается практика *cantus firmus*'а, то есть полифонического сочетания неизменно повторяемой (обычно в теноре) мелодии-темы с ее варьированным преобразованием в других голосах. Прием использования *cantus firmus*'а и положил начало возникновению полифонических вариаций на оstinatную тему, достигших своего расцвета в XVII—XVIII веках в сочинениях Букстехуде, Баха и других мастеров полифонии. Такая форма характерна в основном для произведений, проникнутых одним настроением, утверждающих одну мысль без противопоставлений.

Наряду с полифоническими вариациями в ту же эпоху появляются и вариации главным образом с орнаментальным развитием темы, то есть приближающиеся к строгим. Их можно найти в XVI веке у вёрджинелистов — Бёрда, Буля, а позже у Фрескобальди. Для строгих вариаций этого времени типично преимущественно орнаментальное развитие мелодии, со множеством украшений. Часто такое орнаментальное варьирование соединяется в них с оstinatным проведением басового голоса.

Большое значение орнаментальное варьирование получает в старинной сюите, в так называемых «дублях»¹.

Чаще других танцев варьировалась сарабанда, так как в ней наиболее определился аккордовый, а иногда и гомофонный склад с солирующим голосом, что особенно удобно для орнаментации.

Таким образом, на протяжении XVI—XVIII веков в профессиональной музыке сложились два типа вариаций: varia-

ции на основе полифонического склада (остинатные) и вариации на основе гармонического склада (фактурно-орнаментальные). Полифонические оstinатные вариации к XVIII веку достигают своего расцвета и в дальнейшем надолго уступают место вариациям с преобладающим значением фактурного преобразования темы. В эпоху классицизма (к концу XVIII века) господствующим видом вариационной формы становятся строгие вариации, получившие в творчестве классиков наивысшее выражение.

Строгая вариационная форма широко и многообразно применялась классиками — Гайдном, Моцартом, Бетховеном. В их произведениях варьирование темы в пределах «строгой» формы приобретало совершенно различный характер, в зависимости от используемых приемов развития. Так, например, в вариациях Моцарта гармония, а следовательно, и фактура имеют значение сопровождения и явно подчинены мелодии, которая выступает как главная на первый план. В связи с этим у Моцарта основным объектом варьирования является именно мелодия, развиваемая им обычно в плане орнаментации или распева. Фактурные же изменения в вариациях Моцарта играют второстепенную роль, так как значение фактуры в целом не выходит за рамки сопровождения, аккомпанемента к мелодии.

В вариациях Гайдна и особенно Бетховена, в противоположность Моцарту, мелодия часто неотделима от гармонии, сливается с ней воедино, а потому и фактура приобретает главенствующее значение в создании музыкального образа. Фактурные преобразования гармонии у Гайдна и Бетховена часто становятся основным выразительным и действенным фактором в изменении темы.

В вариациях Бетховена нередко наблюдается соединение вариационного принципа развития с более сложным — мотивным, что дает возможность в вариационной форме достичь большого симфонического развития.

В дальнейшем строгие вариации продолжают использоваться наряду с широким развитием свободных, о которых речь пойдет ниже. Так, многие вариации Шуберта, Шопена, а в русской музыке Гурилева, Глинки являются строгими.

Уже у Бетховена встречаются и первые попытки отойти от традиционных приемов строгого варьирования. Так, в вариациях *F-dur*, ор. 54 и в «33 вариациях на вальс Диабелли» Бетховена применяются включение новых тональностей, изменение формы отдельных вариаций, по сравнению с формой темы, — иными словами, появляются черты, присущие уже не строгим, а свободным вариациям. Финал симфонии № 3 Бетховена также по существу представляет собой свободную вариационную форму. Но все же эти новые штрихи не являются

¹ Название «дубль» означает двойной или, в данном случае, повторенный. В сюитах оно относилось к варьированному повторению какого-нибудь танца. См. Отдел I-II, главу 2.

ся определяющими и для Бетховена. В целом для классического стиля характерны именно строгие вариации.

Новое качество вариационной формы — свободное преобразование темы — занимает господствующее положение, начиная с первой трети XIX века, то есть с эпохи романтизма. Подлинным создателем свободных вариаций стал Шуман. В дальнейшем они получили широкое распространение и большое развитие в произведениях Листа, Франка, а также в русской музыке — в творчестве Чайковского, Лядова, Глазунова, Рахманинова; позднее и в советской музыке — в сочинениях Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Кабалевского.

Если Шумана можно считать родоначальником свободного обращения с темой в вариациях и создателем свободных вариаций как подлинного цикла контрастных миниатюр, то Чайковский явился создателем жанровых вариаций, получивших наиболее яркое воплощение именно в его творчестве.

Параллельно, а отчасти и в тесном сплетении со свободными вариациями, определяющими вариационный метод XIX—XX веков, продолжают применяться и другие разновидности вариационной формы.

Так, сочетание принципов строгого и свободного варьирования представляет собою вариационная форма в произведениях Мендельсона и Брамса. Включение в цикл вариаций, написанных в разных тональностях и в отдельных случаях несколько меняющих гармонический план темы, позволяет отнести их к разряду свободных. Однако постоянное сохранение структуры темы, преобладание вариаций, не изменяющих ее гармонический строй, придает циклу в целом характер строгих. Такое впечатление усиливается и оттого, что варьирование темы происходит преимущественно путем ее фактурного преобразования. При этом фактура, особенно в вариациях Брамса, необычайно богата и разнообразна. «Серьезные вариации» Мендельсона и «Вариации на тему Паганини» Брамса относятся к числу вершин вариационной формы вообще.

Во многих случаях принцип строгого варьирования используется в отдельных вариациях цикла, который в целом является свободным. Так, жанровые вариации Чайковского, как правило, начинаются группой строгих. Строгие вариации включаются и в вариационную форму сочинений Глазунова, Лядова, Скрябина, Рахманинова.

Во второй половине XIX века происходит возрождение формы вариаций *basso ostinato*. Характерным образцом пассакалий служит, например, финал симфонии № 4 Брамса (тридцать вариаций).

У Листа прием оstinato встречается в «Вариациях на те-

му Баха — *Weinen, Klagen, Sorgen*». В современной музыке к жанру пассакалии неоднократно обращается Шостакович в таких произведениях, как симфония № 8, концерт для скрипки и других.

Как говорилось выше, в XIX веке получили распространение и вариации *soprano ostinato*. Наиболее широко они применялись в вокальной музыке.

Таким образом, при преобладающем значении свободного варьирования, в музыкальном наследии XIX—XX веков имеются примеры использования всех разновидностей вариационной формы.

§ 16. Художественные образцы

к § 3. — «Вариации на оstinатный бас» (*basso ostinato*)

Перселл. «Дидона и Эней», ария Дидоны.
Букстехуде. Чакона *e-moll* для органа; Пассакалия *d-moll* для органа.
Витали. Чакона *g-moll* для скрипки.
Гендель. Чакона *G-dur*.
Бах. Месса *h-moll*; Чакона *d-moll* из сонаты для скрипки соло; Пассакалия *c-moll* для органа; Пассакалия для клавира.
Брамс. Симфония № 4, финал.
Лист. «Вариации на тему Баха — *Weinen, Klagen, Sorgen*».
Танеев. Фортепианный квартет, ч. II.
Кушнарев. Пассакалия *fis-moll* для органа.
Шостакович. Симфония № 8, ч. III; концерт для скрипки, ч. III.
Щедрин. Концерт для фортепиано, ч. III.

к §§ 4—8. — «Строгие вариации»

Бёрд. «Дудочка возницы».
Фрескобальди. «Фрескобальда».
Гендель. Сюита для клавира *B-dur*, ч. II (*Klavierwerke*, том. II); Ария с вариациями.
Бах. «30 вариаций на тему Гольдберга».
Гайдн. Симфония *G-dur* (*Paukenschlag*), ч. II.
Моцарт. Соната № 11, ч. I; соната № 6, финал; вариации; Дивертисмент № 15, ч. II; Дивертисмент № 17, ор. 334, ч. II.
Бетховен. Соната № 10, ч. II; соната № 12, ч. I; соната № 23, ч. II; соната № 30, финал; соната № 32, финал; соната для скрипки и фортепиано № 1, ч. II; соната для скрипки и фортепиано № 9, ч. II; Вариации, тома I—II.
Шуберт. Квартет *d-moll* — «Девушка и смерть», ч. II; соната № 1, ч. II.
Шуман. Квартет № 3, ч. II.
Паганини. «24 каприза для скрипки соло», каприз № 24.
Гурилев. «Вариации на тему Варламова».
Глинка. «Вариации на тему Моцарта»; «Вариации на русскую народную тему — Среди долины ровныя»; «Вариации на романс — *Benedetta sia La Madre*»

к § 9. — «Двойные вариации»

Гайдн. Симфония № 1 *Es-dur* (№ 103, *Paukenwirbel*), ч. II; вариации *f-moll*, ор. 83.
Бетховен. Симфония № 5, ч. II.
Щедрин. Концерт для фортепиано, ч. IV.

- Шуман. «Вариации на тему — ABEGG», op. 1; «Симфонические этюды»; соната *f-moll* (Концерт без оркестра), op. 14, ч. II.
 Франк. «Симфонические вариации».
 Бриттен. «Вариации на тему Перселла».
 Чайковский. Вариации *F-dur*, op. 19 (жанровые); «Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром (жанровые); трио «Памяти великого артиста», ч. II (жанровые); сюита № 3, финал (жанровые).
 Глазунов. Вариации *fis-moll*; симфония № 6, ч. II.
 Лядов. «Вариации на польскую народную тему», op. 51; «Вариации на тему Глинки», op. 35.
 Рахманинов. «Рассвет на тему Паганини»; «Вариации на тему Корелли», op. 42.
 Скрябин. Концерт для фортепиано, ч. II.
 Прокофьев. Концерт для фортепиано № 3, ч. II.
 Кабалевский. Вариации, op. 51 №№ 1—5.
 Щедрин. Концерт для фортепиано, ч. IV (жанровые).

к § § 10—12. — «Вариации строго-свободные»

- Мендельсон. «Серьезные вариации».
 Брамс. «Вариации на тему Паганини»; «Вариации на тему Генделя»; «Вариации на тему Гайдна».

к § 13. — «Вариации *soprano ostinato*»

- Глинка. «Руслан и Людмила»; «Персидский хор»; «Рассказ Головы»; «Турецкий танец».
 Мусоргский. «Борис Годунов», песня Варлаама «Как во городе было»; «Хованщина», песня Марфы «Исходила младшенька».
 Бородин, Римский-Корсаков, Кюи, Лядов, Щербачев. «Парафразы».
 Равель. «Болеро».

Глава 8

РОНДО

§ 1. Общая характеристика

Форма рондо основана на многократном (не менее трех раз) проведении одной и той же темы, чередующейся с другими темами (A+B+A+C+A+D+A и т. д.).

Первый раздел рондо, в дальнейшем повторяющийся, носит название рефрена (что в переводе означает припев).

Промежуточные разделы (B, C, D и т. д.) называются эпизодами.

Рефрен проводится, как правило, в одной и той же тональности, определяющей и тональность всего произведения. Эпизоды же имеют каждый свою тональность, иную по сравнению с тональностью рефрена и изменяемую в случае повторения одного и того же эпизода.

При повторных проведениях рефрена типично его варьирование, не выходящее обычно за рамки простой фигурационной обработки.

Рондо часто завершается кодой.

Различается рондо по характеру развития, образуя следующие типы:

1. Простое рондо, отличающееся замкнутостью и отделенностью разделов. Такому рондо чаще всего свойственно развитие лишь внутри каждого из разделов, и отсюда некоторая калейдоскопичность. Связки между разделами для этого типа рондо не характерны.

2. Более сложное рондо, разделы которого внутренне связаны между собой единой линией развития. Большую роль в осуществлении этого единства играют связки между разделами формы.

3. Рондо с разработочным развитием, которое при тесной взаимосвязи разделов достигает такой степени, что становится необходимым специальный раздел разработки.

Простые рондо обычно многочастны. Рондо со связками и с разработкой преимущественно пятичастные, реже шести- или семичастные.

Два последних типа рондо (со связками и с разработкой) являются более сложными. Их возникновение связано с эпохой классицизма. По характеру развития они во многом приближаются к высшим формам рондо (см. главу 10).

Многократное повторение одной и той же темы создает особые выразительные возможности формы рондо. Количественное преобладание основной темы над остальными утверждает ее как господствующую мысль, господствующее настроение.

Особенно существенно, что эта основная мысль в форме рондо оказывается как бы сформулированной сразу, в первом же проведении рефрена, и в дальнейшем утверждается через постоянное возвращение к ней; эпизоды же служат лишь промежуточными звеньями, оттеняющими основную мысль.

§ 2. Происхождение формы рондо

Свое происхождение форма рондо, как и многие другие музыкальные формы, получила в народной песенно-танцевальной музыке. Пробразом формы рондо явились хоро-водные, или так называемые круговые, песни с припевом¹.

¹ Слово «рондо» означает «круг». Существуют два предположения относительно происхождения названия формы рондо. Одни исследователи считают, что своим наименованием эта форма обязана именно связи с круговыми песнями (хоровод, круг). Другие же — что название «рондо» отражает особенности самой формы, в которой непрерывно возвращается одна и та же тема, образуя повторениями как бы замкнутый круг. Вероятнее всего, что оба повода сыграли свою роль в установлении подобного наименования.

Строфа хороводной песни делилась на две части. Одна, в которой при совершенно точной музыке текст все время изменялся, называлась *запевом*. Другая, в которой текст вместе с музыкой все время повторялся, называлась *припевом*. Эта последняя неизменная часть заняла впоследствии в форме рондо место рефрена, повторяющегося раздѣла, а раздѣлы песни с изменяющимся текстом в форме рондо заменились эпизодами.

В профессиональной музыке форма рондо появилась в XVII веке.

Развиваясь исторически, эта форма обнаруживает особенно большое разнообразие структуры в разных стилях. Поэтому рондо, более чем многие другие формы, следует рассматривать лишь с учетом его особенностей и характерных черт именно для данной исторической эпохи.

§ 3. Старинное рондо

У композиторов XVII и первой половины XVIII века форма рондо использовалась преимущественно в музыке песенно-танцевального характера или непосредственно в жанре танца — гавотах, менуэтах, жигах, или в произведениях, по содержанию близких к нему. Можно сказать, что для ранних форм рондо песенность и главным образом танцевальность являются жанровой основой тематизма.

Особенно большое распространение форма рондо получила в сочинениях французских клавесинистов — Куперена, Дакена, Дандрие, Рамо. Композиторы-клавесинисты широко применяли жанр инструментальной миниатюры, очень часто программной. Многие из этих миниатюр написаны в форме рондо.

Для ранних форм рондо типичен ряд черт, показывающих, что здесь отдельные композиционные стороны только намечаются и не сложились еще в четкую систему. В то же время основные признаки формы — повторения рефрена, чередующиеся с эпизодами, — уже определились.

Ранние формы рондо в большинстве своем многочастны, причем количество частей бывает различным. Не установился и тональный план формы. Эпизоды пишутся в близких по отношению к рефрену тональностях, но их последовательность в разных произведениях может быть неодинаковой. Можно уловить лишь тенденцию к использованию в первых эпизодах тональностей преимущественно доминантовой сферы, а в последних субдоминантовой. Часто эпизоды начинаются даже в тональности рефрена, лишь постепенно модулируя в новую тональность.

Тематически эпизоды мало контрастируют с рефреном. Большой частью они интонационно родственны ему. Вообще старинное рондо часто строится на одной теме (монотематическое рондо). В некоторых случаях эта единственная тема попеременно играет роль то рефрена, то эпизода, причем разница между тем или другим ее значением заключается преимущественно в тональности: проведения темы в одной и той же основной тональности звучат как рефрен (Р), проведения же ее в других тональностях воспринимаются как эпизоды (Э):

$A + A_1 + A + A_2 + A + A_3 + A$

$P + Э + P + Э + P + Э + P$

$C \quad a \quad C \quad e \quad C \quad F \quad C$

(139).



Встречаются случаи, когда тема излагается все время в одной тональности, а в промежутках даются небольшие ходы-связки, не имеющие самостоятельного значения ни тематически, ни тонально:

A — ход — A — ход — A — ход — A и т. д. (140).

140 VII. (Accentuato)

Ж. Ф. Рамо. «Тамбурин»

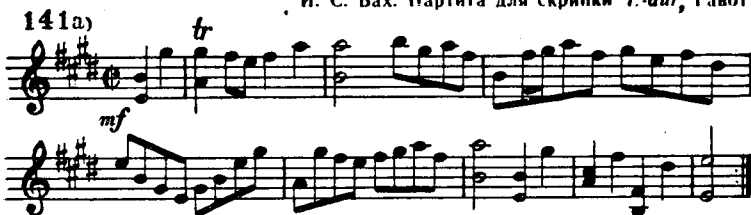


Для старинного рондо характерна замкнутость рефрена и эпизодов и ограниченность их друг от друга. По типу развития — это простое рондо.

Рефрен обычно пишется в форме периода, эпизоды же представляют собой либо период, либо более свободное построение с чертами продолженного развития, часто модулирующее, но обязательно замкнутое кадансом.

Единство в такой форме достигается главным образом некоторым нарастанием контрастности от первых эпизодов к последним, а также обыкновенно увеличением масштабов последних эпизодов. Например, в Гавоте из партиты *E-dur* для скрипки соло Баха первый эпизод является симметричным построением в 8 тактов, последний же (пятый) занимает 20 тактов и содержит элементы тематического развития. Все же обязательная расчлененность создает дробность формы, типичную для старинного, так называемого «куплетного», рондо (141).

И. С. Бах. Партита для скрипки *F-dur*, Гавот



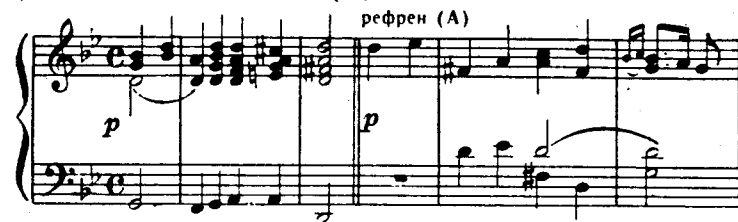


В XVIII же веке в отдельных произведениях имеется тенденция к сокращению количества частей рондо и, следовательно, к большей цельности формы.

Например, Гавот из оперы-балета «Дардан» Рамо написан в форме пятичастного рондо со сравнительно более ярким контрастом между рефреном и эпизодами. Можно заметить стремление композитора к достижению слитности всей формы в том, что рефрен не отделяется от эпизода полным кадансом, а наоборот, соединяется с ним при помощи подхода к доминанте следующей тональности, в гармоническом отношении выполняющей роль связки (142).

142 конец эпизода III (C)

Ж. Ф. Рамо. «Дардан»



Эти новые черты, только намечающиеся в старинном рондо, получают дальнейшее развитие в форме рондо классического стиля.

§ 4. Разновидности классического рондо

В классическом стиле рондо приобрело новые черты. Простые рондо уступили место более сложным — со связками, часто с разработкой. Возникли новые определенные формы, получившие большое распространение в разных жанрах инструментальной, а также и вокальной музыки. Эти формы оказались исторически весьма устойчивыми и в общих чертах дожили до нашего времени. Поэтому систематика классических рондо до сих пор сохраняет свое значение. Она сводится к следующему.

Основным типом является пятичастное рондо¹, подразделяющееся на два основных вида:

- 1) с двумя различными эпизодами — АВАСА;
- 2) с повторением первого эпизода, но в другой тональности — АВAB₁A.

Общая формула: $A + B + A + \left\{ \begin{matrix} C \\ B \end{matrix} \right\} + A$.

Наряду с ними встречаются и другие, особые формы:

- 1) с разработкой во втором эпизоде — АВARA (Бетховен. Соната № 2, ч. II — Largo);
- 2) с первым или вторым эпизодом на тематическом материале рефрена — AA₁ACA или АВAA₁A (Моцарт. Соната № 8, финал; соната № 15, финал);
- 3) шестичастная, с проведением разработки после второго эпизода — АВАСРА (Бетховен. Соната № 21, финал). Изредка используются и многочастные «старинные» формы (типа АВАСАДА), но значительно усложнившиеся в своем развитии.

¹ Кроме них, появились и широко развились более сложные, так называемые высшие, формы рондо, которые будут рассмотрены особо (см. главу 10). Грань между простыми и высшими рондо не всегда может быть определенно проведена, так как образуются и промежуточные, смешанные формы.

§ 5. Рондо эпохи классицизма

В классическом стиле получило весьма широкое распространение именно рондо АВАСА. Рондо АВAB₁A встречается значительно реже (впервые оно было введено Моцартом).

Наряду с установившейся и до наших дней имеющей место традицией использования формы рондо преимущественно в произведениях быстрых темпов, в танцевальной или близкой ей по характеру музыке, эта форма стала применяться и в сочинениях медленных темпов (например: Моцарт. Соната № 14, Adagio; Бетховен. Соната № 8, ч. II). Часто даже в тех случаях, когда в форме рондо (особенно в рефрене) сохраняется танцевальность, она является не результатом простого использования жанра танца, в его обычном, бытовом значении, а следствием стремления композитора через танцевальные интонации обобщенно выразить эмоции большой человеческой радости, праздника, ликования (например: Бетховен. Соната № 21, финал).

При сокращении количества разделов классического рондо, сами разделы разрастаются, делаются более развернутыми. Строение рефрена и эпизодов чаще всего представляет собой уже не период, а простую двух- или трехчастную форму.

Усиливается тематический контраст между рефреном и эпизодами. В рондо с двумя эпизодами особенно контрастирует второй (С). Как правило, он оказывается более развернутым и по форме. В то же время первый эпизод (В) обычно менее ярок в тематическом отношении и менее отчленен и определен по структуре.

Например, в рондо *C-dur*, op. 51 Бетховена рефрен построен на мягких, пластичных, почти песенных интонациях, с плавным, спокойным аккомпанементом (143).



В противоположность этому, тематизм эпизода В, написанного в тональности доминанты, ходообразный; он мало контрастирует интонациям предшествующей ему и следующей за ним связок и композиционно сливается с ними (144).



Эпизод же С, изложенный в одноименном миноре, резко противопоставлен как эпизоду В, так и рефрену. Его короткие, отрывистые фразы с резкими сменами фактуры создают впечатление тревожной взволнованности и драматической речитации (145).



Определяется и устанавливается тональный план рондо. Рефрен проводится при всех повторениях в основной тональности, эпизоды — в других тональностях. Тональность первого эпизода (В) — обычно доминантовая или параллельная. Если формула рондо АВAB₁A, то в эпизоде при повторении обязательно изменяется первоначальная тональность. В отдельных случаях такая форма может приобретать черты сонатности (см. главу 10). В рондо АВАСА второй эпизод пишется чаще всего в тональности субдоминанты или в одноименной тональности. При основной минорной тональности встречается также тональность VI ступени.

Возрастание контраста между отдельными разделами формы рондо сочетается в творчестве композиторов-классиков со стремлением к связному развитию целого. Этому, помимо указанных выше черт, способствует усиление значения связок-переходов между разделами рондо. В пятичастном рондо наиболее характерны связки от рефрена к первому эпизоду и от него ко второму проведению рефрена, а также от второго эпизода к последнему проведению рефрена. Второй эпизод, как правило, не связывается переходом с предыдущим проведением рефрена, что еще более подчеркивает их тематический и тональный контраст. Связками между первым эпизодом и соседними проведением рефрена являются короткие модулирующие построения, плавно подводящие к новой тональности. Особое тематическое развитие для этих связок нетипично. Часто они вначале звучат как заключение предыдущего раздела и лишь «по пути» переосмысливаются в связку-переход (146).

146 Moderato e grazioso

Л. Бетховен. Рондо, оп. 51

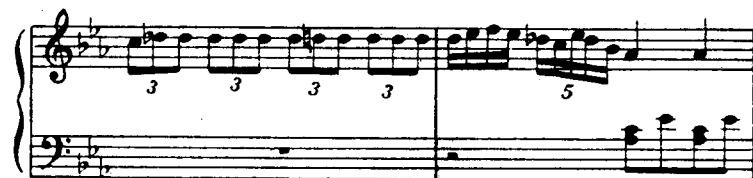


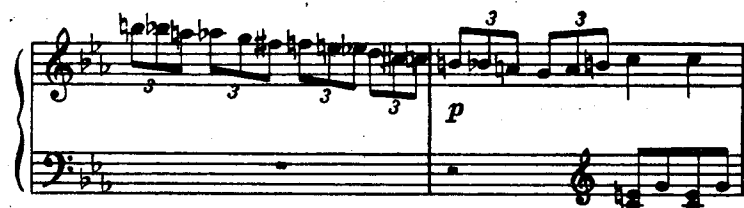
Иной характер имеет связка, ведущая от второго эпизода к последнему проведению рефрена. Она обычно представляет собой большое построение с применением мотивной разработки тематических элементов из всех разделов рондо, часто с органичным пунктом на доминанте основной тональности, подготавливающим финальное проведение рефрена. Такая развитость связки подчеркивает значительность последней ре-

призы рефрена, окончательного утверждения основной мысли рондо (147).

147 Moderato e grazioso

Л. Бетховен. Рондо, оп. 51





В связи с усилением контраста и появлением более сложного развития возникает необходимость и большего обобщения, добавочного завершения формы. Отсюда в классическом рондо вырастает значение коды.

Кода в форме рондо, в зависимости от характера содержания, степени контраста и развития в форме, может быть самой различной — от небольшого заключения (например: Бетховен. Соната № 20, финал) до широких развернутых построений с большими или меньшими чертами разработки (например: Бетховен. Рондо *C-dur*, оп. 51).

Кода может быть отдельным, отграниченным от основной части рондо построением, иногда даже с использованием нового тематического материала. Но встречается и постепенное переключение последнего рефрена в коду. В некоторых случаях кода, построенная на интонациях рефрена, может заменить собою его последнее проведение (A+B+A+C+K на теме рефрена).

Таким образом, основные отличительные черты формы рондо в эпоху зрелого классицизма — усиление контраста и появление сквозного развития, способствующие большей динамичности, большему единству и цельности формы.

В классическом рондо нередко наблюдается смешение разных принципов формообразования. Прежде всего это выражается в сочетании разных структур — рондальности и трехчастности.

А именно: при трехчастной экспозиции и сокращенной ре-

призе в сложной трехчастной форме возникает вторичная (подчиненная) структура — рондо:



Примером этого служит скерцо-финал из сонаты № 10 Бетховена.

Кроме того, скрытая трехчастность общей структуры всегда имеет место в пятичастном рондо, в котором второй эпизод более значителен, чем первый. Это создает характерную для классического стиля концентрированность и уравновешенность формы.

Смещение принципов формообразования проявляется также в проникновении в форму рондо принципа вариационного развития. Наиболее типично в этом отношении варьирование рефрена при его повторениях. В некоторых случаях последовательное применение указанного принципа позволяет говорить о рондо-вариационной форме (например: Бетховен. *Andante, F-dur*) (148).

Л. Бетховен. *Andante F-dur*



в) рефрен III



Прием сочетания в одном произведении нескольких принципов формообразования получает широкое развитие в дальнейших стилях.

§ 6. Развитие формы рондо в XIX—XX веках

Эпоха романтизма вносит новые изменения в форму рондо. Наиболее ясно выступает тенденция к преобладанию высших форм рондо (см. главу 10) над простыми. В этом выразилась общая направленность к усложнению и взаимопроникновению различных принципов формообразования, свойственная послебетховенской эпохе. Из простых форм рондо самой жизнеспособной оказывается пятичастная, но и она становится более развитой, благодаря проникновению в нее разрабаточности. Кроме того, в простых формах рондо вновь появляется тенденция к многочастности, которая наблюдалась в старинной музыке. В этом отношении особенно типично творчество Шумана. Например, первая часть «Венского карнавала» состоит из одиннадцати частей: ABACADAEA (переход) FAK. Однако эта многочастность отличается уже совершенно иным характером, чем в форме рондо XVII—XVIII веков. Она основана на сочетании ярко контрастных друг другу тем и тональностей, при большой развитости и масштабности каждого из разделов в отдельности. В связи с этим, естественно, сильно вырастают масштабы формы в целом.

Разделы рондо пишутся в двух- или трехчастной форме, а иногда в них используются и принципы рондального построения.

ния (последнее также особенно характерно для Шумана). Значительно более разнообразным становится тональный план, в который включаются не только близкие, но и далекие тональности.

Контраст рефрена и эпизодов, а также отдельных эпизодов между собой усиливается тем, что некоторые из них пишутся в стиле того или другого определенного жанра; например, ряд эпизодов приобретает характер марша, романса, болеро и т. д. Например, в «Венском карнавале» Шумана эпизод В имеет характер романса (см. пример 149), а эпизод Е представляет собой старинный немецкий танец Гросфатер (см. пример 150).

149 $\text{♩} = 84$ Р. Шуман. «Венский карнавал», ч. I

150 *L'istesso tempo* Р. Шуман. «Венский карнавал», ч. I

В «Рондо-каприччиозо» для скрипки с оркестром Сен-Санса в эпизоде С применен типичный ритм болеро (151).

151 эпизод С *Allegro ma non troppo* К. Сен-Санс. «Рондо-каприччиозо»

При этом возрастает и роль эпизодов в форме. По смысловой нагрузке они становятся не менее, а иногда и более значимыми, чем рефрен.

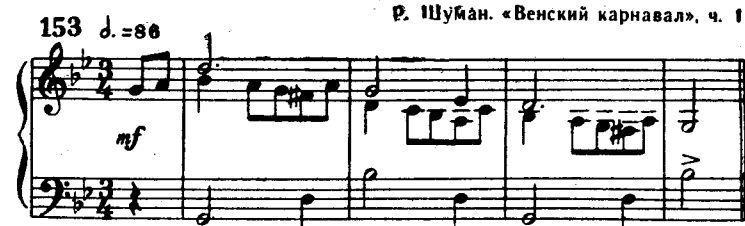
Новые черты рондо очень тесно связаны с типичным для XX века стремлением к использованию инструментальной миниатюры, с одной стороны, и к сюитности, то есть к объединению отдельных миниатюр в единое целое, — с другой (вспомним жанровое многообразие вариаций, появляющееся в свободной вариационной форме).

Интересное, подлинно сюитное разнообразие эпизодов, обусловленное программным замыслом, наблюдается в первой части «Венского карнавала» Шумана. Эта часть является как бы праздничной картиной карнавального шествия, в котором, если смотреть на него издали, сначала все сливается в общую пеструю толпу; однако постепенно на фоне этой толпы отдельные персонажи — маски — выступают на короткие мгновения более или менее отчетливо, чтобы затем вновь соединиться в едином праздничном потоке. Упругая, со специфическим, как бы все время стремящимся вперед, ритмом (см. пример 152), без солирующего голоса, музыка рефрена и характеризует карнавальный праздник вообще, в целом. В ней нет подчеркивания индивидуальных черт. Главное в ней — неудержимое движение, ликующее, праздничное. Она и тонально все время «течет» — от *B-dur* к *c-moll*, затем снова *B-dur*, даже реприза начинается в другой тональности — *c-moll* (152).

152 *Sehr lebhaft* Р. Шуман. «Венский карнавал», ч. I

Эпизоды же, в противоположность рефрену, — индивидуализированные образы: то в них слышатся лирические высказывания Эвзебия (первый эпизод, см. пример 149), то страстный порыв Флорестана (третий эпизод, см. пример 153), то легкие прыжки Арлекина (пятый эпизод, см. пример 154), то старинный Гросфатер, перерастающий в Марсельезу (четвер-

тый эпизод. см. пример 155). Кода с излюбленным Шуманом боем часов рассеивает образы карнавала (153—155).



Свободно трактованная форма рондо находит широкое применение в русской музыке, в частности в оперной. Например, принцип рондальности лежит в основе построения Интродукции к опере «Руслан и Людмила» Глинки. Тема Баяна — «Дела давно минувших дней» (*B-dur*) — выполняет функцию рефрена, а две песни Баяна (*g-moll* и *D-dur*) в промежутках между основной темой играют роль эпизодов. Еще более ясно проведение принципа рондо в произведениях Римского-Корсакова. В форме рондо построен, например, ряд сцен из оперы «Снегурочка» (проводы масленицы, финал первого действия).

Дальнейшая разработка формы рондо не вносит каких бы то ни было новых структурных черт. Она обновляется и развивается главным образом за счет новых средств музыкального языка, новых интонаций.

§ 7. Применение формы рондо

Применение формы рондо чрезвычайно многообразно. Рондо встречается и как форма отдельного произведения (инструментального, вокального), и как часть циклического сочинения (сонаты, симфонии), и как форма оперной или балетной сцены, и, наконец, как раздел крупной формы.

В форме рондо чаще всего пишутся произведения, в которых композитор стремится показать преобладание одного настроения, хотя и сменяющегося другими — контрастными, но в целом сохраняющего ведущее значение.

Например, жизнерадостная шутливость царит в финале сонаты № 7 *D-dur* Гайдна, несмотря на промелькнувшую в первом эпизоде сумрачность. Праздничным ликованием наполнен финал сонаты № 21 Бетховена, несмотря на суровый колорит минорных эпизодов.

Весьма показательно в этом отношении использование формы рондо в вокальных сочинениях, где главенство основной мысли вместе с повторением музыки подтверждается повторениями текста. Так, например, форма рондо в арии Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» Глинки как нельзя лучше передает состояние злорадного восторга, целиком захватившее трусливого «героя» в предвкушении торжества над сильным соперником. На что бы ни перескакивали мысли Фарлафа, когда он то вспоминает Людмилу, то угрожает Руслану, они все время обращаются к одному и тому же — «Близок уж час торжества моего».

Во многих случаях, хотя и не обязательно (особенно для более развитых форм рондо), основное настроение, выраженное музыкой рефрена, более или менее непосредственно связано с образами песенно-танцевального характера. Часто в финалах симфоний, особенно русских композиторов, форма рондо используется как средство передачи картины массового народного праздника; в подобных случаях эта форма как бы вновь, хотя и в усложненном и переосмысленном виде, возвращается в тот народно-танцевальный жанр, который послужил источником ее возникновения (например: Глазунов. Симфония № 6, ч. IV).

Широко используется форма рондо в циклических произведениях — в медленных частях, реже в скерцо. Особенно же типична форма рондо для финалов. Финал является той частью цикла, в которой преобладают уже не столько действие и развитие, ссередоточенные обычно в первых частях, сколько подытоживание, утверждение уже достигнутого. Возможность именно такого утверждения через повторение и дает форма рондо.

В области вокальной музыки рондо нередко применяется как форма романсов, арий, оперных сцен.

§ 8. Художественные образы

к § 3. — «Старинное рондо»

Бах. Партита *E-dur* для скрипки соло, ч. III — Гавот.

Дакен. «Кукушка».

Рамо. «Курица»; «Нежные жалобы»; «Вздохи»; «Венецианка».

Куперен. «Любимая»; «Жнецы»; «Душистая вода»; «Тростники».

к §§ 4, 5. — «Рондо классического стиля»

I. АВАСА

Самостоятельные произведения

Моцарт. Рондо *a-moll*, ор. 511.

Бетховен. Рондо *A-dur*; рондо *C-dur*, ор. 51 № 1; *Andante F-dur* («Favories»); Романс *F-dur* для скрипки с оркестром.

В финалах

Гайдн. Сонаты №№ 7 и 9.

Моцарт. Сонаты №№ 10 и 12 для скрипки и фортепиано.

Бетховен. Сонаты №№ 10, 20, 25.

В медленных частях

Моцарт. Соната № 14, ч. II; соната № 18 для скрипки и фортепиано, ч. I; соната № 14 для скрипки и фортепиано, ч. II; концерт № 20 (№ 22) *Es-dur*, ч. II; концерт № 22 (№ 24) *c-moll*, ч. II; квинтет № 5, ч. II.

Бетховен. Соната № 8, ч. II; квинтет № 10, ч. II.

II. АВAB₁A

В финалах

Бетховен. Сонаты №№ 19 и 24.

В медленных частях

Моцарт. Соната № 9, ч. II.

Бетховен. Соната № 3, ч. II; квинтет № 14, ор. 131, ч. II.

III. Рондо с разработкой

Гайдн. Соната № 21, ч. I (AA₁ARA);

Бетховен. Соната № 2, ч. II (ABARA): соната № 21, финал (ABACRAK).

IV. Мотиватические рондо

Гайдн. Соната № 2, финал (AA₁AA₂A); соната № 21, ч. II (AA₁ACA); симфония № 13 *G-dur*, финал (AA₁AA₂A).

Моцарт. Соната № 8, финал (AA₁ACA); соната № 15, финал (ABA A₁A).

к §§ №, 7. — «Рондо послебетховенского периода»

I. АВАСА

Шуберт. Соната № 2, ор. 53, финал.

Шуман. Симфония № 1, ч. II; «Арабески».

Брамс. Симфония № 1, ч. III.

Даргомыжский. «Ночной зефир»; «Свадьба».

Чайковский. Сюита № 2, ч. IV; *Andante* и финал для фортепиано с оркестром.

Кабалевский. Пять рондо, ор. 51.

Прокофьев. «Любовь к трем апельсинам», Марш.

II. АВABA

Шуберт. Соната № 2, ч. II; соната № 8, ч. II; квинтет № 5, ч. II; квинтет № 9, ч. II; симфония № 5, ч. II; симфония № 4, ч. II; симфония № 7, ч. II.

Мендельсон. «Рондо-капричиозо», ор. 14; квинтет № 2, ор. 87, ч. II.

Шуман. Трио № 2, ор. 80, ч. II; квинтет № 3, ор. 41, ч. II.

Шопен. Соната *h-moll*, финал; соната для виолончели и фортепиано, финал.

Брукнер. Симфония № 5, ч. II; симфония № 7, ч. II.

Глинка. «Иван Сусанин», рондо Антонида; «Руслан и Людмила», рондо Фарлафа.

Бородин. «Спящая княжна».

Чайковский. Симфония № 1, ч. II.

Глазунов. Симфония № 6, финал.

III. Многочастные

Шуман. «Венский карнавал», ч. I (ABACADAEА [пер.] AK); Новеллетта № 1 *F-dur* (ABACABA); Новеллетта № 5 *D-dur* (ABACADAK).

Сен-Санс. «Рондо-капричиозо» для скрипки с оркестром (ABACASBAK).

Бородин. «Спесь» (ABACADA).

Прокофьев. «Болтунья» (ABACADAEА); «Ромео и Джульетта», «Джульетта-девочка» (ABACADCAK).

IV. Рондо в оперных сценах

Глинка. «Руслан и Людмила», Интродукция.

Мусоргский. «Сорочинская ярмарка», действие I, сцена ярмарки.

Римский-Корсаков. «Снегурочка», финал первого действия; «Садко», картина 4.

Глава 9

СОНАТНАЯ ФОРМА

§ 1. Общая характеристика

Сонатная форма отличается особой сложностью, проявляющейся в ее композиционной стороне, во взаимосвязях тематизма и в противоречивом пути его развития. Среди всех других форм сонатная форма дает наибольшие возможности для выражения значительного по глубине содержания — героического и эпического, проникновенной лирики, психологической драмы, трагических коллизий.

Сонатная форма свойственна инструментальной музыке, в вокальной же она встречается как исключение.

Пишутся в сонатной форме обычно первые части сонатно-

симфонических циклов — сонат¹, симфоний, инструментальных квартетов, квинтетов, концертов, а также оперные увертюры. Нередко эта форма используется в финалах сонатно-симфонического цикла, иногда в медленных частях, редко в скерцо².

§ 2. Общее строение сонатной формы

В своем полном виде сонатная форма имеет три основных раздела: экспозицию, среднюю часть (обычно представляющую собой разработку) и репризу. Иногда ей предшествует вступление, заканчивается она обычно кодой.

Экспозиция классической сонатной формы, как правило, повторяется:

||: Экспозиция || + Разработка + Реприза

Кроме того, иногда повторяется также разработка вместе с репризой (чаще в произведениях Гайдна, реже в сочинениях Моцарта):

||: Экспозиция || + ||: Разработка + Реприза ||

У Бетховена экспозиция повторяется уже не всегда, а разработка вместе с репризой встречается как исключение (например: сонаты №№ 6, 23, финал, 24, 25).

После Бетховена повторение экспозиции встречается значительно реже, а повторения разработки вместе с репризой не бывает совсем.

Экспозиция делится на два основных раздела, называемых партиями: первая — главная (обозначается Г. П.), вторая — побочная (обозначается П. П.)³.

Каждая партия, в свою очередь, содержит два подчиненных раздела, называемых частями. Главная состоит из

¹ Название «соната» в данном случае относится не к форме, а к жанру произведения, которое характеризуется объединением самостоятельных частей, представляющих собой, таким образом, единый цикл (см. Отдел III, главу 3).

² В дальнейшем сонатная форма будет рассматриваться в первую очередь в своем наиболее типичном виде, являющемся известной «нормой», прочно установившейся в классическом стиле. Многообразные отступления от этой «нормы», имеющиеся уже в классическом стиле и особенно распространенные в творчестве композиторов XIX века, будут отмечаться попутно.

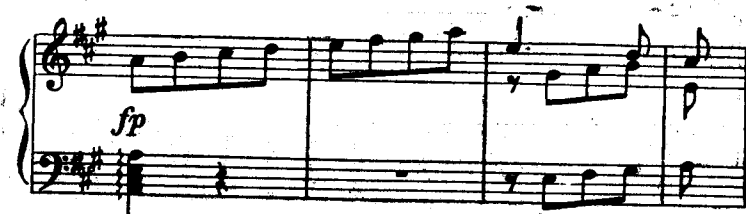
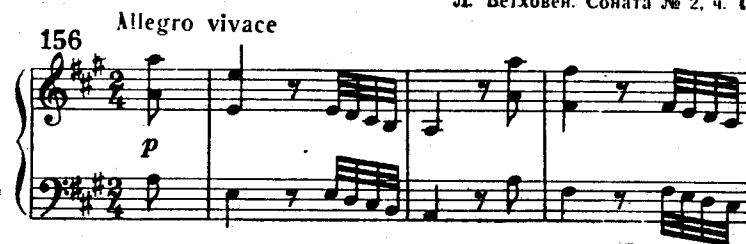
³ Не следует смешивать понятия партии и темы. Партия — это раздел формы («участок действия»), тема — композиционно оформленная музыкальная мысль.

основной и связующей части, побочная — из основной и заключительной части.

Экспозиция	
Главная партия	Побочная партия
Основная часть + связующая часть	Основная часть + заключительная часть

Иногда главная партия имеет еще и вступительную часть, побочная — вводную часть (156, 157).

Л. Бетховен. Соната № 2, ч. I





Вступительная часть, в отличие от вступления как самостоятельного раздела формы, предваряет появление основной части в пределах главной партии, то есть на первом этапе развития экспозиции.

Вводная часть выполняет ту же роль, что и связующая, но в пределах побочной партии.

Экспозиция	
Главная партия	Побочная партия
Вступительная часть	Вводная часть
+ Основная часть	+ Основная часть
+ связующая часть	+ заключительная часть

В экспозиции излагаются в своем первоначальном виде основные темы: в главной партии так называемая первая тема — в основной тональности, в побочной партии вторая тема — обязательно в другой тональности (в мажоре чаще всего в доминантовой, в миноре в параллельной).

В средней части (разработке) тематический материал экспозиции обычно подвергается дальнейшему, иногда очень сложному развитию.

В репризе вновь проводятся главная и побочная партии, но с перенесением последней в основную тональность (см. § 14).

Развитие тематического материала в репризе, по сравнению с экспозицией, всегда в большей или меньшей мере изменяется, образуя новый этап становления формы в целом.

§ 3. Разновидности сонатной формы

Сонатная форма бывает полной (типичная ее структура была рассмотрена выше) и неполной.

В зависимости от того, что представляет собой средняя часть, различаются три вида полной сонатной формы:

1) с разработкой в средней части (условное обозначение R);

2) с новым материалом в средней части (условное обозначение C);

3) с переходом в средней части (условное обозначение Пер.).

В первом виде, как указывалось в § 2, тематический материал экспозиции подвергается дальнейшему развитию разработочного характера.

Во втором виде средняя часть целиком (или в большей своей части) основана на новом тематическом материале. По сравнению с предыдущим, этот вид встречается значительно реже (см., например: Бетховен. Соната № 1, финал; соната № 7, *Largo e mesto*; соната № 9, ч. I).

В третьем виде средняя часть представляет собой более или менее развернутый переход к репризе, с небольшим разработочным развитием тематического материала заключительной части главной партии, а иногда и основной (см., например: Бетховен. Соната № 5, финал; соната № 30, ч. II). Такая сонатная форма, которую мы называем *полусокращенной*, используется еще реже.

В неполной сонатной форме средняя часть отсутствует, и, следовательно, она состоит только из двух основных разделов — экспозиции и репризы.

Имеются два вида неполной сонатной формы, сходных по структуре, но значительно различающихся по композиционным принципам:

1) старосонатная форма;

2) сокращенная сонатная форма.

Старосонатная носит черты еще не установившейся сонатной формы (см. главу 4, § 4). Ее тональные соотношения характеризуются тем, что вторая часть начинается не в основной тональности:

$T-D \parallel D-T$

Сокращенная отличается от старосонатной подобием полной сонатной форме: в ней такие же экспозиция и реприза, с теми же типичными тональными соотношениями:

$T-D \parallel T-T$ или $T-M^b \parallel T-T$

В конце экспозиции часто образуется небольшой переход к репризе (см., например: Бетховен. Соната № 17, ч. II). В других же случаях переход может быть осуществлен всего лишь одним, модулирующим аккордом (см., например: Бетховен. Соната № 5, ч. II).

Исторически возникла эта форма значительно позже старосонатной как сокращенный вариант окончательно установившейся полной сонатной формы (впервые используется Моцартом). Применяется она чаще всего в медленных частях сонатно-симфонического цикла, но встречается также и в одночастных произведениях быстрого темпа, в частности в оперных увертюрах (например: Моцарт. «Свадьба Фигаро», Увертюра).

§ 4. Тональные соотношения в экспозиции

Как указывалось выше, типичными соотношениями тональностей главной и побочной партий являются: в мажоре $T-D$, в миноре $T-M^b$. Однако у Бетховена уже встречаются и иные соотношения тональностей: в мажоре — далекие терцовые ($C-E$, в сонате № 21); в миноре — соотношение нижней медианты ($c-A^s$, в сонате № 32), минорной, реже мажорной, доминанты ($d-a$, в сонате № 17; $a-E$, в «Крейцеровой сонате»). Есть у него и секундовое соотношение ($d-C$, в скерцо симфонии № 9).

В дальнейшем встречаются также и всевозможные другие необычные соотношения. Однако необходимо иметь в виду, что для побочной партии не характерны следующие близкие тональности:

1) субдоминантовая, так как она является слишком сильной по отношению к основной тональности, и этим затрудняет возвращение к репризе¹;

2) в мажоре параллельная тональность, которая, напротив, является слишком слабой для противопоставления основной тональности, так как заменяет в ней тонику (например, в прерванном кадансе) и образует переменный лад.

Из далеких тональных соотношений также несвойственны:

1) мажорные тональности на расстоянии большой секунды вверх и вниз (при мажорной же Г. II.);

2) тональности на расстоянии тритона.

§ 5. Главная партия, основная часть

Для основной части главной партии характерны внутренняя неуравновешенность, напряженность, большая потенция к дальнейшему развитию. В частности у Бетховена, в произведениях, драматических по содержанию, тема основной части главной партии отличается особой динамичностью,

¹ Здесь играет роль особая энергия субдоминантовой функции, которая подчиняет себе тонику (см.: Ю. Тюлин. Учение о гармонии. Л., 1939, стр. 114).

проходит короткий, но напряженный путь развития. По своей роли в форме в целом она является главной мыслью, которая в результате дальнейшего развития широко и много-сторонне раскрывается (158—161).

158

В. А. Моцарт. Симфония «Юпитер», ч. I

Л. Бетховен. Симфония № 1, ч. I

159 Allegro con brio

Л. Бетховен. Соната № 27, ч. I

160 Con vivacita

А. Бородин. Симфония № 2, ч. I

161 Allegro

В классической сонатной форме основная часть главной партии чаще всего пишется в форме периода, а нередко представляет собой свободное построение. В одних случаях она заканчивается полной каденцией в основной тональности, вследствие чего оказывается замкнутой (162, 163).

162 Allegro

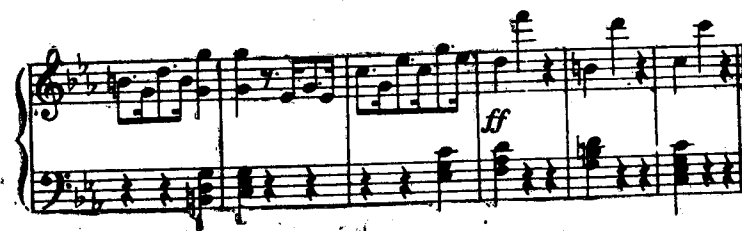
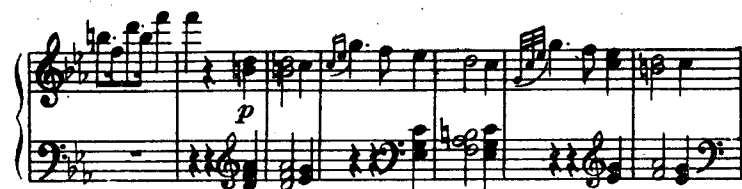
В. А. Моцарт. Соната № 12, ч. I



М. Бетховен. Соната № 5, ч. I

163

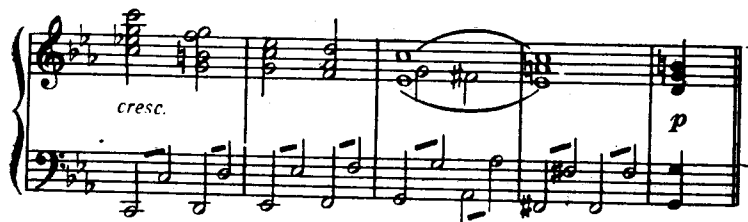
Molto allegro e con brio



В других случаях основная часть завершается половинной автентической или вторгающейся каденцией, в силу чего называется разомкнутой (164—166).

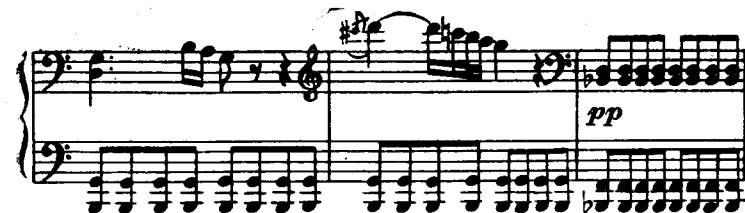
Л. Бетховен. Соната № 8, ч. I

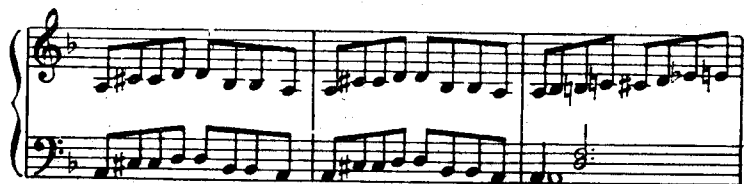
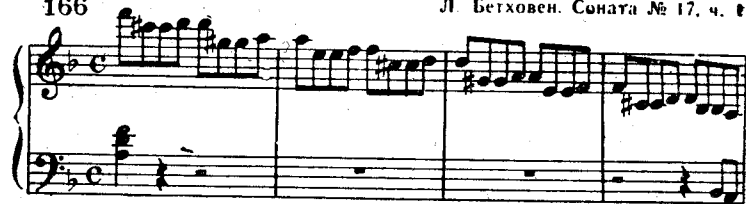
164 Allegro di molto e con brio



Л. Бетховен. Соната № 21, ч. I

165





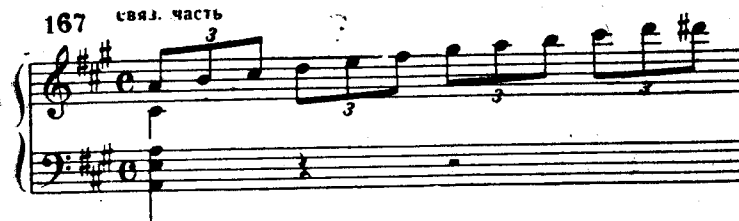
Со времени Бетховена второй ее вид получил большее распространение.

У композиторов-романтиков и русских классиков, особенно у Чайковского, в связи с широким развитием тематизма в экспозиции основная часть главной партии часто представляет собой трехчастную форму, иногда очень развернутую.

§ 6. Главная партия, связующая часть

Связующая часть осуществляет переход к побочной партии, подготавливает ее появление. В соответствии с такой ролью она тонально неустойчива, не содержит замкнутых построений и по характеру движения направлена в сторону побочной партии.

Размеры связующей части бывают различными — от нескольких тактов, по существу связок, до больших построений (167—169).



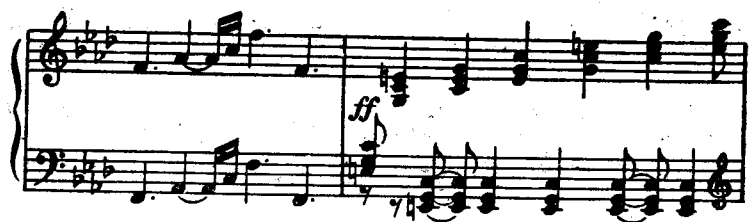
168 Allegro moderato

Ф. Шуберт. Симфония *h-moll*, ч. I



169 Allegro assai

Л. Бетховен. Соната № 23, ч. I





Переход к побочной партии осуществляется модуляцией в тональность ее доминанты (иногда предварительным отклонением и в субдоминантовую сферу), естественно образующей ожидание новой тональности.

Связующие части некоторых мажорных произведений Гайдна и Моцарта вовсе не содержат модуляций, а заканчиваются половинной каденцией на доминанте основной тональности, после чего (как правило, вслед за небольшой паузой) наступает побочная партия уже в тональности доминанты.

Такой простой тональной связи способствует переменнотональная функция доминанты (170, 171).

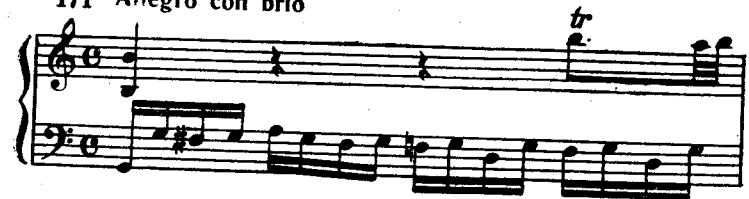
В. А. Моцарт. Соната № 9, ч. I

170 Allegro con spirito



Л. Бетховен. Соната № 3, ч. I

171 Allegro con brio





(См. также: Гайдн. Сонаты №№ 7, 9; Моцарт. Соната № 19.)

Иногда связующая часть модулирует не в тональность побочной партии, а в близкую терцовую по отношению к ней. Это создает несколько неожиданный красочный эффект вступления второй темы (172).

172 Allegro

Л. Бетховен. Соната № 6, ч. I



Применяются и другие способы неожиданной «подачи» второй темы, например посредством энгармонической модуляции (173).



Связующая часть нередко представляет собой более напряженную фазу развития тематизма главной партии. Этому способствует и то, что часто основная часть соединяется со связующей так называемой вторгающейся каденцией, образуя с ней единое, более сложное построение.

Связующая часть нередко строится на тематическом материале основной части главной партии. В этом случае она начинается с точного или варьированного повторения, являясь как бы ее вторым проведением. Например, в начале связующей части сонаты № 9 Бетховена в несколько измененном виде повторяются первые такты основной части главной партии. В его же сонате № 19 в связующей части почти точно повторяются четыре такта первой темы.

Связующая часть может быть основана и на новом тематическом материале, что обычно встречается при замкнутой основной части главной партии (например: Бетховен. Сонаты №№ 5 и 15). Бывают и такие связующие части, которые по тематизму состоят из двух фаз: первой, построенной на тематизме основной части главной партии, и второй, построенной на новом тематическом материале. Или, наоборот, — первой, построенной на новом тематизме, и второй — на тематическом материале основной части главной партии (например: Бетховен. Сонаты №№ 2, 8, 21).

При трехчастной главной партии наиболее типичны случаи, когда реприза в результате модуляций сама подводит к побочной партии, выполнив тем самым роль связующей части (см., например: Шуберт. Соната *B-dur*; Чайковский. Симфонии №№ 2, 3, 5).

При подготовке мажорной тональности побочной партии характерно обыгрывание в связующей части ее одноименной минорной, чем еще больше оттеняется светлый колорит побочной партии (например: Моцарт. Соната № 12; Бетховен. Соната № 21; Шопен. Соната *b-moll*).

Случаи обратной ладовой последовательности, то есть подмены мажорной тональности одноименной минорной, встречаются реже. Особая выразительность наступления побочной партии в симфонии № 4 Чайковского зависит именно от такой подмены — светлый *As-dur*, подготовленный связующей частью, неожиданно сменяется несколько сумрачным *as-moll*.

§ 7. Побочная партия

Побочная партия, в отличие от главной, тонально устойчива, более завершена в своем развитии и обычно больше по масштабу. По характеру тематизма она, как правило, противопоставляется главной партии. Та или иная степень различия, больший или меньший контраст между ними связаны со стилем и жанром произведения. Однако следует отметить, как общую тенденцию, возрастание степени этого различия у романтиков, русских классиков, особенно у Чайковского. Побочная партия в их произведениях часто ярко контрастирует с главной и решительно ей противопоставляется по своей драматургической роли (174—177).



6) П.П.

6) П.П.

175 а) П.П.
Doppio movimento

Ф. Шопен. Соната b-moll, ч. I

Г.П.
176 а) Allegro passionato

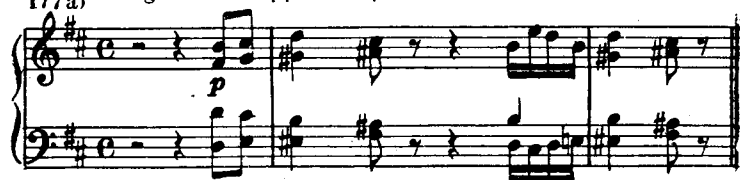
А. Глазунов. Симфония № 6, ч. I

6) П.П.

Г. П.

П. Чайковский. Симфония № 6, ч. I

177a) Allegro non troppo un poco rubato



II. П.

6) Andante



Нередко контраст подчеркивается и более песенным характером тематизма побочной партии, в связи с чем, в отличие от классического стиля, она проводится в медленном темпе, а иногда и в другом метре.

§ 8. Основная часть побочной партии

Основная часть побочной партии обычно представляет собой или одно развернутое построение, или два-три построения, как правило, не образующих какой-либо репризной формы¹. В ней может быть и две (реже три) темы. В этом слу-

¹ Редким случаем является побочная партия симфонии № 6 Чайковского, написанная в трехчастной форме с контрастирующей серединой.

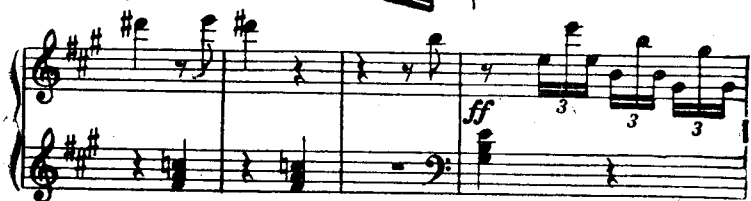
чае первая тема чаще всего более подвижна, модуляционная, вторая, наоборот, уравновешенна, устойчива и нередко носит заключительный характер. С этим связано то обстоятельство, что первая тема иногда приобретает значение вводной части побочной партии (например: Бетховен. Соната № 3).

Проводятся эти темы обычно в одноименных, подчас в разных, близких тональностях. При этом преимущественной последовательностью является минор — мажор, то есть ладовое «просветление» наступает во второй теме (например: Бетховен. Сонаты №№ 3, 7; Брамс. Симфония № 2; Чайковский. Симфония № 3). Нередко в конце основной части включаются более активные интонационные обороты темы главной партии, что образует так называемый прорыв, который динамизирует развитие побочной партии и нарушает ее обычно уравновешенный характер (178).

Л. Бетховен. Соната № 2, ч. I

Allegro vivace

178





Чрезвычайно ярким примером является прорыв в побочной партии в симфонии *h-moll* Шуберта: светлая, лирическая тема, неожиданно обрывающаяся на доминантовом аккорде, после генеральной паузы сменяется в сильнейшей степени драматизированной интонацией темы главной партии. При этом напряженность усиливается резкой сменой фактуры, динамическим контрастом, а также гармоническим фактором, поскольку доминантовый аккорд переходит в субдоминантовый, к тому же в одноименной минорной тональности (179).

179 Allegro moderato

Ф. Шуберт. Симфония *h-moll*, ч. I



В большинстве случаев, особенно в классическом стиле, спокойное «течение» тематизма основной части во второй ее половине сменяется активным движением и более напряженным развитием, энергично подводящим к заключительной части. При этом, как и в главной партии, часто происходит «вторжение», то есть кадансирующий аккорд одновременно становится началом заключительной части (например: Бетховен. Сонаты №№ 10, 11, 21).

§ 9. Заключительная часть

Заключительная часть завершает развитие экспозиции и нередко является первой кульминацией формы в целом (например: Бетховен. Сонаты №№ 3, 8, симфонии №№ 5, 9; Чайковский. Симфонии №№ 4, 5). В заключительной части характерно повторное кадансирование, подчеркивание тоники на сильной доле такта, органнй пункт на тонике. Четкая грань между заключительной частью и следующим разделом формы (разработкой) типична для классического стиля. Однако уже у Бетховена эта грань часто преодолевается: в одних случаях — небольшим переходом после кадансирующей тоники (например, соната № 7); в других случаях — каким-нибудь модулирующим аккордом, сливающим конец заключительной части с началом разработки (например, соната № 8). Преодоление грани между экспозицией и разработкой становится характерным для композиторов XIX и XX веков в связи со стремлением к непрерывному развитию формы в целом.

Заключительная часть может быть основана на новой теме (типично для классического стиля), нередко сменяющейся темой главной партии (например: Бетховен. Соната № 8, симфония № 5), или на теме побочной партии (например: Чайковский. Симфония № 6). Иногда заключительная часть состоит из группы тем, как, например, в сонатах №№ 4 и 7 Бетховена.

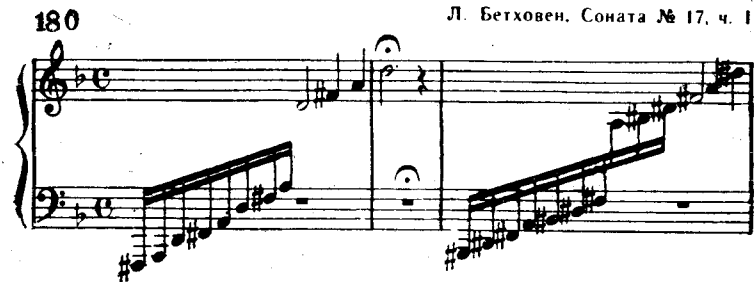
В некоторых случаях заключительная часть как по тематизму, так и особенно по протяженности оказывается настоль-

ко значительной, что образует самостоятельный, большой раздел, то есть перерастает в партию. Тем самым, в отличие от нормативной двухчастной, такая экспозиция становится трехчастной (см., например: Бетховен. Сонаты №№ 8, 23; Чайковский. Симфонии №№ 3, 4).

§ 10. Разработка

Разработка¹, как правило, является весьма напряженным разделом формы, нередко представляющим собой как бы арену сложных и глубоких преобразований тематизма экспозиции. Для разработки характерна общая тональная неустойчивость (модуляционность). Большая или меньшая сложность тематического развития в этом разделе связана с жанром произведения, с его замыслом и драматургией.

Разработка нередко начинается со вступительной части, в которой подготавливается, как бы раскачивается, основное развитие тематизма (180—182).



¹ Разработку как среднюю часть сонатной формы не следует отождествлять с разработкой как приемом развития (см. Отдел I, главу I, § 7).





Процесс разработочного развития характеризуется разомкнутостью построений, нарушением периодичности структуры тематизма, вычленением отдельных мотивов, образованием новых связей между ними, объединением их на новой, более сложной основе и т. п. Широко используются в разработке и приемы полифонического развития: имитации, каноны, фугато, проведение тем в одновременном звучании (см. главу 12). Иногда в разработке преобладает вариационное развитие, сводящееся к несложным изменениям тем, к их тональному и тембровому колорированию.

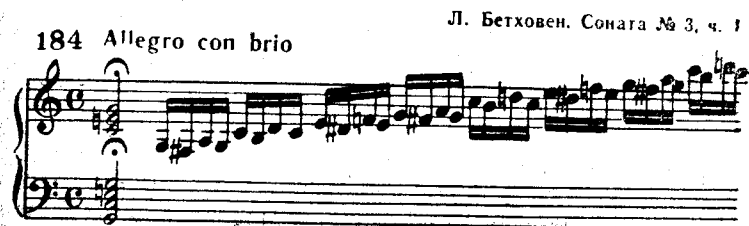
Строится разработка обычно на первой теме, как наиболее действенной, обладающей внутренней потенцией к развитию. Вторая тема участвует в ней реже и в меньшей мере, поскольку присущие ей черты — лирический, песенный характер, завершенность и структурная определенность — ограничивают возможности разработочного преобразования.

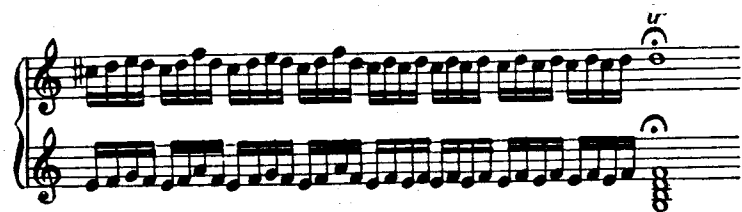
Значительные по замыслу произведения сонатной формы имеют и большую по протяженности разработку, которая в этих случаях состоит из нескольких, более или менее самостоятельных фаз развития. Началом фазы часто служит новая волна нарастания, проведение темы в иной, не встречающейся ранее фактуре или появление какой-либо темы, до этого не участвующей в развитии. Например, в симфонии № 2 Бетховена первая фаза, основанная на теме главной партии, достигнув значительного развития, «уступает» место теме побочной партии, с которой и начинается вторая фаза. В симфонии № 6 Чайковского после стремительного фугато, развитие которого достигает кульминации, короткий спад подводит ко второй фазе, начинающейся с новой темой у медных духовых. Сложное развитие этой темы приводит к третьей фазе — проведению основной темы в иной фактуре, в далекой тональности *b-moll*.

Бывают случаи, когда в разработке (обычно во второй ее половине) появляется новая тема — так называемый эпизод (например: Бетховен. Симфония № 3). Иногда эпизод образует большой самостоятельный раздел и играет особую

драматургическую роль в форме в целом (см., например: эпизод *Fis-dur* в сонате *h-moll* Листа; так называемую «тему нашествия» в симфонии № 7 Шостаковича).

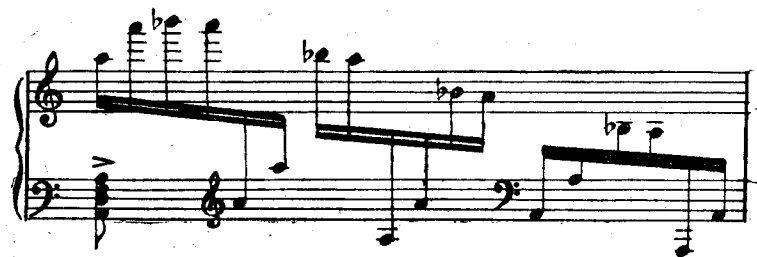
Последняя фаза разработки образует подход к репризе, в котором обычно происходит более или менее длительное обыгрывание доминанты основной тональности, создающее напряженное ожидание нового раздела формы. Для классического стиля весьма характерны подходы на длительном доминантовом органном пункте. Иногда в подходе используются короткие мотивы первой темы, играющие здесь роль предвестника главной партии (183, 184).





Встречаются и иные подходы к репризе. Для Чайковского характерна, например, подготовка репризы посредством альтерированной субдоминанты, разрешающейся обычно в тонический квартсекстаккорд (185, 186).





П. Чайковский. Симфония № 5, ч. I

Allegro con anima



Подход к репризе иногда «нацеливается» не на основную тональность и только в последний момент вводит в нее неожиданным поворотом. Так, в примере 187, после *d-moll*'я в конце разработки, происходит неожиданный сдвиг в основную тональность, вследствие чего переход производит впечатление яркого сопоставления; в примерах 188 и 189, в аналогичном месте, доминанта подготовленной тональности *a-moll* в первом случае и *fis-moll* во втором случае перед самой репризой сменяется доминантой главной тональности (187—189).

187 *Molto allegro e con brio*

Л. Бетховен. Соната № 4, ч. I





Л. Бетховен Симфония № 1, ч. I



189 Allegro con brio

Л. Бетховен Симфония № 2, ч. I



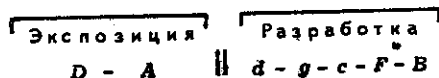
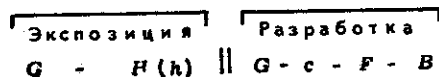
§ 11. Тональные планы разработки

Выбор и порядок тональностей разработки в общем свободен и предоставлен творческой фантазии композитора. Единственное условие сводится к тому, что тональности главной и побочной партий, поскольку они занимали большое место в экспозиции, в устойчивом виде в ней избегаются. Если они и появляются, то лишь как промежуточные, в частности в модулирующих секвенциях.

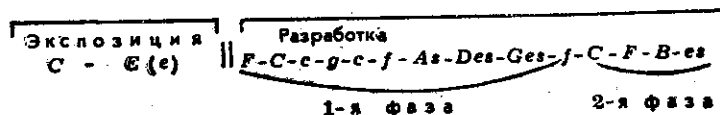
В классическом стиле для начала разработки характерными являются: тональность, в которой окончилась экспозиция (часто со сменой лада); субдоминантовая основной тональности; параллельная основной тональности — в мажорных произведениях; одноименная основной тональности — в минорных сочинениях. Иногда разработка начинается и с основной тональности (например: Бетховен. Соната № 16; Брамс. Симфония № 4; Шостакович. Симфония № 10). Для разработки типично (особенно в классическом стиле) модуляционное углубление в субдоминантовую сферу, которая, как правило, не затрагивается в экспозиции. Большое значение при этом часто приобретают модулирующие секвенции по квартам вверх. После ряда таких квартовых сдвигов тональное движение круто поворачивает в сторону доминанты основной тональности, подводящей к репризе.

Приводим несколько примеров таких тональных планов.

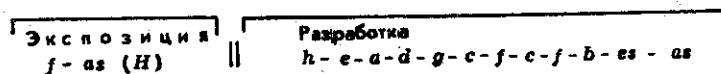
1. Углубление в субдоминантовую сферу происходит в первой фазе:



2. Тональности субдоминантовой сферы сосредоточены в конце первой фазы и в начале второй:
Бетховен. Соната № 21.



3. Модуляция начинается с далекой тональности и несколькими квартовыми сдвигами приводит в субдоминантовую сферу основной тональности (более сложный пример):
Чайковский. Симфония № 4.



§ 12. Ложная реприза

Иногда, ближе к концу разработки, встречается так называемая ложная реприза. Такая реприза сперва воспринимается как настоящая, поскольку при соответствующей подготовке в ней проводится основная тема главной партии в характере изложения ее в экспозиции. Однако в дальнейшем развитие вновь становится разработочным, по существу сохраняя черты, свойственные среднему разделу формы, вследствие чего подлинная реприза оказывается несостоявшейся. Поэтому ложная реприза нового, самостоятельного раздела не образует. Это подчеркивается еще и тем, что обычно она появляется не в основной тональности. Примером подобной лож-

ной репризы служит проведение первой темы в *Es-dur'e* в разработке сонаты № 10 Бетховена. Впечатление ложной репризы также производят первые такты основной темы в *D-dur'e* в разработке его же сонаты № 3. Особый случай наблюдается в квартете № 4 Бетховена, где ложная реприза появляется в основной тональности.

§ 13. Реприза. Главная партия

В наиболее простом виде реприза сонатной формы представляет собой повторение экспозиции с той лишь разницей, что побочная партия излагается в основной тональности.

В большинстве же случаев в ней имеется ряд изменений, в основном касающихся главной партии. Они сводятся к следующему:

1. Главная партия несколько сокращается. Это, в частности, происходит всегда, если в экспозиции она представляла собой развернутую трехчастную форму. В этом случае повторяется лишь третья, репризная, наиболее динамичная часть (например: Чайковский. «Ромео и Джульетта», симфонии №№ 1—5, концерт № 1).

2. Главная партия несколько расширяется (например: Бетховен. Сонаты №№ 21, 29).

3. Главная партия приобретает разработочный характер. При этом иногда она сама и подводит к побочной партии, исключив связующую часть (например: Бетховен. Соната № 8, симфония № 1) или заимствуя из нее лишь последние такты (например: Бетховен. Соната № 9; Бородин. Симфония № 2).

4. Главная партия проводится не в основной тональности. Такое отступление от «нормы», сравнительно редко встречающееся в классическом стиле (например: Моцарт. Соната № 15, вместо *C-dur'a — F-dur*), получило большое распространение у композиторов XIX века (например: Лист. Соната *h-moll*, вместо *h-moll'a — b-moll*; Чайковский. Симфония № 4, вместо *f-moll'a — d-moll*; Глазунов. Симфония № 3, вместо *D-dur'a — Es-dur*; Шостакович. Симфония № 10, вместо *e-moll'a — f-moll*).

Связующая часть не претерпевает никаких изменений только в том случае, если в экспозиции она представляла собой половинную каденцию на доминанте основной тональности. Такая каденция может подготавливать и доминантовую и основную тональности: здесь играют роль переменная функция доминанты (ее «тоникальность») и ее основная функция (например: Моцарт. Соната № 6; Бетховен. Соната № 3) ¹.

¹ См.: Ю. Тюлин. Учение о гармонии. Л., 1939, стр. 125, пример 80.

В остальных случаях в связующей части происходят некоторые изменения, вызываемые необходимостью подготовки побочной партии в той же тональности (или, в особых образцах, какой-либо другой, см. § 14).

Со времени Бетховена, в связи с более сложной драматургией, встречается так называемая динамическая реприза.

Она характеризуется тем, что наступает в момент главной кульминации, являясь вершиной, к которой вело все предыдущее разработочное развитие. Яркими примерами динамической репризы служат: Бетховен. Симфония № 9; Бородин. Симфония № 2; Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»; Глазунов. Симфония № 6. Иногда такая реприза по существу сливается с разработкой, что в сильнейшей мере динамизирует форму в целом (например: Чайковский. Симфония № 4; Шостакович. Симфония № 5).

§ 14. Реприза. Побочная партия

Основное изменение побочной партии в репризе сводится к ее тональному подчинению главной партии. При этом различие между ними в ладовом наклонении, если оно имелось в экспозиции, как правило, сохраняется и в репризе. Однако у композиторов классического стиля побочная партия подчиняется иногда также и ладу главной партии (характерно для Моцарта, отчасти для Бетховена).

В некоторых случаях в тональном подчинении происходит «оттяжка»: побочная партия сначала излагается в иной тональности, а потом — в основной (например: Бетховен. Соната № 8). Это чаще связано с далекими тональными соотношениями в экспозиции, в частности с далекими терцовыми (например: Бетховен. Сонаты №№ 16 и 21).

Такая «постепенность» способствует более естественному сближению побочной и главной партий. Иногда побочная партия в репризе так и не проводится в основной тональности, которая в этих случаях устанавливается лишь в коде (например: Глинка. «Руслан и Людмила», Увертюра; Бородин. Симфония № 2; Танеев. Симфония *c-moll*; Шостакович. Симфония № 7).

В побочной партии, особенно у композиторов XIX—XX веков, происходят и другие изменения: тематизм в ней иногда получает более широкое развитие, в связи с чем увеличивается ее масштаб; реже она дается в сокращенном виде. Характерным в этом отношении является сокращение побочной партии в репризе симфонии № 6 Чайковского (в экспозиции она представляла собой развернутую трехчастную форму).

§ 15. Особые виды репризы

Помимо отмеченных выше, встречаются особые виды репризы.

1. Зеркальная реприза, в которой главная и побочная партии меняются местами (например: Моцарт. Соната № 9; Шопен. Баллада *g-moll*).

2. Неполная реприза, в которой пропущена главная партия (например: Шопен. Сонаты *b-moll* и *h-moll*).

Пропуск в репризе побочной партии является исключением (см.: Моцарт. «Идоменео», Увертюра).

§ 16. Кода

При относительно простой драматургии сонатной формы (что имеет место часто, например, в фортепианных сонатах Гайдна и Моцарта), кода как самостоятельный раздел отсутствует. Для завершения и замыкания формы в этих случаях оказывается достаточным кадансирование заключительной части и следующих за ней дополнительных коротких каденций, утверждающих тонику. В более сложных случаях после завершения побочной партии в репризе наступает кода, представляющая собой самостоятельный, по существу четвертый, раздел формы. Это особенно характерно для финалов сонатно-симфонического цикла.

Иногда при измененном развитии побочной партии (преимущественно ее заключительной части) в репризе она настолько сливается с кодой, что представляется затруднительным определить границу. В этих случаях необходимо учитывать все факторы, определяющие разграничение разделов (тональный, тематический, особенно структурный), и проследить развитие тематического материала репризы в сравнении ее с экспозицией.

Сложная конфликтная драматургия приводит к образованию широко развернутой коды. Она нередко начинается с разработочного развития, которое при большом масштабе коды придает ей характер самостоятельного разработочного раздела. В таких случаях она и начинается как разработка и поэтому называется разработочной кодой (например: Бетховен. Сонаты №№ 21, 23, симфонии №№ 3, 9; Чайковский. Симфонии №№ 4, 5; Скрябин. Симфония № 3).

Строится кода обычно на теме главной партии. Иногда в ней участвуют обе основные темы сонатной формы, которые при этом сближаются во времени, что приводит к их тесному взаимодействию (например: Бетховен. Соната № 21). Такая кода называется синтетической.

Иногда кода бывает основана на теме вступления (напри-

мер: Шуберт. Симфония *h-moll*). В ней иногда вторично проводится эпизод, ранее появившийся в разработке (например: Бетховен. Симфония № 3). Реже кода строится на новом тематическом материале. Весьма типичной в этом отношении является кода увертюры «Эгмонт» Бетховена.

В связи с заключающей ролью коды для нее характерны отклонения в субдоминантовую сферу основной тональности с последующим утверждением тоники.

§ 17. Вступление

Встречаются произведения сонатной формы, предваряемые самостоятельным вступлением (интродукцией). По сравнению с обычно быстрым, напористым темпом сонатной формы (сонатное аллегро), темп вступления — медленный, сдержанный.

В сочинениях классического стиля при основной мажорной тональности вступление часто пишется в одноименном миноре. Начинается вступление обычно в основной тональности. В одних случаях она сохраняется на протяжении всего вступления, в других случаях происходит модулирование даже в отдаленные тональности, с возвращением (на доминанте) к основной перед началом экспозиции (например: Бетховен. Соната № 8, симфония № 7).

Нередко вступление с самого начала проводится на доминантовой функции или на доминантовом органном пункте (например: Бетховен. «Леонора № 3»; Чайковский. Симфония № 3).

Встречаются вступления, начинающиеся не в основной тональности (обычно в субдоминантовой, например: Бетховен. Симфония № 1; Чайковский. Симфония № 6). Однако во всех случаях, особенно для классического стиля, характерна в конце вступления доминантовая гармония или органнй пункт на доминанте основной тональности, подводящие к началу сонатной формы. Масштабы вступления бывают разнообразными: от нескольких тактов (например: Шопен. Соната *b-moll*; Шуберт. Симфония *h-moll*) до значительного по размерам построения (например: Бетховен. Сонаты №№ 8, 32, симфонии №№ 2, 4, 7; Шуберт. Симфония *C-dur*; Бородин. Симфония № 1; Чайковский. Симфония №№ 3—6, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»).

Значение вступления, его связь с последующей сонатной формой может быть различной. В одних случаях тематизм ограничивается пределами самого вступления, не используется в дальнейшем и, следовательно, не несет особой драматургической функции в произведении в целом (типично для Гайдна, отчасти для Моцарта). В других случаях (со времени Бетховена) тематизм вступления играет уже значительную

драматургическую роль, появляясь в важнейших узловых моментах развития сонатной формы. Например, тема вступления в сонате № 8 Бетховена появляется в начале разработки и коды, участвует в самой разработке. Тема вступления симфонии *h-moll* Шуберта звучит в начале разработки, играет в ней в дальнейшем большую роль и служит основой коды первой части. Особенно велика драматургическая роль вступления в симфониях Чайковского. Например, тема вступления в его симфонии № 4 появляется в узловых моментах развития первой части и финала, в симфонии № 5 — во всех частях цикла. Тема вступления увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», как некая грозная и неумолимая сила, в звучании труб «прорезает» весь оркестр в наиболее напряженный момент развития разработки.

Велико значение темы вступления в симфонии № 10 Шостаковича, активно участвующей в развитии всей первой части.

§ 18. Драматургия сонатной формы

Рассмотренное выше строение сонатной формы, существенным образом отличающееся от всех других форм, обусловлено особой драматургией, уподобляющей сонату крупным драматическим литературным жанрам (драмам, романам). Эта драматургия наиболее ярко проявляется в произведениях быстрого темпа (сонатных аллегро), особенно патетического характера, но в той или иной мере она свойственна и сочинениям со спокойным содержанием (например, первым частям пасторальных симфоний и даже сонатным анданте).

Сущность сонатной драматургии, иначе говоря — сонатность, заключается не в строении сонатной формы (в последовании и расположении тематического материала и его тональных соотношениях, что является лишь результатом и необходимым условием сонатности), а в самом процессе его развития. Этот процесс выражается в особых соотношениях и функциях тематического и ходообразного материала, а вместе с тем и соответствующих ему разделов формы (участков действия).

Соотношение это в сонатной форме определяется динамическим сопряжением, в отличие от сопоставления (типичного, например, для сложной составной трехчастной формы) и от сквозного развития повествовательного характера (типичного, например, для слитной трехчастной формы и обыкновенного рондо).

Динамическое сопряжение выражается в интенсивной подготовке последующих тем — отсюда особое

значение приобретают подходы к новым разделам (в частности, связующая часть Г. П.).

Еще более важное условие сонатной драматургии — это особая роль и взаимодействие функций материалов в экспозиции. Под функцией в данном случае подразумевается общий характер психологического воздействия приведенного материала. В этом смысле необходимо различать три основные психологические функции, соответственно которым материал дифференцируется следующим образом:

1) основной материал, который сосредоточивает на себе внимание слушателя, как имеющий ведущее выразительное значение и играющий главную роль в произведении (основные темы);

2) подготовляющий материал (тематический и ходообразный), вызывающий ожидание появления дальнейшего (функция «предвещения» — вступления, переходы, подходы);

3) завершающий материал утвердительного характера (заключительные темы и разделы формы).

Сонатная форма, как выяснилось раньше, определяется двумя основными разделами (участками действия, Г. П. и П. П.), в которых экспонируются главные темы. В соотношении указанных разделов всегда происходит нарушение равновесия, и именно в пользу побочной партии. Этому содействуют больший масштаб последней и особенно ее тематическое и тональное закрепление посредством материала утвердительного характера и кадансирования. Такое закрепление, даже в тех случаях, когда побочная партия меньше главной (например, в сонате № 32 Бетховена), создает сильный противовес размыканию главной партии благодаря ее связующей части, отвлекающей внимание от первой темы и предвещающей появление второй.

Имеется и еще одно, важнейшее, условие сонатной драматургии, нарушающее указанное равновесие и образующее динамическое сопряжение в соотношении главной и побочной партий. Оно заключается в том, что не только связующий материал, но и сама первая тема главной партии всегда в той или иной мере выполняют функцию предвещения (одновременно со своей основной функцией). Этому содействуют ее ритмическая энергия, устремленность развития, разомкнутость построения и прочее.

Наиболее ясно выступает функция предвещения в напряженных, патетических произведениях, но можно заметить ее и в сочинениях спокойного характера (в последнем отношении весьма типична, например, первая часть «Пасторальной симфонии» Бетховена). В противоположность этому, основная тема побочной партии нередко уже с самого начала носит

закругленный, а иногда и вполне замкнутый характер, выполняющая одновременно вторую функцию — утвердительную¹.

Резкое изменение равновесия, создающее определенное противоречие (иногда конфликтного характера) между двумя основными участками действия сонатной экспозиции, и вызывает необходимость в разработке (или в самостоятельной средней части), ибо непосредственное возвращение к репризе не могло бы образовать достаточного равновесия формы в целом и нарушило бы ее стройность. Таким образом, специфика сонатной драматургии, подлинная «сонатность», заложена прежде всего в самой экспозиции — подобно завязке в драматических литературных жанрах, без которой не может быть соответствующего развития сюжета.

Поисками средств для художественного воплощения такого рода драматургии характеризуется зарождение сонатной формы еще в произведениях Д. Скарлатти (см. главу 4, § 4) и ее первоначальное развитие в творчестве Ф. Э. Баха и раннего Гайдна. В дальнейшем сонатная драматургия нашла весьма определенное и высокохудожественное воплощение в зрелом классическом стиле (Гайдн, Моцарт, Бетховен) и постоянно обновляется средствами выражения вплоть до нашего времени (см. § 19).

§ 19. Исторический обзор развития сонатной формы

Зарождение сонатной формы относится к концу XVII началу XVIII века. Наиболее отчетливо ее черты проявились в фортепианных произведениях Д. Скарлатти (1685—1757)². Более полное свое выражение они нашли в творчестве Ф. Э. Баха (1714—1788). Окончательно же установилась сонатная форма в классическом стиле — в сочинениях Гайдна и Моцарта.

Вершиной этого стиля явилось творчество Бетховена, воплотившего в своих произведениях глубокие, общечеловеческие идеи. Его произведения сонатной формы, отличаются значительностью масштабов, композиционной сложностью, динамикой развития формы в целом.

В дальнейшем сонатная форма получила широкое развитие в творчестве романтиков — Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Брамса, а также Брукнера, Малера. Нового, высшего уровня достигло ее развитие в творчестве Чайковского, с характерной для него яркой эмоциональностью и огромной

¹ Двойственность психологических функций тематического материала аналогична совмещению основных и переменных функций в гармонии. Аналогия эта объясняется общим законом нашего восприятия, оценивающего явления в единстве с его разных сторон.

² См. главу 4, § 4.

силой воздействия раскрывшего мир глубоких и сложных человеческих чувств.

Много нового внесли в развитие сонатной формы также Бородин, Танеев, Скрябин, Глазунов, Рахманинов.

Сохранив установившиеся в классическом стиле основные закономерности, сонатная форма у композиторов XIX—XX веков обогатилась новыми существенными чертами.

Тематический материал главной партии носит песенный характер. Различие между основными темами часто доходит до степени яркого контраста. Их сопряженность нередко приобретает характер острой конфликтности. В разработке значительно возрастает роль полифонических приемов развития, усложняются тональные планы, мощные волны сложного тематического развития доходят до сильных по драматизму длительных кульминаций. Динамизируется реприза, часто сливающаяся с кодой, обобщающей все предыдущее развитие. При яркой индивидуализации тем главной и побочной партий в основе их чаще, чем в классическом стиле, обнаруживается интонационное единство, что, в частности, в программных произведениях приводит к монотематизму.

Широко используется сонатная форма у советских композиторов, раскрывающих в своих сочинениях различные стороны нашей действительности, богатство мыслей и чувств нашего времени. Особенно много нового внесли в сонатную форму такие выдающиеся советские композиторы, как Прокофьев и Шостакович. Для их произведений становятся характерными развернутая главная партия, наличие в ней нескольких, подчас контрастных, тематических образований, ее полифонический склад, умеренный темп, широкая напевность. В разработке обычно участвуют все темы экспозиции, подвергаясь сложному развитию, нередко, в частности у Шостаковича, существенно меняющему их первоначальный «облик». Полифоническое сплетение тематических пластов в разработке, нарастание темпа, динамики звучности приводят к сильным кульминациям.

В репризе основные темы иногда проводятся несколько сжато, но всегда восстанавливается прежний темп, как бы переосмысливается весь пройденный путь. Завершается форма как постепенно развертывающаяся волна напряженного нарастания и не менее напряженного и сдержанного спада.

§ 20. Художественные образцы

к § 2. — «Общее строение сонатной формы»

I. Вступительная часть главной партии
Бетховен. Сонаты №№ 2, 24, 31; симфония № 9.

II. Вводная часть побочной партии
Моцарт. Соната № 17.

Бетховен. Сонаты №№ 1, финал, 11, 15, 29.

Шуберт. Соната № 9.

Брамс. Симфония № 4.

Чайковский. Симфония № 5.

Скрябин. Соната № 2; симфония № 3.

Рахманинов. Концерт № 3.

к § 3. — «Разновидности сонатной формы»

I. Средняя часть на новом материале

Моцарт. Сонаты №№ 5, 6, 8, ч. II, 10.

Бетховен. Соната № 1, финал; соната № 7, ч. II; соната № 9; соната № 30, ч. II.

II. Средняя часть — сокращенная (переход)

Бетховен. Соната № 5, финал; соната № 29, ч. II; соната № 30, ч. II; увертюра «Кориолан».

Брамс. Симфония № 4, ч. II.

Бородин. Симфония № 2, ч. III.

Глазунов. Симфония № 8, ч. II.

III. Неполная, или сокращенная, сонатная форма (без средней части)

Моцарт. «Свадьба Фигаро», Увертюра.

Бетховен. Соната № 5, ч. II; соната № 17, ч. II; увертюра «Прометей».

Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. I.

Чайковский. Сюита № 1, ч. III; симфония № 3, ч. III; симфония № 6, ч. III.

Скрябин. Симфония № 3, ч. II.

к § 4. — «Ненормативные тональные соотношения в экспозиции»

Бетховен. Сонаты №№ 16, 17, 21, 32; соната № 14, финал; симфония № 9, ч. I и II; увертюра «Леонора № 3»; соната № 9 для скрипки и фортепиано («Крейцера»).

Шуберт. Симфония *h-moll*.

Лист. «Прелюды» (симфонические).

Глинка. «Руслан и Людмила», Увертюра.

Чайковский. Симфонии №№ 1, 4; сюита № 3; увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».

Танеев. Симфония *c-moll*.

Глазунов. Симфония № 2.

Рахманинов. Концерт № 4, финал.

Прокофьев. Соната № 2.

Шостакович. Симфония № 5.

к § 5. — «Главная партия, основная часть»

I. Основная часть — замкнутая

Моцарт. Соната № 12.

Бетховен. Сонаты №№ 5, 15, 27.

Шуман. Фортепианный квартет.

Лист. Концерт № 2.

Рахманинов. Концерт № 2.

II. Основная часть — трехчастная

Бетховен. Симфония № 3.

Шуберт. Сонаты №№ 3, 10.

Шуман. Симфония № 3.

Бородин. Симфония № 2.

Чайковский. Симфонии №№ 1—5; концерт № 1; сюита № 3; увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».

к § 6. — «Главная партия, связующая часть»

I. Связующая на тематическом материале основной части

Гайдн. Сонаты №№ 5, 6.
Моцарт. Сонаты №№ 1, 4, 7.
Бетховен. Сонаты №№ 9, 14, финал, 19.

II. Связующая на новом тематическом материале

Моцарт. Сонаты №№ 6, 8.
Бетховен. Сонаты №№ 5, 15.
Прокофьев. Соната № 2.

III. Связующая на материале основной части и на новом тематическом материале

Гайдн. Соната № 2.
Бетховен. Сонаты №№ 2, 8, 21, 23; симфония № 1.

к § 12. — «Ложная реприза»

Бетховен. Сонаты №№ 6, 10; квартет № 4.
Глазунов. Симфонии №№ 1, 3.

к § 13. — «Реприза. Главная партия»

Главная партия проводится не в главной тональности
Моцарт. Соната № 15.
Шуберт. Соната *a-moll*, op. 164; соната *H-dür*.
Шуман. Квинтет, финал.
Лист. Соната *b-moll*.
Чайковский. Симфония № 4.
Шостакович. Симфония № 10.

к § 15. — «Особые виды репризы»

I. Зеркальная реприза

Моцарт. Соната № 9.
Шуберт. Соната № 1.
Шопен. Баллада № 1.
Лист. «Прелюды» (симфонические).
Чайковский. Сюита № 3; симфония № 2, финал.
Скрябин. Соната № 3, финал.

II. Реприза с пропущенной главной партией

Шопен. Сонаты *b-moll* и *b-moll*.
Лист. Концерт № 2.
Глазунов. Симфония № 7, финал.
Рахманинов. Концерт № 4, финал.

III. Реприза с пропущенной побочной партией

Моцарт. «Идоменео», Увертюра; концерт № 14, ч. III.

к § 16. — «Кода»

I. Разработочная кода

Бетховен. Сонаты № 21, 23; симфонии № № 3, 5, 9.
Чайковский. Концерт № 1; симфонии №№ 4, 5.
Скрябин. Симфония № 3.

II. Кода на новом тематическом материале

Бетховен. Увертюра «Эгмонт».

к § 17. — «Вступление»

Самостоятельное вступление

Бетховен. Сонаты №№ 8, 32; симфонии №№ 2, 4, 7.

Чайковский. Симфонии №№ 2, 4—6; увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».
Скрябин. Симфония № 3.

Глава 10

ВЫСШИЕ ФОРМЫ РОНДО

§ 1. Общая характеристика

В инструментальной музыке классического стиля, в связи с развитием циклических сонатных жанров, возникли новые, более развернутые и сложные формы рондо, получившие в дальнейшем широкое применение, вплоть до нашего времени. Мы их называем высшими формами рондо, или сокращенно высшими рондо¹.

Типичное, наиболее употребительное высшее рондо в целом представляет собой, в отличие от рассмотренных ранее рондо (см. главу 8), трехчастную композицию: экспозиция + середина + реприза. В этой симметричности и репризности проявляется его сходство со сложной трехчастной и с сонатной формами. Но от последней оно резко отличается тем, что экспозиция (а соответственно этому и реприза) состоит не из двух основных разделов (партий), а из трех, являясь, в свою очередь, трехчастной симметричной формой. От сложной же трехчастной формы это рондо отличается тем, что первый эпизод (B), излагаемый первоначально в побочной тональности, при повторении в репризе проводится в главной тональности (B₁).

При трехчастном строении экспозиции и репризы типичное высшее рондо состоит из семи частей:



Поэтому мы называем это рондо также семичастным, в отличие от других, нетипичных — сокращенных (шести-частных) или имеющих большее количество частей или другой состав (см. § 8).

В средней части, так называемом центральном эпизоде, может быть либо новый материал (C), либо разра-

¹ Они называются также рондо-сонатными формами. Однако это наименование нельзя считать вполне правильным, так как далеко не во всех случаях в них присутствует «сонатность» в подлинном смысле этого понятия (см. § 3). Старое название «высшие формы» точнее характеризует присущее им новое качество развития.

ботка материала экспозиции (R). В связи с этим различаются два основных вида семичастного рондо:

$$\overline{A + B + A} + \overline{C} + \overline{A + B_1 + A}^{\text{и}}$$

$$\overline{A + B + A} + \overline{R} + \overline{A + B_1 + A}$$

$$\text{Общая формула: } A + B + A + \left\{ \begin{matrix} C \\ R \end{matrix} \right\} + A + B_1 + A$$

Рондо обычно заканчивается кодой, представляющей собой расширенное заключение, нередко с разработкой вначале¹. Иногда кода выделяется как вполне самостоятельный раздел, в который включается материал из предыдущих частей; бывает кода и на новом материале. Встречается также и замена кодой последнего проведения рефрена: $ABA \left\{ \begin{matrix} C \\ R \end{matrix} \right\} AB_1K$.

В связи с тем, что высшее рондо наиболее часто применяется в финале циклических произведений, кода приобретает особое значение.

§ 2. Тональные соотношения

В классическом высшем рондо рефрен при всех его повторениях, как и в простых рондо, излагается в основной тональности. Первый эпизод в экспозиции проводится, как правило, в доминантовой тональности, при минорной же основной тональности рондо — в параллельном мажоре (так же, как побочная партия в сонатной форме). Минорные рондо встречаются очень редко, поскольку высшее рондо используется почти исключительно в финалах сонатных циклов.

Средний эпизод (C), напротив, излагается в «несонатных» тональных соотношениях: чаще всего в тональности S или $M_{\text{н}}$ (параллельной минорной), иногда последовательно в той и другой, изредка в тональности $M_{\text{в}}$ (по типу соотношения C—e) или в далеких терцовых (C—E, C—Es). Имеются (уже у Бетховена) и неустойчивые в тональном отношении средние эпизоды с включением нескольких тональностей. В послеклассических стилях рефрен стал повторно проводиться иногда и не в главной тональности.

¹ В систематизации рондо, как и других форм, наличие коды не принимается во внимание.

§ 3. Сонатность в рондо

Характерные для высшего рондо автентические и параллельно-мажорное тональное соотношение в экспозиции, с возвращением в репризе первого эпизода в основную тональность, установились, несомненно, под влиянием классической сонатной формы. Но сами по себе они еще не являются неперенным, существенным признаком «сонатности».

Подобные соотношения так или иначе проявляются и в других классических формах — они свойственны и простой трехчастной форме, и пятичастному рондо $ABAB_1A$ отнюдь не сонатного типа. Кроме того, в сонатной форме, как и в высших формах рондо, особенно в творчестве романтиков и русских композиторов, применяются и другие, самые разнообразные тональные соотношения, далеко отходящие от классической нормы, и иногда без возвращения побочной партии в основную тональность. Понятие «сонатности», таким образом, нельзя сводить лишь к тональным соотношениям. Оно относится к самому процессу развития, характерному для сонатной формы и выражающемуся в том, что побочная партия в экспозиции служит не промежуточным звеном, а противопоставляется главной и преобладает над ней, порождая этим более или менее резкое нарушение равновесия (см. главу 9, § 18).

В таком подлинном смысле «сонатность» часто проникает и в высшие формы рондо. Она проявляется в тех случаях, когда второй раздел экспозиции (B) не остается лишь промежуточным эпизодом между двумя рефренами, а получает доминирующее или хотя бы достаточно весомое значение — наподобие побочной партии, на которую в сонатной экспозиции падает «центр тяжести» развития.

Здесь главную роль играет увеличение масштаба эпизода, его разрастание до размеров партии. Этому содействует также и подготовка эпизода посредством предшествующей связующей части. В «сонатности» рондо немаловажное значение приобретает и характер развития рефрена — если оно происходит так же, как в главной партии сонаты, то есть имеет некоторую устремленность к побочной. При этих условиях рефрен и эпизод играют роль партий и могут так называться¹.

В этих индивидуальных случаях и можно говорить о рондо-сонатной форме как разновидности (по процессу развития) высших форм рондо.

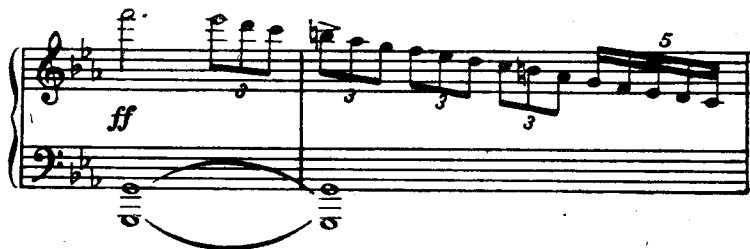
Наиболее ярко проявляется сонатность тогда, когда ко

¹ Для удобства мы все же будем пользоваться и прежним наименованием — рефрена и эпизодов.

всему предыдущему добавлено тональное закрепление эпизода (партии) посредством заключительной части, что создает характерное для сонатной экспозиции резкое противоречие.

Но последнее в рондо встречается редко. Образцом такого рондо с наиболее ярко выраженной «сонатностью» служит финал сонаты № 8 Бетховена: здесь, после обширной утверждающей части первого эпизода, представляющей собой настоящую партию сонатного типа, ожидается разработка, но наступает уравнивающий рефрен, образуя трехчастное построение экспозиции, после чего следует второй, центральный эпизод (С) (190).

Л. Бетховен. Соната № 8, финал



возвращение к рефрену вместо разработки



Если второй раздел рондо (В) является лишь коротким промежуточным эпизодом, то о сонатности рондо говорить не приходится, так как отпадает самый типичный, существенный признак сонатности — утверждение побочной партии в экспозиции, достаточное для противопоставления ее главной. Такого рода развитие совсем не сонатного характера имеется, например, в финале сонаты № 7 Бетховена: здесь первый эпизод (В), занимающий всего 7½ тактов, состоит из ходообразного материала, опирается в основном только на доминантовую гармонию и в целом звучит как переход ко второму проведению рефрена (в репризе не случайно поэтому проведение данного эпизода заменяется разработкой; см. § 8) (191).

Л. Бетховен. Соната № 7, финал





В финале сонаты № 9 Бетховена эпизод (В) весьма рельефен по тематизму, но тоже очень короток (9 тактов) и служит лишь промежуточным звеном между двумя рефренами (в репризе к тому же он проводится в несвойственной сонатной форме субдоминантовой тональности) — подобное развитие совсем не характерно для сонаты.

Таким образом, рондо-сонатную форму надо понимать как сочетание рондальной структуры со специфическим сонатным принципом развития, и относится это название не ко всей категории высших форм рондо, а к отдельным, хотя и часто встречающимся, случаям. Иногда «сонатность» проявляется очень ярко, в других случаях гораздо слабее, лишь частично, нередко же она, по существу, отсутствует.

§ 4. Строение рефрена

В основной части рефрена первая тема излагается в разных формах. Иногда — в одночастной, в виде периода (например, в финалах сонат №№ 7, 8, 9, 11, 15 Бетховена). В других образцах — в двухчастной форме (например, в финалах сонат №№ 12, 13 Бетховена). Наконец, нередко тема имеет и трехчастную форму, придающую основному разделу рефрена особую уравновешенность, несвойственную сонатной форме. Средняя часть при этом обычно представляет собой лишь короткий переход (а+пер.+а; например,

в финалах сонат №№ 2, 4 Бетховена), но бывает иногда и в более самостоятельном и развернутом виде (например, в финале сонаты № 27 Бетховена). В финале сонаты № 3 Бетховена — особый случай трехчастности рефрена: его реприза превращается в связующую часть благодаря модуляционному повороту развития. В сонатной форме подобная трехчастность главной партии характерна для Чайковского, но в классическом стиле почти не встречается. Основной части рефрена (изложению темы), как правило, свойственна полная замкнутость, закругленность повторения (например, во всех финалах сонат Бетховена), которая изредка встречается в сонатной форме (например, в первых частях сонат №№ 5 и 15 Бетховена), но для нее нетипична.

Для высших форм рондо весьма характерна подготовка первого эпизода связующей частью рефрена. Иногда эта связующая проводится в таком же масштабе, как и в сонате, чаще она менее развернута; применяется и очень короткая связка-переход (например, в финале сонаты № 12 Бетховена), а нередко таковая и отсутствует — второй эпизод непосредственно сопоставляется с основной частью рефрена (например, в финале сонаты № 11 Бетховена).

§ 5. Первый эпизод и повторение рефрена

Первый эпизод (В), как указывалось выше, бывает весьма многообразным по своему характеру и масштабу. В одних случаях он является лишь коротким промежуточным эпизодом, не нарушающим уравновешенность формы, создаваемую многократным повторением рефрена (например, в финалах сонат №№ 7, 9 Бетховена). В других случаях он несколько больше (можно сказать, среднего размера), содержит известное развитие до возвращения к рефрену (например, в финалах сонат №№ 4, 11, 15 Бетховена). Иногда же он разрастается до значения самостоятельной побочной партии, противопоставляемой рефрену, напоминая сонатной формы (например, в финалах сонат №№ 2, 3, 8 Бетховена). Но и при этом эпизод-партия чаще всего заканчивается не заключительной частью (как в сонатной форме), а переходом к повторенному рефрену. В некоторых случаях этот переход осуществляется в самом развитии темы (например, в финалах сонат №№ 2, 4 Бетховена), обычно же он представляет собой самостоятельную связующую часть, заменяющую заключительную (например, в финалах сонат №№ 3, 11, 12, 15, 27 Бетховена). Иногда же связка отсутствует (например, финал сонаты № 9 Бетховена). Заключительная часть в эпизоде-партии, придающая рондо ярко выраженную сонатность, встречается редко (пример этот был рассмотрен в § 3).

Повторение рефрена, завершающее экспозицию, часто проводится с сокращениями, иногда очень большими, что придает экспозиции неуравновешенность, несмотря на симметричную трехчастность ее построения. При переходе ко второму, центральному эпизоду прежняя связующая часть или вовсе отпадает, или заменяется другой.

§ 6. Центральный эпизод

Средний эпизод С является центральным не только по своему местоположению в общей композиции, но очень часто и по своему большому масштабу и, в связи с этим, уравнивающему центральному значению (например, в финалах сонат №№ 2, 3, 4, 9 Бетховена). Но бывают эти эпизоды и небольшого размера (например, в финалах сонат №№ 8, 12, 15 Бетховена).

В рондо АВАСАВ₁А средний эпизод часто пишется в простой двухчастной или трехчастной форме, расчлененной, с типичными для нее действительными или подразумеваемыми повторениями (например, в финалах сонат №№ 2, 3, 4, 12 Бетховена). В таком виде он приобретает тот же характер, что и трио в классической сложной трехчастной форме.

Но эпизод С бывает и без повторения частей, а иногда и еще более свободным по своему развитию (например, в финалах сонат №№ 7, 9, 15 Бетховена).

В рондо АВАРАВ₁А центральный эпизод носит совсем иной характер: в нем систематически проводится разработка материала экспозиции, которая обычно значительно разрастается (например, в финалах сонат №№ 11, 13, 16, 27 Бетховена). В этом, конечно, в большой мере проявляется «сонатность». Но встречаются случаи, когда, даже при наличии разработки, сама экспозиция рондо резко противоречит сонатности уравновешенной трехчастностью рефрена (ярким примером сказанного служит финал сонаты № 27 Бетховена).

Иногда в среднем эпизоде сочетаются разработочное развитие с проведением нового материала (например, в финале сонаты № 11 Бетховена). В таких случаях можно точнее буквенно обозначить эпизод, как RC или CR.

Заканчивается центральный эпизод (С или R) обычно длительной динамичной (то есть вызывающей напряженное ожидание) подготовкой репризы.

§ 7. Реприза и кода

В репризе повторное развитие рефрена и эпизода часто претерпевает большие изменения по сравнению с экспозицией. Эти изменения обусловлены не только обязательной

переменной тональности первого эпизода (В₁), но и требованиями художественной формы — ее стройности, разнообразия, динамичности.

Благодаря многократному повторению рефрена, форме рондо особенно свойственно вариационно-орнаментальное развитие тематического материала. Иногда оно проводится настолько систематически, что можно говорить о рондо-вариационной форме данного произведения. Часто делаются большие сокращения или, наоборот, расширения тех или иных разделов. Иногда в рефрене и в эпизоде (В₁) вводится дополнительное разработочное развитие. Нередко последнее проведение рефрена изменяется в такой степени, что превращается в коду (например, в финалах сонат №№ 3, 12 Бетховена, АВАСАВК). Иногда оно совсем отпадает, заменяясь самостоятельной кодой (например, в финале сонаты № 13 Бетховена).

Кода в «финальных» высших рондо, естественно, приобретает важное значение в качестве завершения не только данной части, но и всего цикла в целом. Так же как и в сонатной форме, коды бывают весьма разнообразны. Часто они содержат дополнительное разработочное развитие (например, в финалах сонат №№ 2, 3, 16 Бетховена). Иногда в коду включается материал из центрального эпизода (например, в финале сонаты № 2 Бетховена). Имеются коды на значительно обновленном или даже на новом материале (например, в финалах сонат №№ 4, 13 Бетховена).

Встречаются случаи, в которых все развитие в репризе, и особенно последнее проведение рефрена (или повторенного первого эпизода В₁), носит такой характер, что не возникает необходимости в развернутой коде: она представляет собой только небольшое дополнительное заключение предыдущего материала (например, в финалах сонат №№ 8, 12, 27 Бетховена).

§ 8. Особые формы рондо

Кроме указанных выше типичных форм рондо, существует много разновидностей — особых форм, не имеющих столь же нормативного значения и применяющихся значительно реже.

Мы их будем рассматривать как видоизменения типичных форм. Из них заслуживают внимания следующие.

I.—II. Сокращенные шестичастные рондо, в которых выпускается рефрен в репризе: АВАСВВА и АВАРВВ₁А.

III. Шестичастные рондо, представляющие собой АВАСА, усложненные разработкой: АВАСРА.

IV. Рондо с заменой в репризе первого эпизода разработкой: АВАСАА.

V. Рондо с включением в репризу нового (третьего) эпизода вместо повторения В: АВАСАДА.

VI. Рондо с повторением первого эпизода В в средней части в другой тональности: А В А В₁ А В₂ А.

VII. Монотематизм более свойствен простым рондо, особенно старинным (см. главу 8), но изредка можно встретить и семичастное рондо с одинаковым материалом в рефрене и в первом эпизоде: А А₁ А С А А₂ А.

VIII. Рондо с составной серединой, в которой новый эпизод и разработка либо сочетаются в едином разделе (CR), либо излагаются порознь (С+R): А В А С R А В₁ А.

IX. Девятичастное рондо с включением в репризу нового (третьего) эпизода с дополнительным проведением рефрена: А В А С А В₁ А D А.

К высшим формам рондо можно отнести и некоторые другие, являющиеся усложнением пятичастной формы разработкой. Отметим из них следующие.

X. Пятичастное рондо с разработкой А В А R А (рассмотренное в главе 8) бывает иногда большого масштаба и со сложным развитием.

XI. Рондо А В А В₁ А, усложненное разработкой: А В А В₁ R А.

XII. В финалах последних произведений Гайдна («Лондонских симфониях») используется особая форма, в которой явно выраженная сонатность развития тесно переплетается с рондальностью. Эта подлинная рондо-сонатность проявляется различно. Иногда повторенный рефрен приобретает разработочный характер, образуя с разработкой единый раздел (AR или RA); реприза всегда неполная, без повторения рефрена или эпизода, встречается и сильно сокращенная.

Имеются и другие, весьма разнообразные, более свободные, индивидуальные формы рондо, не поддающиеся определенной систематизации. В них признаком рондо остается трехчастная экспозиция А В А и последующее вступление второго эпизода (С или R). Дальнейшее же развитие приобретает большую свободу. В нем может проводиться репризное повторение рефрена и эпизодов, иногда включаться новый эпизод, но все это без определенной системы, свойственной рассмотренным выше типичным и особым формам рондо.

§ 9. Историческое развитие и область применения

Высшие формы рондо возникли и первоначально развились в музыке венских классиков XVIII века. Подлинным их основоположником является Моцарт, который применял их чрезвычайно широко и разнообразно. Его рондо часто сложнее, чем у Бетховена, и более трудны для анализа. У Гайдна типичные семичастные рондо, как было сказано, вовсе не встречаются. Только в его «Лондонских симфониях» (написанных с 1793 года, уже после смерти Моцарта) можно найти монотематическое рондо и особые формы, в которых сонатность тесно переплетается с рондальностью (см. § 8)¹.

Новые формы рондо нашли свое место почти исключительно в финалах циклических произведений, преимущест-

¹ Вообще в сочинениях Гайдна и простые формы рондо, вопреки распространенному мнению, встречаются очень редко, гораздо реже, чем в творчестве Моцарта и Бетховена. Например, в его тридцати четырех фортепианных сонатах имеется всего пять рондо, если считать и своеобразную двухчастную сонату, состоящую из двух рондо. Между тем в двадцати сонатах Моцарта — пятнадцать рондо; в тридцати двух сонатах Бетховена — двадцать одно рондо.

венно в сонатах, особенно в концертах и значительно реже в симфониях.

Лишенное ярко выраженной сонатной конфликтной драматургии, «финальное» рондо могло противопоставляться первой, сонатной части цикла своей уравновешенностью и большим масштабом развития. Построенное обычно на тематическом материале оживленного, танцевального или игрового характера (очень часто носящего явные черты народной музыки), оно отличалось от предыдущих частей также и в отношении музыкального содержания, подчиняя целое, в конце концов, оптимистическому началу, что так типично для классического стиля. В связи с этим высшие рондо (как указывалось в § 2) были почти всегда мажорные, минорные же встречались очень редко. Эта традиция сохранилась и до наших дней.

Помимо своего участия в цикле, высшее рондо нашло применение и в качестве самостоятельных пьес. При этом надо отметить, что само название «рондо» в большей мере характеризовало жанр произведения, нежели его форму, а иногда вообще целиком относилось к жанру, а не к форме¹. Тем не менее имеются в классическом стиле отдельные подлинные рондо — и по жанру и по форме.

У Бетховена рондо приобрели очень четкую, ясную форму. В них уже нет тех сложных ситуаций и хитросплетений в «судьбе» тематического материала, которые мы наблюдаем у Моцарта². Вместе с тем Бетховен стал вводить в традиционные формы рондо новые приемы развития. В его произведениях, например, впервые встречается повторение рефрена не в основной тональности (в финале сонаты № 24 рондо А В А₁ В₁ А с повторением рефрена в субдоминантовой тональности). Иногда он свободно использует форму рондо со своеобразным расположением частей в репризе (см. § 8).

Все эти новые приемы нашли свое место и дальнейшее развитие в творчестве Шуберта (особенно свободно приме-

¹ В этом отношении особенно показательно известное рондо *D-dur* Моцарта. Оно написано в явной сонатной форме, но имеет рондальный характер вследствие многократного повторения главной темы: она служит и темой побочной партии (в доминантовой тональности), проводится почти без изменения в разработке (в миноре), потом в репризе, что создает впечатление многократно повторяющегося «рондального» рефрена.

² В рондо Моцарта иногда тематический материал даже «перекочевывает» из одного раздела в другой (из рефрена в эпизод и т. д.); например, в финале сонаты № 7 подчас бывает трудно определить начало раздела и только внимательное рассмотрение может внести ясность. «Запутывание» ситуации с последующим ее распушиванием и превращением всего в стройную композицию является преднамеренным и излюбленным приемом Моцарта, который нашел возможность его использования именно в форме рондо.

нявшего форму рондо) и у последующих композиторов XIX века¹.

Надо сказать, что рондо не имеет той гибкости, пластичности, тех многогранных возможностей воплощения музыкального содержания, какими обладает сонатная форма, его жанровые возможности значительно ограниченнее (в частности, оно почти не применяется в программной музыке). Поэтому в творчестве зарубежных романтиков и русских композиторов рондо не получило такого же широкого распространения, как другие формы. Тем не менее и у них, и у советских композиторов встречаются произведения, написанные в форме рондо.

§ 10. Художественные образцы

к §§ 1—7. — «Типичные формы»

I. АВАСАВА

В финалах

Моцарт. Соната № 8; соната № 15 для скрипки и фортепиано; концерты №№ 6, 9, 18, 22, 23, 25.

Бетховен. Сонаты №№ 2, 3, 4, 8, 9, 12, 15; сонаты №№ 1, 2, 5 для скрипки и фортепиано; сонаты №№ 1, 2 для виолончели и фортепиано, квартет № 4; концерты №№ 1, 2; симфония № 6.

Шуберт. Квартет № 3.

Чайковский. Соната *G-dur*; квартет № 3.

Скрябин. Соната № 1.

В медленных частях

Моцарт. Серенада № 7, ч. III — *Andante*.

Шуман. Симфония № 2, ч. III — *Adagio*.

II. АВАРАВА

В финалах

Моцарт. Квintет № 5 *Es-dur*, ор. 614; концерт № 21.

Бетховен. Сонаты №№ 13, 16, 27; концерт № 5; квартет № 15.

Шуберт. Сонаты №№ 14, 15; квартет № 9.

Скрябин. Концерт; симфония № 2.

В медленных частях

Моцарт. *Andante*, ор. 616 (вариационное).

Бетховен. Симфония № 4, *Adagio*.

¹ Следует иметь в виду, что у Шуберта, Шопена и других композиторов «рондо» иногда называются произведения, написанные не в рондальной форме, а в свободной, с симметричной трехчастностью, например АВС АВС или АВР АВР (см. главу 11). В этом также сказывается жанровый смысл наименования.

к § 8. — «Особые формы рондо»

I. АВАСВА

Моцарт. Соната № 7, финал; соната № 7 для скрипки и фортепиано, финал; соната для двух фортепиано, ор. 448, финал; квинтет № 3, ор. 514, финал.

Мендельсон. Трио № 2, финал.

Шопен. Рондо № 5 *C-dur*; концерт № 1, ч. II — *Larghetto*.

II. АВАР^уВ₁А

Моцарт. Соната № 17, финал; квартет № 3, ор. 428, финал; квартет № 8, ор. 575, финал; квинтет № 2, ор. 515, финал; концерт № 20, финал.

Бетховен. Квартет № 3, ч. II — *Andante*; квартет № 8, финал.

Шуберт. Трио № 2, ор. 100, *Andante*; квинтет *C-dur*, ор. 163, финал.

Брамс. Квинтет с фортепиано, ор. 34, ч. III — скерцо, раздел I.

III. АВАСРА

Бетховен. Соната № 21, финал; романс *F-dur* для скрипки.

Глазунов. Симфония № 2, финал.

IV. АВАСАРА

Бетховен. Соната № 7, финал; «Рондо-каприччио», ор. 129.

V. АВАСАДА

Гайдн. Соната № 5, *G-dur* для скрипки и фортепиано, финал.

Моцарт. Соната № 18, финал.

Бетховен. Соната № 4 для скрипки и фортепиано, финал.

VI. АВ АВ₁ АВ₂ А

Моцарт. Симфония № 5 (№ 43), ор. 385, финал.

Шуберт. Соната № 8, финал.

Брамс. Квартет № 2, финал.

VII. АА₁АСАА₂А

Моцарт. Соната № 8, финал.

VIII. АВАСРАВА

Моцарт. Соната № 9, финал; концерты №№ 15, 16, финалы.

Бетховен. Соната № 11, финал; концерт № 3, финал.

Глазунов. Симфония № 5, финал.

IX. АВАСАДАВ₁А

Моцарт. Соната № 3, финал.

X. АВАРА

Бетховен. Соната № 2, ч. II — *Largo* (простая).

Гайдн. Симфония № 15 *B-dur*, финал.

Мендельсон. Симфония № 2, финал; концерт № 2, финал.
Чайковский. Симфония № 4, финал.

XI. ABA₁BA

Шуберт. Квартет № 15 *G-dur*, ч. II — Andante.
Бетховен. Симфония № 9, ч. III — Adagio.

XII. Особое «Гайдновское» рондо

Гайди. Симфония № 15 (85) *B-dur* (ABA₁BA₁BK);
Симфония № 12 (102) *B-dur* (ABA₁BA₁BK);
Симфония № 7 (97) *C-dur* (ABA₁BAK);
Симфония № 4 (101) *D-dur* (ABA₁BA₁BK);
Симфония № 6 (94) *G-dur* (ABA₁BA₁BK);
Симфония № 3 (99) *Es-dur* (ABA₁BA₁BK).

Глава II

СВОБОДНЫЕ И СМЕШАННЫЕ ФОРМЫ

§ 1. Общая характеристика

Кроме рассмотренных ранее типовых форм, существуют особые формы, получившие название свободных и смешанных.

Свободными называются такие формы, которые не соответствуют рассмотренным выше типовым структурам, а представляют собой построения особого порядка¹.

Они зародились в старинной органной музыке и достигли высокого совершенства в творчестве Баха (преимущественно в жанре фантазии). В отличие от четких структурных форм гомофонной музыки, здесь преобладают импровизационность, прелюдирование. Эти произведения, тесно связанные с полифоническим мышлением, отличаются свободным секвентно-модуляционным разворачиванием, текучестью и непрерывностью развития, отсутствием ярких контрастов, безрепризностью строения, что особенно подчеркивает их свободный характер.

Однако свободные формы в творчестве Баха и его современников большого распространения не получили. Еще реже они встречаются у венских классиков. Подлинного расцвета эти формы достигли в творчестве композиторов второй половины XIX века, особенно у Шопена, Листа, Чайковского.

¹ Следует принять во внимание, что сам термин «свободные формы» не совсем точен, так как допускает возможность его неверного истолкования как произвола, анархии в форме. На самом же деле произведение, написанное в свободной форме, подчиняется такой же строгой организации музыкального развития, как и во всякой другой форме. Разница заключается лишь в том, что в свободных формах это развитие выражается в особых, индивидуальных структурах.

Не следует отождествлять свободные формы со смешанными, которые характеризуются объединением разных принципов формообразования в одном произведении. Они относятся к более позднему времени (к XIX веку), когда эти принципы окончательно сложились.

§ 2. Свободные формы

Следует различать два основных вида свободных форм:

1. Формы, которые опираются на определенную систему (например, на повторность или репризность), так или иначе примыкающие к типовым структурам — к рондо, трехчастной, сонатной, — системные формы.

2. Формы, строение которых не подчиняется какой-либо системе, а представляет собой свободное чередование различных разделов, — несистемные формы.

Если свободные формы первого вида, в силу некоторой близости их к типовым структурам, подчас можно рассматривать как разновидности последних, то формы второго вида, благодаря индивидуальному принципу их строения, самостоятельны по структуре и разновидностями являться не могут. Различие между этими видами в известной мере относительно и условно, поскольку и в несистемных свободных формах иногда может наблюдаться некоторая система в чередовании разделов.

§ 3. Системные свободные формы

Системными свободными формами мы называем такие, в которых имеется известный порядок в расположении частей, отличающийся от всех других форм. К простейшей подобной форме относится несимметричная трехчастная ABC, в которой система проявляется в последовании неодинаковых по материалу разделов.

К более сложным принадлежит прежде всего двукратное проведение несимметричного (безрепризного) трехчастного построения ABC+ABC. Разновидностью ее служит форма ABR+ABR. Такие формы завершаются кодой, уравновешивающей эту, саму по себе не вполне устойчивую, структуру.

Музыкальные произведения, созданные в таких формах, иногда называются рондо, приближаясь к нему по жанру, однако по своему строению они существенным образом от рондо отличаются. Встречаются и другие, более сложные формы, в которых проводится подобная повторность, но уже четверного несимметричного построения:

ABCD—ABCD(A).

§ 4. Несистемные свободные формы

Несистемные свободные формы чрезвычайно многообразны, индивидуальны по своей структуре, и поэтому не поддаются определенной классификации. Используются они преимущественно в крупных инструментальных произведениях и содержат большое количество тем и разделов.

Иногда подобные формы лежат в основе непрограммных сочинений, но наиболее широкое применение они нашли именно в программной музыке (особенно в творчестве романтиков и русских композиторов).

Естественно, что программным произведениям, с их индивидуальным, свободно развивающимся сюжетом, ненормативностью повторов и обилием разнохарактерных разделов (эпизодов), не могли полностью соответствовать типовые, откristаллизовавшиеся ранее формы-схемы (трехчастная, вариационная, рондо, сонатная и другие). Здесь нужны были формы более гибкие, которые лучше всего могли бы воплотить индивидуальные особенности каждого отдельного сочинения.

Следовательно, использование принципа свободных форм в программной музыке практически означает, что каждому определенному произведению, со своей конкретной программой, присуща индивидуальная форма, наилучшим образом выражающая как характер образного развития в сочинении, так и смену частей в нем. Такие формы обычно однозначны и неповторимы.

В этом смысле и нужно понимать определение, данное нами о построениях особого порядка.

Из сказанного следует, что число индивидуальных схем в свободных формах программной музыки неограниченно, отличается большим разнообразием и фактически не повторяет одна другую.

§ 5. Смешанные формы первого вида

Понятие смешанной формы надо понимать двояко, и прежде всего, как сочетание различных принципов строения в одном произведении.

Сочетаться может трехчастное построение с рондальным. Это происходит, например, в тех случаях, когда в репризе не повторяется середина средней части и подчиненные разделы создают пятичастное рондообразное строение:

$$\overbrace{a + b + a}^A + \underbrace{c}_C + \underbrace{a}_A \quad \begin{array}{l} \text{трехчастная форма } ACA \\ \text{форма рондо } abaca \end{array}$$

Такова, например, форма финала (скерцо) в сонате № 10 Бетховена. Подобное же сочетание структур (с преобладанием рондо) имеется в Adagio из сонаты № 8 Бетховена.

В симфониях Гайдна часто встречается своеобразная форма, в которой разработка начинается с повторением в основной тональности начала экспозиции, образуя как бы рефрен рондо. Побочная партия в репризе при этом обычно опускается.

В целом возникает рондо-сонатное построение АВВА. Используются и всевозможные другие сочетания построений.

§ 6. Смешанные формы второго вида

Смешанную форму надо понимать и в другом смысле — как внедрение в определенную структуру иного принципа развития.

О характерном для высших форм рондо введении сонатности (как принципа развития), часто образующем рондо-сонатную форму, говорилось выше (см. главу 10, § 3).

Особенное значение приобретает вариационное развитие, которое легко проникает во все формы. Нередко реприза трехчастной формы излагается в варьированной фактуре, создавая трехчастную вариационную форму.

Двойной трехчастной форме особенно свойственно вариационное развитие в повторении ее частей (двойная трехчастная вариационная).

Часто применяется последовательное варьирование ре-
френа в рондо: $A+B+A_1+C+A_2$ и т. д.

Такое обновление репризы или рефрена вариационным развитием обогащает формы при сохранении их основной структуры.

В сонатной форме вариационное развитие, естественно, находит свое место в средней части (разработке), временами переплетаясь с разработочным развитием или являясь одним из приемов последнего (например, в первой части симфонии № 1 Шумана).

Значительную роль вариационное развитие играет в репризах сонатных форм, особенно в тех случаях, когда сонатная форма используется в медленных частях цикла, в так называемых сонатных анданте (например, в Andante из симфонии № 1 или в Larghetto из симфонии № 2 Бетховена).

Иногда вариационность в значительной мере проявляется и в экспозиции (например, в первой части «Шехеразеды» Римского-Корсакова).

Систематическое проведение вариационного развития в главной партии экспозиции относится уже к исключительным случаям — здесь можно говорить о вариационно-сонат-

ной форме (см. § 7). Ярким примером этого служат экспозиции «Арагонской хоты» Глинки и финала симфонии № 2 Чайковского.

§ 7. Художественные образцы

« § 3. — Системные свободные формы »

Шуберт. Квintет, op. 114, ч. II (ABC + ABC).
Чайковский. Концерт № 2, ч. III (ABC + ABC).
Шуберт. Квартет № 3, op. 125, финал (ABR + ABR).
Шопен. Рондо № 2 (ABR + ABA).
Шуберт. Соната № 6, op. 164, финал (ABCD + ABCDA); трио, op. 99, финал (ABCD + ABCD).

« § 4. — Несистемные свободные формы »

Шопен. Концерт № 1, финал (ABCAC); вальс № 5 (ABCD A).
Шуман. Трио № 4, op. 88, финал (ABCD A); трио № 3, op. 110, финал (ABCRA).
Шопен. Баллеро (ABCDB); Полонез-фантазия (ARBCDA); рондо № 1 (ABCADBA).
Шуман. Симфония № 2, финал (ABA, CD пер. DK).
Чайковский. «Итальянское каприччио» (ABCDAEB, EK);
фантазия «Буря» (ABCDEFD, GA);
Симфония «Манфред», финал (ABRK).

« § 5. — Смешанные формы первого вида »

Сочетание трехчастности и рондальности

Бетховен. Соната № 8, ч. II; соната № 10, финал.

« § 6. — Смешанные формы второго вида »

Сочетание трехчастности и вариационности

Бетховен. Соната № 15, ч. II; соната № 16, ч. II.
Шопен. Ноктюрн № 15.
Лист. «Валленштадтского озера».
Чайковский. Ноктюрн *cis-moll*; симфония № 4, ч. II.

Сочетание рондо и вариационности

Бетховен. Соната № 25, финал.

Глава 12

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

§ 1. Специфика полифонических форм

В отличие от гомофонных форм, характеризующихся сочетанием солирующего голоса с сопровождением, в полифонических формах все голоса самостоятельны и более или менее равны по своей мелодической выразительности.

В некоторых случаях в полифонических произведениях противоплагаются друг другу не отдельные мелодические голоса, а целые комплексы голосов. Такие примеры встречаются в оперных и симфонических сочинениях, в двух- и треххорной полифонии и т. д.

Характер полифонических форм различен в зависимости от того, к какому полифоническому стилю они принадлежат. Существуют полифония так называемого строгого письма, свойственная произведениям для хора а *capella* композиторов эпохи Возрождения, полифонический стиль Баха — Генделя, подголосочная полифония русской народной песни, гомофонно-полифонический склад и другие.

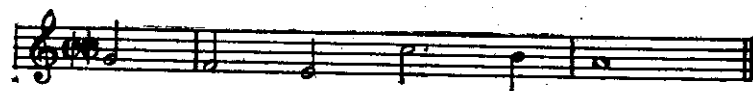
§ 2. Полифония строгого письма и ее особенности

Полифония строгого письма — это прежде всего хоровая полифония без инструментального сопровождения. Своего расцвета этот стиль достиг в сочинениях мастеров эпохи Возрождения (XV—XVI века). В строгом стиле создавались преимущественно мессы и мотеты религиозного содержания, однако первоначальные истоки этой полифонии несомненно в народной песенности, народном многоголосии. Необходимость обеспечить чистоту интонации при исполнении вокальных партий повлекла за собой целый ряд строгих интонационных и ритмических норм.

§ 3. Закономерности мелодического движения

Мелодии строгого стиля отличались строгой диатоничностью и строились на натуральных ладах. В них использовалось преимущественно плавное движение. Появление скачка в мелодии тщательно подготавливалось плавным ходом в противоположном направлении, а после скачка пропущенный интервал заполнялся плавным обратным движением (192).

192

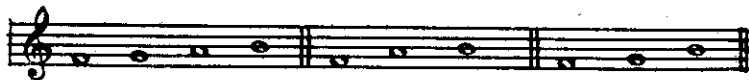


Размеры скачков также были строго ограничены. Скачки вниз не превышали чистой квинты, а вверх — малой сексты. Исключение представляла лишь октава, скачок на которую меняли свободно в любом направлении.

Из-за трудности интонирования совершенно не практиковались хроматизмы и ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы. Не встречались ходы в одном направлении три-

жды подряд на большую секунду, а также последование большой терции и большой секунды (или наоборот) в одном направлении, поскольку такие ходы подчеркивали обрамляющий их интервал увеличенной кварты («тритона») (193).

193



Вследствие сравнительно малой подвижности человеческого голоса в мелодиях строгого стиля избегались мелкие ритмические доли. Не допускались гипертрофированные синкопы, то есть синкопы от короткой к более длинной ноте (194).

194



§ 4. Нормы строгого двухголосия

Строгое двухголосие строилось на консонантной основе. Диссонансы (к их числу относились и кварты)¹ встречались либо на слабых долях такта в плавном движении в виде проходящих или вспомогательных нот, либо появлялись на сильных долях в качестве задержаний. Удобство интонирования и здесь диктовало целый ряд условий. Задержание тщательно «приготавливалось», то есть слиговывалось с предыдущей слабой долей, где оно обязательно консонировало. Разрешения задержаний были только нисходящими, причем звук, в который переходило задержание, не должен был наличествовать в другом голосе. Такое разрешение на «занятый» тон было возможно только при задержании ноты (195).

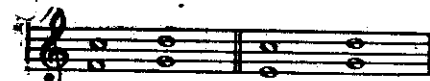
195



¹ Акустически кварта — консонанс, но в ладовом отношении это интервал неустойчивый, так как в нем сталкиваются тонические и доминантовые функции. Это обстоятельство и приводило к необходимости разрешения кварты. См.: Ю. Тюлин и Н. Привано. Теоретические основы гармонии. Л., 1956, стр. 140.

Не всеми консонансами также пользовались свободно. Основой двухголосия служили несовершенные консонансы, то есть терции и сексты, однако не допускалось параллельное движение большими терциями, подчеркивающее образующийся в разных голосах тритон. Что касается совершенных консонансов (прим, октав и квинт), то здесь строго запрещались параллельные ходы этими интервалами и так называемые «скрытые» параллелизмы, то есть прямое движение к совершенному консонансу (196).

196



В строгом двухголосии пользовались всеми типами одновременного движения голосов — параллельным, прямым, противоположным и косвенным, — однако особое значение приобрело косвенное, так как оно давало возможности для наибольшей ритмической индивидуализации каждого голоса.

§ 5. Многоголосие

В основу строгого многоголосия был положен принцип, сформулированный впоследствии теоретиком Беллерманом. Сущность его сводится к тому, что правильным многоголосием считалось такое, в котором каждая пара голосов удовлетворяла требованиям строгого двухголосия. Многоголосие влекло за собой и новые условия. Так, кварты (в том числе и увеличенные, а также квинты уменьшенные), образованные верхними голосами, уже считались консонансами и не подлежали каким-либо ограничениям. Задержание ноты, которое в двухголосии допускало разрешение на «занятый» тон, в многоголосии позволяло это лишь в том случае, если «занятый» тон находился в басу. По мере увеличения числа голосов некоторые строгие требования частично смягчались. Так, например, в средних голосах иногда использовалось прямое движение к совершенному консонансу.

Все указанные выше интонационные нормы придавали музыке строгого стиля характер эпического спокойствия и строгой уравновешенности.

Полифония эпохи Возрождения — поворотный этап в развитии музыкального мышления, заложивший основы инвенционной полифонии, которая нашла широкое применение и развитие в музыке последующих эпох вплоть до наших дней.

Эта музыка, к общим свойствам которой относятся, в отличие от строгого письма, значительно большая свобода в построении мелодии и аккордики, а также опора на гармонические функции, получила, вне зависимости от стилей различных композиторов и композиторских школ, общее название свободного стиля.

§ 6. Общая характеристика инвенционных форм

В основу инвенционных форм (от лат. *inventio* — изобретение, выдумка) положен прием полифонического развития, называемый имитацией.

Сущность имитации (от лат. *imitatio* — подражание) заключается в том, что мелодический оборот, излагаемый одним из голосов («*Propost'ой*»), затем воспроизводится другим или несколькими голосами («*Rispost'ами*»). Обычно предыдущий голос во время имитации продолжает свое движение, образуя противосложение к ней.

Приемы использования имитации чрезвычайно многообразны. Придавая произведениям связность и логическое единство, имитация служит основным приемом развития музыкальной мысли в инвенционных формах. Небольшая двух- или трехголосная инструментальная пьеса, построенная на основе имитационного развития, называется инвенцией или прелюдией.

Нередко имитация проводится непрерывно, то есть имитируется не какой-либо короткий мелодический отрезок, а вся мелодия целиком воспроизводится в другом или других голосах, причем имитирующие голоса вступают ранее окончания мелодии у начинающего голоса. Такая форма имитации называется канон (или канонической имитацией).

Высшей инвенционной формой явилась fuga. Сформировавшись на основе предшествовавших ей полифонических форм — мотета и ричеркара, fuga завершила собою развитие полифонического многоголосия на протяжении нескольких столетий и приобрела особенно большое значение в первой половине XVIII века в произведениях Баха и Генделя.

§ 7. Виды имитаций

Простейший вид имитации представляет собой точная имитация в прямом движении.

Такая имитация при интервале вступления в приму или октаву характеризует обычно состояние «согласия» между голосами (197).

Г. Малер. Симфония № 1, ч. III

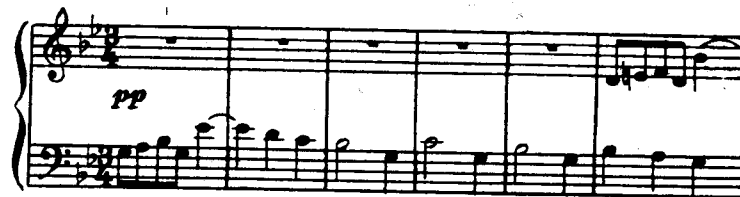
197



Имитации в квинту и кварту уже вносят элемент разногласия, так как в этом случае выявляются внутрिलाдовые тонико-доминантовые или тонико-субдоминантовые отношения (198).

Д. Шостакович. «24 прелюдии и фуги», fuga *g-moll*

198 Moderato



Имитации в другие интервалы (терцию, сексту, секунду, септиму) придают еще больший контраст, поскольку здесь

обычно происходит смена ладового наклонения и окраски (мажорных интонаций в минорные и наоборот) (199).

П. Чайковский. «Евгений Онегин», сцена поединка

199 L'istesso tempo

Ленский

Враги! Давно ли другот дру-га

Онегин

Враги! Давно ли другот дру-га

При имитации в увеличении образуется расширение вдвое (и более) ритмической длительности каждого звука мелодии. Такое расширение создает своего рода «укрупнение плана» и, будучи использовано в кульминационных пунктах формы, как бы фиксирует внимание слушателя на имитируемой мелодии. (200).

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, fuga № 8

200 Andante con moto

Напротив, имитация в уменьшении показывает тему в сокращенных длительностях и этим создает своего рода *accelerando* (ускорение) (201).

И. С. Бах. «Искусство фуги», fuga № 6

201 Andante sostenuto

Имитация в обращении (или противодвижении) воспроизводит мелодию таким образом, что всем ходам мелодии вверх соответствуют ходы вниз и наоборот (202).

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, fuga № 14

202 Andante maestoso

mf

Существует еще чрезвычайно редко встречающаяся в практике имитация в возвратном движении (она также называется «ракоходной»), когда имитирующий голос воспроизводит мелодию от конца к началу (203).

И. С. Бах. «Музыкальное подношение»

203 тема

И. Т. Д.

имитация

Возможно совмещение различных видов имитации, например: увеличения или уменьшения с обращением, возврат-

ным движением и т. п. В следующем примере сочетается имитация в уменьшении с обращением (204).



Кроме того, в полифонических произведениях нередко встречается свободная (неточная) имитация, когда меняются отдельные интервалы, направление движения, частично ритм и т. п. (205).



§ 8. Канон

Как уже было сказано в § 6, канон (или каноническая имитация) — это непрерывно проводимая имитация.

Все перечисленные в § 7 виды имитации применимы и в каноне, однако наиболее часто встречаются каноны с имитацией в прямом движении.

Канон в увеличении практически мало приемлем, так как непрерывное увеличение расстояния между мелодией у начинающего и имитирующего голосов в конце концов приводит к тому, что имитация вследствие дальности расстояния перестает восприниматься. Напротив, в каноне в уменьшении, где имитирующий голос постоянно догоняет начинающий, начало имитации из-за этого приходится строить с достаточно отда-

ленной точки. Такая дальность расстояния делает канон в начале почти неуловимым, и только к своему концу, по мере сближения мелодий в обоих голосах, имитация начинает восприниматься.

В такой же мере в каноне мало практичны и другие исключительные формы имитации: обращение, возвратное движение и т. п. Образцы канонов со всякого рода ухищрениями имеются в «Искусстве фуги» и «Музыкальном подношении» И. С. Баха.

Формы применения канонов чрезвычайно многообразны. Это может быть самостоятельная пьеса или небольшой раздел более крупной формы.

В гомофонной музыке каноны часто встречаются в качестве приемов разработки. Например, в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского сразу после изложения главной партии начинается ее развитие с использования канона (206).





Здесь канон проводится струнной (внизу) и деревянной (вверху) группами. Для заполнения середины, а также для придания музыке большей подвижности введена фигура шестнадцатыми у первых и вторых скрипок.

Такая «дорисовка» канона дополнительными голосами встречается весьма часто. Кроме добавления отдельных мелодических голосов, к канону нередко дописывается гармоническое сопровождение (207).

А. Бородин. Квартет № 2. Ноктюрн

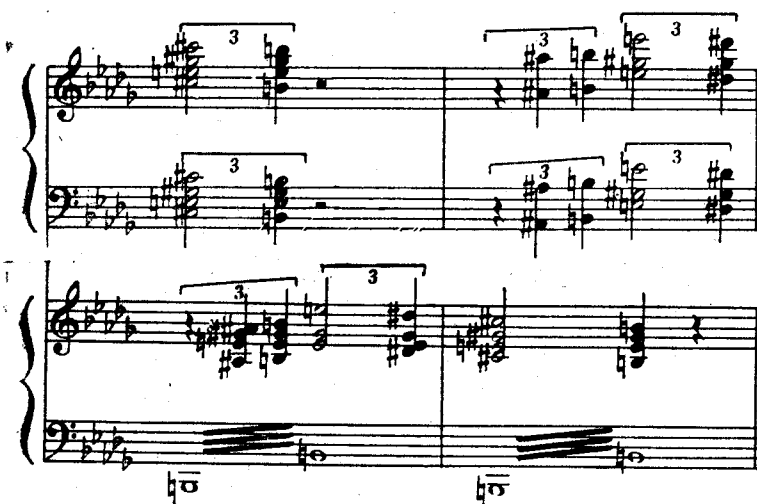


Иногда канон излагается на органном пункте (208).

П. Чайковский. Концерт № 1, ч. I

Andante non troppo e molto maestoso

208



Существует форма канона, в котором как начинающий, так и имитирующий голос возвращаются к своей исходной точке, создавая своего рода круговращение (209, 210).

209 Allegro con fuoco



210



Такой канон называется бесконечным.

В некоторых случаях канон сочетается с секвентным перемещением мелодического рисунка на другие ступени лада, образуя каноническую секвенцию (211, 212).

211



212 Lento



Канон может быть многоголосным, когда мелодия, изложенная начинающим голосом, последовательно имитируется в двух, трех и более голосах (213, 214).

213 Andante con moto



214 Moderato e maestoso



Наконец возможно объединение в одно полифоническое целое двух канонов на различные темы (215, 216).

215 Adagio





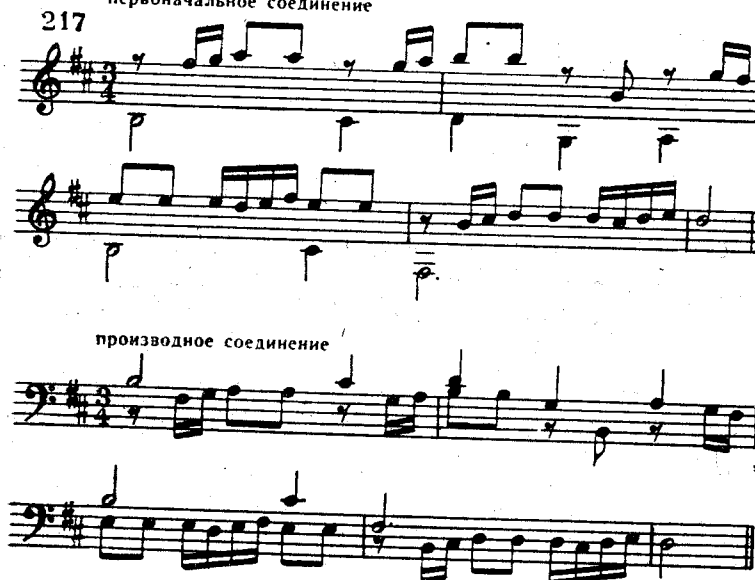
Такой канон называется двойным.
Из перечисленных форм канона только двухголосный (простой) канон не связан с теорией подвижных контрапунктов. В основе построения всех форм многоголосного канона (как и бесконечного двухголосного, и двухголосной канонической секвенции) лежит применение сложных контрапунктов: вертикально-подвижного, горизонтально-подвижного, а в некоторых случаях и обоих одновременно, то есть вдвойне-подвижного (см. § 9).

§ 9. Система подвижных контрапунктов

Подвижным контрапунктом называется такое соединение мелодий, которое допускает их перемещение по отношению друг к другу. Перемещение может быть сделано по высоте и во времени. В первом случае оно назы-

вается вертикально-подвижным контрапунктом, во втором — горизонтально-подвижным (217, 218).

Д. Шостакович. «24 прелюдии и фуги». Фуга *h-moll*
первоначальное соединение



И. С. Бах. «Х. Т. К.», том II, Фуга № 17
первоначальное соединение



Перестановки могут совмещаться и по высоте и во времени (219).

Д. Шостакович. «24 прелюдии и фуги», фуга *e-moll*
первоначальное соединение

Adagio

219

производное соединение

Здесь мелодия, которая была в первоначальном соединении вверху, в производном соединении перенесена вниз, и, кроме того, она вступает полутактом позже.

Такое совмещение вертикально-подвижного контрапункта с горизонтально-подвижным называется двойным подвижным контрапунктом.

§ 10. Вертикально-подвижной контрапункт

В вертикально-подвижном контрапункте перестановка возможна на любой интервал и в любом направлении. Однако практически имеет значение главным образом вертикально-подвижной контрапункт, связанный с обменом мест, когда верхний голос становится нижним и наоборот. В двухголосии такой контрапункт называется двойным.

Наиболее часто встречаются на практике двойные контрапункты октавы, дуодецимы и децимы.

Особенности каждого двойного контрапункта наглядно выявляются в сравнительной таблице интервалов первоначального и производного соединений.

Если в такой таблице принять, например, нижнюю пару голосов за первоначальное соединение, а верхнюю за производное, то мы увидим превращение интервалов при обмене голосов местами в данном двойном контрапункте (220).

220

Из приведенной таблицы видно, что двойной контрапункт октавы почти не вносит принципиальных изменений в интервальные соотношения голосов при их обмене местами. Здесь консонансы превращаются в консонансы, диссонансы — в диссонансы. Некоторое исключение представляет квинта, которая переходит в кварту (и наоборот). В строгом стиле, где кварта играла роль диссонанса, это обстоятельство служило серьезной помехой и вызывало соответствующие дополнительные ограничения. Однако в наше время условия письма в двойном контрапункте октавы почти не отличаются от простого письма. Двойным контрапунктом октавы широко пользуются в фугах при обмене местами темы и противосложения (221).

Д. Шостакович. «24 прелюдии и фуги», фуга *Fis-dur*
первоначальное соединение

221

производное соединение

Особенностью двойного контрапункта дуодецимы является то, что здесь меняются ладофункциональные соотношения мелодий, так как одна из них перемещается в доминанту или субдоминанту по отношению к другой (222).

222

Что же касается интервальных соотношений, то здесь, как и в двойном контрапункте октавы, почти все консонансы также превращаются в консонансы и диссонансы — в диссонансы. Исключение представляет секста, переходящая в септиму (и наоборот). Это заставляет не опираться в первоначальном соединении на сексту и приводит к необходимости рассматривать ее как диссонанс (223).

первоначальное соединение

223 Allegro



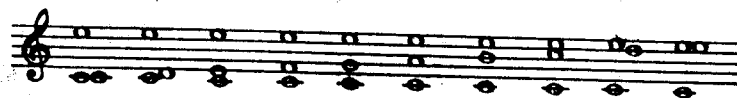
производное соединение



Свободу письма в двойном контрапункте дуодецимы ограничивает также то обстоятельство, что кварта, которая в наше время приобрела значение консонанса, в данном контрапункте превращается в диссонанс ноны и поэтому должна рассматриваться в первоначальном соединении как диссонанс. Все это привело к тому, что двойной контрапункт дуодецимы, широко бытовавший в эпоху строгого стиля, в наше время стал значительно более редким явлением, чем двойной контрапункт октавы.

Еще больше ограничений накладывает на первоначальное соединение двойной контрапункт децимы (224).

224



Как это видно из таблицы интервалов, в данном случае все несовершенные консонансы превращаются в совершенные и наоборот. Это лишает возможности вообще пользоваться параллельным и в большой мере также и прямым движением голосов, поскольку взятые, например, параллельно терции или сексты переходят в параллельные октавы и квинты. Здесь можно применять только косвенное и противоположное движение (225).

И. С. Бах «Х Т. К.», том II, fuga № 16

первоначальное соединение

225 Andante con moto



производное соединение

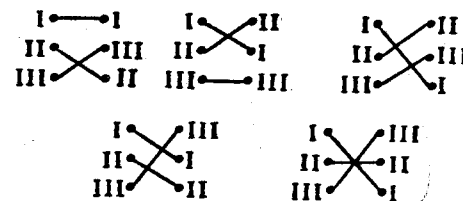


Двойные контрапункты в другие интервалы менее употребительны, так как имеют еще большие ограничения.

В трехголосии вертикально-подвижной контрапункт, связанный с обменом мест, называется тройным, в четырехголосии — четверным и т. д.

В тройном контрапункте возможны пять перемещений голосов (первоначальное соединение — шестое). Графически это можно изобразить так (226).

226



Например, в прелюдии *A-dur* из первого тома «Х.Т.К.» И. С. Баха вначале три темы изложены одновременно следующим образом (227).

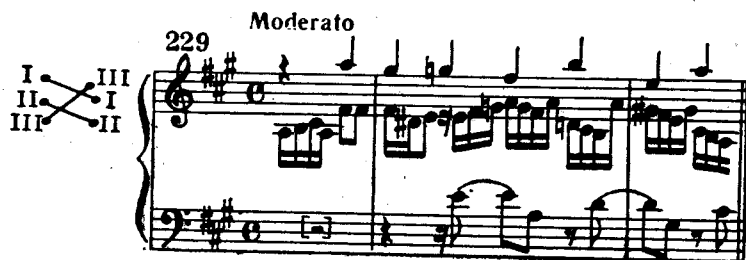
И. С. Бах. «Х. Т. К.», том I, прелюдия № 19



Далее эти же три темы проводятся снова одновременно, но с использованием следующей перестановки (228).



В дальнейшем в прелюдии применены еще два перемещения тем (229).

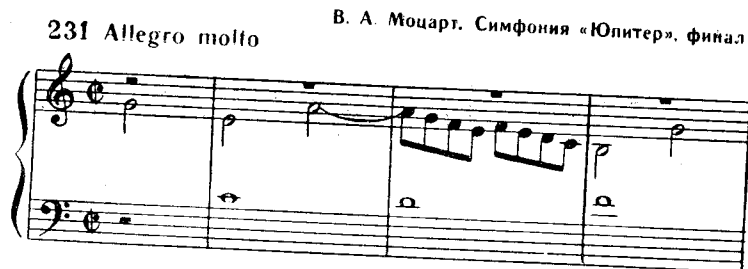


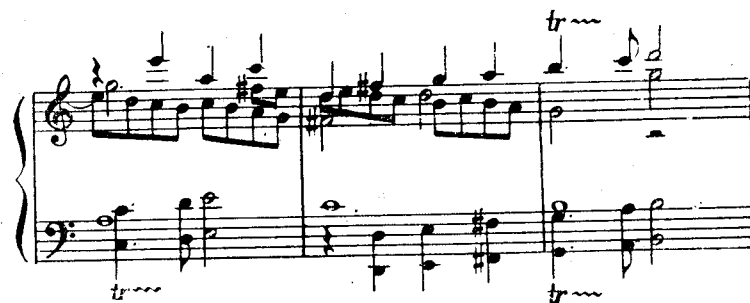
В следующем перемещении один из голосов (верхний) остается на месте, а средний и нижний меняются местами (230).



Практическое значение имеет только тройной контрапункт октавы. Все остальные тройные контрапункты чрезмерно сложны.

Четверной контрапункт (только октавы) встречается чрезвычайно редко. В фугато из финала симфонии «Юпитер» В. А. Моцарт использовал пятерной контрапункт октавы (231).





§ 11. Горизонтально-подвижной контрапункт

Как уже указывалось, в горизонтально-подвижном контрапункте перестановка происходит во времени. Технически это достигается следующим образом. Одна из мелодий проводится канон в интервале прима; вторая мелодия дописывается к этому канону (232).

И. С. Бах. «Х. Т. К.», том II. Фуга № 17

232 Lento



Из возникшего трехголосного построения извлекаются последовательно два двухголосных соединения: 1) контрапунктирующая мелодия с одним из голосов канона и 2) она же с другим голосом из канона. Благодаря этому в производном соединении по отношению к первоначальному создается сдвиг во времени (см. пример 218).

Как видно из приведенных примеров, использованы только два двухголосных соединения. Трехголосие как реальное звучание здесь не предусматривается. В связи с этим и канон в основном построении может не образовать реального звучания. В данном примере — это параллельное последование малых секунд (и увеличенных прим).

§ 12. Вдвойне-подвижной контрапункт

Техника вдвойне-подвижного контрапункта почти не отличается от горизонтально-подвижного. Разница между ними заключается только в том, что канон пишется не в приму, а в какой-нибудь другой интервал (233).



§ 13. Контрапункт обратимый

Существует еще сравнительно реже встречающийся обратимый (иначе зеркальный) контрапункт, допускающий проведение обеих мелодий в противодвижении (234).



§ 14. Подвижной контрапункт и канон

В многоголосных канонах, а также в сложных формах двухголосного канона (в двухголосном бесконечном каноне и двухголосной канонической секвенции) необходимо применение подвижных контрапунктов. Объясняется это тем, что при наличии более одного имитирующего голоса образуется сложная система первоначальных и производных соединений. В тех случаях, когда все вступления равны во времени, требуется использование вертикально-подвижного контрапункта. Если вступления во времени различны, то применяются горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты (см. примеры 209—216).

§ 15. Фуга

Фугой (от лат. fuga — бег, бегство) называется полифоническое произведение, основанное на многократном проведении и развитии темы (или нескольких тем) во всех голосах. Различают фуги простые (на одну тему) и сложные (двойные — на две, тройные — на три темы и т. д.).

Фуга — высшая форма инвенционной полифонии, завершившая развитие полифонического многоголосия на протяжении многих столетий и сохранившая свое значение до на-

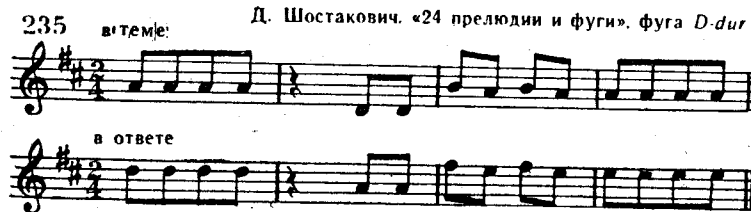
ших дней. По форме fuga делится на три основных раздела: 1) экспозицию, 2) разработку (или среднюю часть) и 3) заключительную часть (или репризу). В этом смысле она близка к другим трехчастным формам. Иногда в фуге отсутствуют ясные грани между разработкой и заключительной частью и она складывается как бы из двух разделов: 1) экспозиции и 2) свободной части.

Простая fuga всегда начинается с одноголосного изложения темы («вождя»), которая бывает и очень лаконичной, и подчас достаточно развернутой. Однако и при своей лаконичности тема fugи всегда законченна и цельна по содержанию, которое может быть весьма многообразным. Встречаются темы fug лирического характера, философско-углубленные, патетические, скорбные, шуточные, энергично-волевые и т. д.

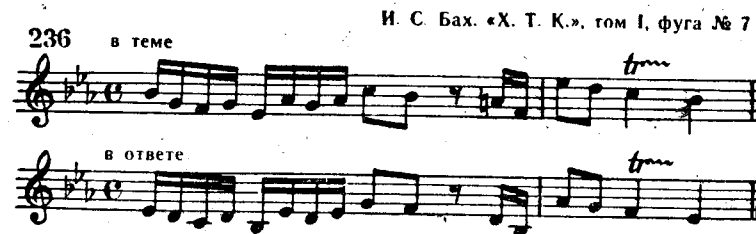
Тема fugи обычно достаточно определена по своей ладо-функциональной структуре. Очень часто уже в самом ее начале имеются тонико-доминантовые ходы, сразу определяющие ее лад. Заканчивается тема чаще всего на сильной или относительно сильной доле такта, образуя несовершенный каданс, с одной стороны, как бы завершающий музыкальную мысль, с другой стороны, дающий возможность для активного продолжения движения.

Ритмически тема обычно разнообразна. В fugaх, в которых тема изложена равномерными длительностями с несколько однообразным ритмическим рисунком, это компенсируется тем, что появляется вторая тема или противосложение, ярко контрастирующие первой теме.

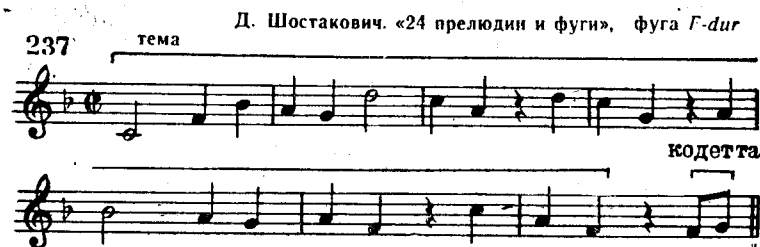
После изложения темы вступает второй голос с так называемым ответом (или спутником). Ответ — это перенесение темы в доминантовую тональность. Различают ответ реальный и тональный. Реальный ответ точно транспонирует тему в тональность доминанты. Тональный ответ вносит в тему изменения, вызванные необходимостью сохранить тональное единство между темой и ответом. В тех случаях, когда в начале темы отчетливо показаны тонико-доминантовые ходы, в тональном ответе ходу с тоники на доминанту соответствует ход с доминанты на тонику и наоборот (235).



Если тема завершается модуляцией в доминантовую тональность, то в тональном ответе содержится возвратная модуляция из доминанты в главную тональность (236).



Во время изложения вторым голосом ответа первый голос продолжает свое движение, образуя противосложение к нему (237).



Противосложение подчас строится на интонациях, заимствованных из темы, иногда же оно резко ей контрастирует.

Часто противосложение сопутствует теме и в дальнейших ее проведениях.

Такое противосложение называется *удержанным*.

Поскольку во время этихведений оно может помешаться с темой местами, необходимо при сочинении удержанного противосложения пользоваться подвижными контрапунктами.

В некоторых случаях между темой и противосложением имеется короткий мелодический оборот, способствующий органической связи между только что прозвучавшей темой и вступающим ответом.

Такая связка называется *кодеттой* (см. пример 237).

§ 16. Экспозиция и контрэкспозиция фуги

Экспозиция состоит из последовательного проведения темы (или ответа) во всех голосах. В подавляющем большинстве случаев — это чередование темы и ответа. Часто даются еще дополнительные проведения темы. Такая экспозиция называется *чрезмерной* или *расширенной*. Например, в трехголосной фуге *Es-dur* из первого тома «Х.Т.К.» И. С. Баха тема излагается сначала последовательно во всех голосах сверху вниз, а затем — в верхнем голосе дополнительно.

Иногда тема и ответ вторично проводятся во всех голосах. Такой раздел фуги носит название *контрэкспозиции*.

В контрэкспозиции обычно голоса, излагавшие ранее тему, проводят ответ, и наоборот (как, например, в фуге *E-dur* из первого тома «Х.Т.К.» И. С. Баха).

Отдельные проведения темы скрепляются между собой и *интермедиями*, композиционное значение которых весьма многообразно. В ряде случаев они служат простой связкой между различными проведениями темы, подчас же играют самостоятельную роль в развитии тематического материала, достигают довольно больших размеров и в значительной мере способствуют развитию всей формы фуги.

Интермедии строятся большей частью на материале темы или противосложения и представляют собой модулирующие ходы, секвенции, канонические секвенции и т. п. Заканчивается экспозиция *интермедией*, кадансирующей в какую-либо побочную тональность. В подавляющем большинстве случаев — это тональность, параллельная основной.

§ 17. Разработка

Разработка — наиболее динамичный раздел фуги, использующий самые разнообразные приемы полифонического развития. Если форма экспозиции фуги имеет сравнительно строгие нормы, то формы средней части чрезвычайно многообразны.

Большую роль в средней части фуги играет *тональная разработка*. Обычно здесь тема (часто вместе с удержанным противосложением) проводится в побочных тональностях, причем благодаря смене ладового наклонения она приобретает новую окраску: мажорная тема звучит в миноре и наоборот. К концу разработки обычно появляются *субдоминантовые тональности*, приводящие к основной в заключительной части.

Тональная разработка в фуге послужила, таким образом, провозвестником разработки сонатной формы и в большой мере повлияла на ее строение.

Встречаются, однако, и *тонально-устойчивые фуги*. В разработках таких фуг применяются обычно различные приемы *инвенционного письма*. Тема дается в увеличении (как, например, в фуге *es-moll* из первого тома «Х.Т.К.», такты 62—72), в уменьшении (например, в фуге *E-dur* из второго тома «Х.Т.К.», такты 26—30), в *противодвижении* (например, в фуге *fis-moll* из первого тома «Х.Т.К.», такты 20—23 и 32—35 или в фуге *d-moll* из второго тома «Х.Т.К.», такты 17—18) и т. п.

Часто в разработке используются *подвижные контрапункты*: вертикально-подвижной, горизонтально- и вдвойне-подвижной, обратимый и т. д. Например, в фуге *g-moll* из второго тома «Х.Т.К.» в разработке тема и ее удержанное противосложение показаны, кроме контрапункта октавы, в контрапункте *дуодецимы* (такты 28—30), *децимы* (такты 36—38), а также в других более сложных контрапунктах. В фуге *As-dur* из второго тома «Х.Т.К.», в тактах 37—38 применен *вдвойне-подвижной контрапункт*, благодаря чему противосложение оказывается *сдвинутым во времени на одну четверть вперед*.

Иногда тема в разработке проводится с различных ступеней лада. Например, в фуге *C-dur* из «24 прелюдий и фуг» Шостаковича тема имитируется со всех ступеней, включая VII и IV ступени, вследствие чего она излагается в редко встречающихся ладах: *локрийском* (такты 47—55) и *лидийском* (такты 87—95).

Большое значение в средней части имеет *стретта* (от итал. *stretta* — сжатие), представляющая собой сжатое проведение темы, при котором каждый излагающий тему голос вступает до того как она закончилась в предыдущем голосе.

Если предыдущий голос при этом доводит тему до конца, то образуется канон (238).



Нередко в стретте тема проводится одновременно в обычном виде и в увеличении, обращении и т. д. Например, в уже упоминавшейся фуге *es-moll* из первого тома «Х. Т. К.», в тактах 62—72 стретты строятся на одновременном проведении темы в своем нормальном виде и в увеличении.

§ 18. Заключительная часть

Заключительная часть тематически и тонально обобщает развитие всей формы фуги. Тонико-доминантовые отношения, имевшие место в экспозиции, здесь либо заменяются тонико-субдоминантовыми, либо вся часть проводится только в главной тональности. Нередки здесь стретты, а также органний пункт на тонике, который завершает все предшествующее развитие фуги (см. фуги *C-dur*, *c-moll*, *cis-moll* из первого тома «Х.Т.К.»; *Cis-dur* из второго тома «Х.Т.К.» и другие). Вообще вся заключительная часть носит обычно сжатый характер.

Часто отсутствуют ясные грани между средней и заключительной частями, и последняя, таким образом, непосредственно вытекает из разработки (как, например, в фуге *d-moll* из первого тома «Х.Т.К.»).

§ 19. Фуга двойная и тройная

Двойные фуги бывают двух видов: 1) с совместной экспозицией тем и 2) с их отдельными экспозициями.

1. Двойная фуга с совместной экспозицией начинается с двухголосного изложения обеих тем. Далее голоса постоянно вступают попарно с двумя темами. В средней части возможна стреттная разработка какой-либо из тем или обеих тем одновременно. В остальном такая фуга ничем

не отличается от однотемной. Замечательным примером двойной фуги с совместной экспозицией может служить «Куге» из «Реквиема» Моцарта.

2. В двойной фуге с отдельными экспозициями сначала экспонируется одна из тем. После этого возможна ее разработка, приводящая к экспозиции (подчас неполной) второй темы. В наше время вторая экспозиция иногда проводится в довольно далекой тональности. Например, в фуге *d-moll* из цикла «24 прелюдии и фуги» Шостаковича вторая экспозиция излагается в тональности *f-moll*. После второй экспозиции вновь может следовать разработка, подводящая к заключительной части, где происходит одновременное сочетание обеих тем. Разумеется, что эти темы предварительно должны быть сочинены вместе. Образцами двойной фуги с отдельными экспозициями могут служить фуга *gis-moll* из второго тома «Х.Т.К.» И. С. Баха, фуги *e-moll* и *d-moll* из цикла «24 прелюдии и фуги» Шостаковича и другие.

Тройные фуги подразделяются на такие же виды, что и двойные, то есть в них встречаются и совместная экспозиция всех трех тем, и их отдельное экспонирование. Прелюдия *A-dur* из первого тома «Х.Т.К.» И. С. Баха написана в форме небольшой тройной фуги (скорее, фугетты) с совместной экспозицией всех трех тем. Образцом развернутой тройной фуги с отдельными экспозициями может служить третий номер из кантаты «По прочтении псалма» Ганеева.

Имеются двойные и тройные фуги, совмещающие свойства обоих видов, когда некоторые темы обладают самостоятельной экспозицией, а другие экспонируются совместно, когда трудно отличить тему от удержанного противосложения и т. д. Например, фугу *cis-moll* из первого тома «Х.Т.К.» нельзя причислить к категории фуг ни с совместной экспозицией, ни с отдельной. Первая тема вначале не имеет удержанного противосложения. В такте 36, во время десятого проведения темы, в верхнем голосе появляется резко контрастирующее ей первое удержанное противосложение, построенное на равномерном движении восьмых. Далее, в такте 49, возникает второе удержанное противосложение, также весьма самостоятельное по своему мелодическому рельефу. Дальнейшее развитие этой фуги строится на сочетании всех трех мелодических образований.

Фуги, имеющие более трех тем, почти не встречаются. Чрезвычайно редкий пример фуги на четыре темы наблюдается в квартете, ор. 20 № 2 (финал) Гайдна. Уникальный образец многотемной фуги мы видим в финале симфонии «Юпитер» Моцарта. В коде этого финала, написанного в сонатной форме, в пестром калейдоскопе проходят темы глав-

ной и побочной партий, а также фрагменты из связующей и из заключительной партий, создающие в целом стройную форму совместной экспозиции двойной фуги с тремя удержанными противосложениями.

§ 20. Фугетта, фугато, инвенция

В точном переводе фугетта — маленькая фуга. Однако суть заключается не столько в размерах фугетты, которая подчас может быть и длиннее иной фуги (как, например, фугетта *e-moll* из «Маленьких прелюдий и фуг» И. С. Баха), сколько в менее сложном развитии формы в целом: обычно в фугетте меньше проведений тем, пропуск или неполное проведение средней части и т. д. Например, в фугетте *d-moll* из «Маленьких прелюдий и фуг» И. С. Баха после экспозиции, состоящей из четырех проведений темы, расположена короткая разработка, построенная на трехкратном проведении темы в тональности субдоминанты. Разработка переходит к лаконичной заключительной части, в которой дважды показана тема в основной тональности.

Фугато (ит. *fugato*, буквально — подобие фуги) — незаконченная фуга. Чаще всего — это экспозиция, переходящая в гомофонный склад. Фугато нередко пользуются как эпизодом в музыкальном произведении гомофонного склада (например, начало *Andante* из симфонии № 1 Бетховена или двойное фугато в начале разработки первой части симфонии № 6 Чайковского).

Инвенция (как уже указывалось в § 6) — это инструментальная пьеса, построенная на основе имитационного развития. Часто инвенция по своему строению более или менее приближается к фуге или фугетте. Иногда здесь вместо квартетных вступлений даются октавные.

Трехголосная инвенция *f-moll* И. С. Баха имеет даже форму тройной фуги с совместной экспозицией. Различие заключается только в том, что первоначально излагаются две темы, а третья появляется в виде противосложения, однако в дальнейшем все три темы постоянно проводятся одновременно в тройном контрапункте октавы.

Существует также форма полифонических вариаций: пассакалия и чакона, которые были рассмотрены в главе 7.

§ 21. Подголосочная полифония

Подголосочная полифония — это такой вид многоголосия, в котором один голос является ведущим и сопровождается одним или несколькими подчиненными голосами, называемыми подголосками.

Корни подголосочной полифонии находятся в народном многоголосии.

Простейшие формы такого многоголосия проявляются уже в примитивной гетерофонии (от греч. *heteros* — другой, *phone* — звук), где голоса, исполняя разные варианты одной мелодии, то сливаются в унисон или в октаву, то разветвляются, образуя при этом различные, преимущественно консонирующие, интервалы (239).

239

Русская народная песня «Братья-разбойники и сестра»



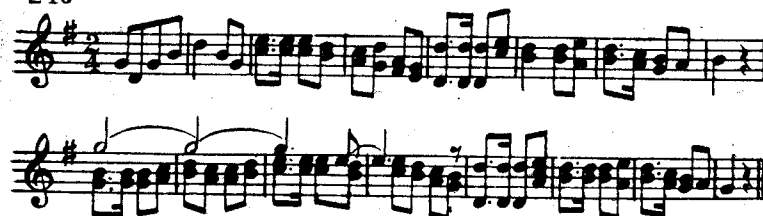
Придание голосам большей мелодической самостоятельности и их индивидуализация приводят к возникновению подголосочно-полифонического склада — одного из наиболее распространенных в русской народной песне.

В подголосочно-полифоническом складе мелодии сочетающихся голосов часто имеют различные ритмы, различные интонационные изгибы и даже различные ладовые опоры, в результате чего вариантность основной мелодии преодолевается и голоса создают почти самостоятельные мелодии.

Одной из форм такой индивидуализации голосов является образующийся на коротких участках выдержанный тон — педаль (240).

240

Русская народная песня «Зашепчиге по ветру»



Часто встречающееся в народном многоголосии (особенно современном) более или менее длительное наложение снизу или сверху на основную мелодию приводит к параллелизму терций, секст, а иногда и целых трезвучий, называемому втрóй (241).



Примечание. Эта песня цитирована по сборнику «Русские народные песни Подмоскóвья», собранные П. Г. Янковым.

Наконец, при синхронном движении голосов, когда сочетание их дает определенные созвучия по вертикали, образуется аккордово-гармонический склад. Многоголосие русского народного аккордово-гармонического склада опирается в основном на консонирующие созвучия, однако в нем можно найти и диссонансы: септаккорды и даже сочетания по вертикали двух кварт или двух квинт.

Подголосочная полифония русского народного многоголосия весьма своеобразна и представляет источник оригинальных и самобытных приемов хорового письма.

§ 22. Гомофонно-полифонический склад

Главная особенность произведений гомофонно-полифонического склада заключается в том, что по форме они строятся как гомофонные сочинения, но вся их мелодическая ткань пронизана различными приемами полифонического письма.

Широкое распространение получил прием введения подголоска в фактуру сопровождения в момент затухания движения у солирующего голоса (242).

П. Чайковский. «Евгений Онегин», ария Ленского

Andante, quasi adagio



Часто в произведениях гомофонно-полифонического склада используются (преимущественно в репризах) приемы полифонического варьирования. Так, в первой части симфонии № 6 Чайковского побочная партия в экспозиции излагается гомофонно. При изложении этой партии в репризе Чайковский полифонически варьирует ее, введя у контрабасов, виолончелей и альтов, а затем у других инструментов голоса, контрапунктирующие основной теме.

Иногда масштабы таких контрапунктирующих голосов значительно разрастаются.

Например, в кульминации финала симфонии № 6 Чайковского основному мелодически-нисходящему пласту, изложенному у струнных и деревянных инструментов, противопоставляется равномерно и поступенно движущийся неуклонно вверх мелодический ход у меди, прорезающий всю оркестро-

вую ткань с ноты *e* большой октавы и до *g* второй октавы (243).

Moderato assai П. Чайковский. Симфония № 6, ч. IV

У Чайковского выработался особый прием органического спаивания различных разделов формы путем полифонического сочетания элементов предыдущего и последующего

мелодических материалов, когда предыдущий материал становится фоном для дальнейшего. Так, во второй части симфонии № 5 аккорды *fortissimo* всего оркестра (такты 106—107), повторенные затем *pizzicato* у струнных (такты 108—111), становятся далее фоном при изложении у первых скрипок основной темы второй части.

В гомофонно-полифоническом складе приемы гомофонного письма тесно переплетаются с имитационной и подголосочной полифонией, аккордовым складом и т. д.

Так, вторая часть симфонии № 5 Чайковского начинается со вступления, выдержанного в аккордовом складе; затем вступает первая тема в гомофонном изложении; к концу проведения этой темы в сопровождении появляется подголосок (закрывающий в себе также элементы имитации). При проведении второй темы уже отчетливо выявляются приемы чисто имитационной полифонии. При вторичном проведении первой темы имитационность снова уступает место очень разветвленному подголосочному письму.

В дальнейшем развитии формы все эти приемы постоянно тесно переплетаются между собою.

§ 23. Сочетание различных тем

Одним из своеобразных и ярких средств полифонизации гомофонной ткани служит одновременное сочетание разных тем. Этот прием, как бы связывающий в один узел иногда резко контрастирующие друг другу темы, наиболее часто встречается в заключительных частях, кодах, финалах, синтезирующих все развитие формы.

Так, например, в «Сече при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римский-Корсаков соединяет в одновременности русскую тему с темой татар

Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», «Сеча при Керженце»

русская тема

Allegro molto

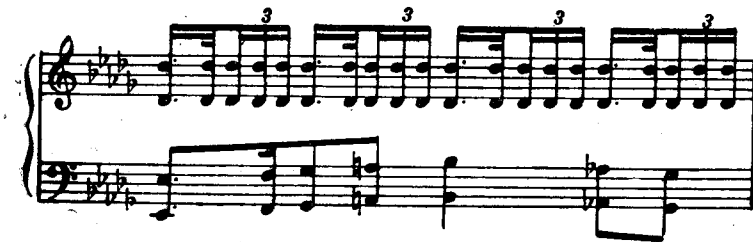
тема татар



Мусоргский в шестом номере из «Картинок с выставки» ярко противопоставляет друг другу образы двух евреев, богатого и бедного (245).

М. Мусоргский. «Картинки с выставки»,
«Два еврея, богатый и бедный»

Andante. Grave



Разнохарактерные темы сочетает Бородин в «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь» и в симфонической картине «В Средней Азии» (246—248).

А. Бородин «Князь Игорь», «Половецкие пляски»



А. Бородин. «Князь Игорь», «Половецкие пляски»

247



восточный напев



В увертюре к опере «Нюрнбергские мастерзингеры» Вагнер сочетает три разнохарактерные темы (249).



§ 24. Художественные образцы

Каноны

- Бах. «33 вариации»; «Искусство фуги» и «Музыкальное подношение», каноны.
 Моцарт. Квинтет № 1, Menuetto in сапоне.
 Гайдн. Симфония № 36, ч. II — менуэт; квартет № 76 (ор. 76 № 2), ч. III — менуэт.
 Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано, ор. 30, скерцо.
 Франк. Соната для скрипки и фортепиано, финал.
 Шуман. Канон, ор. 124 № 20.
 Григ. Канон, ор. 38 № 8.
 Чайковский. «Евгений Онегин», дуэт «Враги».
 Скрябин. Канон.
 Лядов. Канон, ор. 34.
 Бетховен. «Фидельно», четырехголосный канон.
 Глинка. «Руслан и Людмила», четырехголосный канон.

Канон как прием развития

- Бах. Бранденбургский концерт № 6, ч. I; Бранденбургский концерт № 1, ч. II.
 Моцарт. Соната № 17, ч. I, соната № 18, ч. I; квинтет № 4, ч. III; квартет № 20, ч. I.
 Бетховен. Симфония № 4, ч. I; симфония № 5, финал; «32 вариации», вар. XXII; «33 вариации на тему Диабелли», вар. XIX.
 Франк. Симфония, ч. I.
 Шуман. «Бабочки», ор. 2 № 3; «Симфонические этюды», вар. III.
 Бизе. «Арлезианка», Фарандола.
 Чайковский. Концерт № 1, ч. I; увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».
 Бородин. Квартет № 2, ч. II.
 Метнер. Соната-баллада, соч. 27, финал.
 Малер. Симфония № 1, ч. III.
 Брамс. Квартет № 2, ч. II.
 Танеев. Квартет № 3, ч. II, вар. VI.
 Мясковский. Квартет № 4, ч. IV; квартет № 12, ч. III.
 Барток. Квартет № 5, ч. IV.
 Хиндемит. Квартет, соч. 10, финал.
 Шостакович. Симфония № 7, ч. I; симфония № 10, ч. III.

Фуги

- Бах. «Х.Т.К.», тома I—II; «Искусство фуги» и «Музыкальное подношение», фуги.

Мендельсон. Фуги.
Шуман. Фуги.
Глазунов. Фуги.
Шостакович. «24 прелюдии и фуги»; «Песнь о лесах», фуга; квинтет, фуга.

Фуги двойные

Бах. «Х.Т.К.», том II, фуги №№ 4, 18; «Искусство фуги», фуга № 8.
Гайдн. Квартет № 35 (ор. 20 № 5), финал.
Моцарт. «Реквием», «Kyrie».
Танеев. «Иоанн Дамаскин», № 3; «По прочтении псалма», № 4.
Глазунов. Фуга, соч. 62; фуга, соч. 101 № 3.
Танеев. Квартет № 2, ч. IV.
Шостакович. «24 прелюдии и фуги», фуги *e-moll* и *d-moll*.

Фуги тройные

Бах. «Х.Т.К.», том I, прелюдия № 19; том II, фуга № 14; фуга *Es-dur* для органа.
Танеев. «По прочтении псалма», № 3; квинтет № 1, ч. III, вар. IX.
Глазунов. Фуга, соч. 101 № 2.
Кушнарев. Пассакалия и фуга для органа.

Фуга четверная

Гайдн. Квартет № 32 (ор. 20 № 2), финал.

Сочетание различных тем

Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры», Увертюра.
Мусоргский. «Картинки с выставки», «Два еврея».
Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», «Сеча при Керженце».
Бородин. «Князь Игорь», «Половецкие пляски», «В Средней Азии».
Танеев. Квинтет с фортепиано, финал.
Глазунов. Симфония № 8, ч. I.
Метнер. Сказка, соч. 8 № 2; Сказка, соч. 14 № 2.

ОТДЕЛ III

ФОРМЫ И ЖАНРЫ

Глава I

ФОРМЫ В ВОКАЛЬНОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ

§ 1. Общая характеристика

Отличительной чертой вокальной музыки является ее связь со словесным текстом (произведения, написанные для голоса без слов, можно считать исключением — в них голос используется по существу как особый инструмент). Поэтому в вокальных сочинениях большое значение, часто определяющее закономерности формообразования, приобретает характер соотношения между музыкой и текстом.

Приемы передачи текста в вокальной музыке могут быть рассмотрены в основном с двух точек зрения: во-первых, с точки зрения соотношения интонаций музыки и интонаций речевого произнесения отдельных фраз или слов текста; во-вторых, с точки зрения отражения в музыке общего характера содержания словесного текста. Кроме того, для вокального произведения, созданного на стихотворный текст, большое значение имеет характер соотношения метра и ритма стиха с метром и ритмом музыки.

§ 2. Взаимоотношение музыкальных и речевых интонаций

Передача слов в музыке может быть речитативной или кантиленной. Для речитатива типично отсутствие распева

слов текста. Музыкальные интонации речитатива приближаются к речевым, совпадая с последними по ритму и общей звуковысотной направленности. В них отражается характер тех речевых интонаций, которыми данный текст мог бы быть произнесен.

Например, почти точно воспроизводят речевую интонацию восторженно-недоверчивые возгласы Дон-Жуана в опере «Каменный гость» Даргомыжского или отчаянная, но в то же время и робкая мольба сиротки в песне Мусоргского (250, 251).

250 Дон-Жуан А. Даргомыжский. «Каменный гость»

Мне, мне молиться сва-ми, Дон-на Ан-на!

251 М. Мусоргский. «Сиротка»

Ба-рин мой миленький, ба-рин мой доб-ренький,

Речитатив позволяет передать в музыке тончайшие оттенки интонации, подчеркнуть выразительность отдельной фразы, слова, передать специфику речи — бытовой (252, 253):

252 П. Чайковский. «Пиковая дама», д. I

Чем кон-чи-лась вче-ра иг-ра? Ко-неч-но, я про-дул-ся страш-но!

253 Хор М. Мусоргский. «Борис Годунов», Пролог

Ми-тюх, а Ми-тюх, че-

Во-на, по-чем я зна-ю
Митюх
-го о-рем?

или приподнято декламационной (см. пример 250); решительной (254—256):

254 А. Даргомыжский. «Старый капрал»

В но-гу, ре-бя-та! Раз! Два!
Грудью по-дай-ся! Не хнычь, ров-ний-ся!

255 Adagio П. Чайковский. «Евгений Онегин», сцена письма

Е-му при-знаюсь я! Сме-лей,

256 М. Мусоргский. «Борис Годунов», сцена в корчме

Нет, брат, мо-лод шут-ки шу-тить!

или настороженной и т. п. (257):

М. Мусоргский. «Борис Годунов», сцена в корчме

257 *Andantino mosso*

Хозяйка! Куда ведет эта дорожка?

Интонационно-выразительному речитативу, основанному на интонациях живой, бытовой речи, исторически предшествовали речитативы, построенные на условных интонациях — либо декламационно-ораторских, либо произносящих текст преимущественно на одном и том же звуке (то есть собственно безынтонационный речитатив) (258, 259).

Х. В. Глюк. «Ифигения в Авлиде»

258 *Кантенистра*

Seig-neur! J'em-bras se vos ge-noux, o -

-yez pi-tié de cet-tein for-tu-né-e

Д. Россини. «Севильский цирюльник», д. II

259 Розина Бартоло

Бла-го-да-рю вас! Прав-да, го-лос

слав-ный! Но что за а-ри-я, про-клятье!

Такие речитативы использовались в операх, как предваряющие арию или при подаче необходимых для развития действия диалогов.

Лишь постепенно, начиная с XIX века, в музыке появляются речитативы, построенные на интонациях живой речи.

В речитативах структурные закономерности музыки тесно связаны со структурой речи, и форма их всецело зависит от структуры текста.

Противоположность речитативу представляет собой кантилена, то есть передача текста в обобщенно-песенной мелодии, в которой речевые интонации играют значительно меньшую роль, чем в речитативе.

Кантиленность предполагает прежде всего широкий распев. В противоположность речитативу слоги текста здесь обычно распеваются, то есть на некоторые из них приходится по несколько звуков мелодии.

Здесь чисто музыкальные закономерности выступают на первый план и определяют собой форму построения.

В вокальной музыке возможно также смешение речитативности и кантиленности. Замечательные образцы такого напевно-речитативного склада имеются в произведениях русских композиторов XIX века, в романсах Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова. Например, в романсах «Расстались гордо мы» Даргомыжского и «Средь шумного бала» или

«Забить так скоро» Чайковского, «Как мне больно» Рахманинова, при явном господстве напевного начала, в отдельных фразах и тем более в произнесении отдельных слов можно ясно услышать выразительнейшую речевую интонацию (260—263).

260 А. Даргомыжский. «Расстались гордо мы»

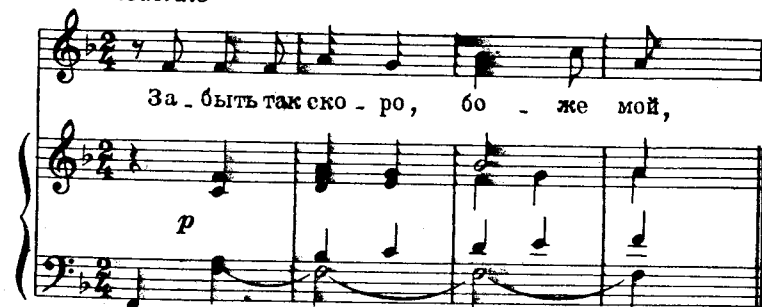


261 П. Чайковский. «Средь шумного бала»

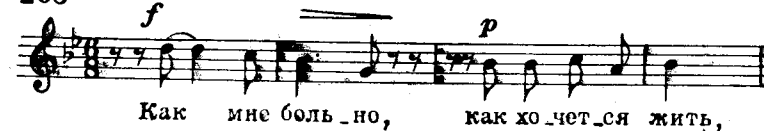


262 Moderato

П. Чайковский. «Забить так скоро»



263 С. Рахманинов. «Как мне больно»



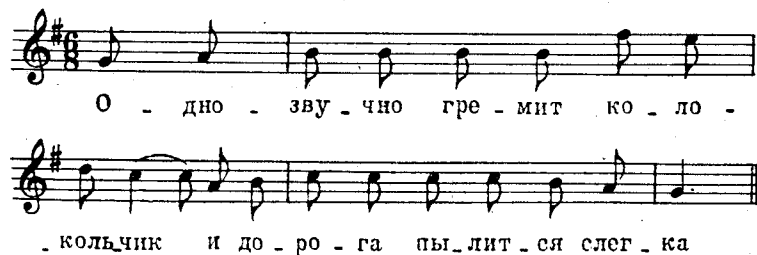
В кантиленной мелодии особенно ярко выступает взаимодействие ритмов стиха и мелодии, их совпадение или, наоборот, противоречие между ними, ибо для кантилены значение метра гораздо более существенно, чем для речитатива. Стихотворное сложение, как и музыка, характеризуется наличием в нем метрического начала, то есть чередования сильных (ударных) и слабых (неударных) долей (слогов). В зависимости от количества слогов стопы делятся на двух-, трех-, пятисложные и т. п. В зависимости же от положения ударного слога в стопе различаются: ямб (неударный — ударный — |); хорей (ударный — неударный | —), анапест (два неударных — ударный — — |), амфибрахий (неударный — ударный — неударный — | —), дактиль (ударный — два неударных | — —); для народного русского стихосложения типична также пятисложная стопа с ударением в центре (— — | — —).

При сочинении музыки на стихотворный текст ритм мелодии может не только совпадать с ритмом стиха, но и отличаться от него. Так, в романсе «Однозвучно гремит колокольчик» Гурилева ударные слоги текста приходятся на сильные

доли мелодии, а строки стиха совпадают с членением мелодии на фразы (264).

264

А. Гурилев. «Однозвучно гремит колокольчик»



В романсе же «Полюбила я» Рахманинова сильные доли мелодии часто совпадают с неударными слогами пятисложной стопы (265а).

265а)

С. Рахманинов. «Полюбила я»



В каждом отдельном случае взаимоотношение музыкального и стихотворного ритма является результатом определенного прочтения стиха и способствует различному осмыслению текста путем акцентирования одних слов и сглаживания других. Например, по-разному произносится стихотворение «Я вас любил» Пушкина в романсах Алябьева и Даргомыжского.

В романсе Алябьева сохраняется характерный для ямба затакт, но ударный слог делается в три раза протяжнее неударного. Благодаря этому особенно подчеркивается слово «вас» — «я в а с любил» (265б).

б)

А. Алябьев. «Я вас любил»

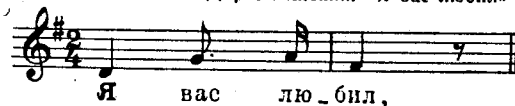


В романсе Даргомыжского предыктовая природа ямба воплощена более опосредованно: весь первый такт приобретает значение как бы долгого предыкта ко второму, к слову

«любил», и главным в строке становится уже не «вас», а «любил» (265в).

в)

А. Даргомыжский. «Я вас любил»



В романсе «Средь шумного бала» Чайковского (см. пример 261) соотношение ритмов стиха и мелодии еще сложнее. Здесь танцевальность музыки диктует строгую метричность и потому ударные слоги текста везде приходятся на сильные доли мелодии. Однако членение мелодии не совпадает со строками стиха (например, отделяется паузой последнее слово первой строки «случайно», сглаживается цезура между дальнейшими строками), и это несовпадение способствует необычайной тонкости и гибкости фразировки, придавая романсу характер проникновенной, взволнованной речи.

Полное и постоянное совпадение ритма стиха с ритмом мелодии вообще не встречается в музыке, ибо это неизбежно повлекло бы за собой однообразие ритмического рисунка. Наиболее последовательное совпадение ритма стиха и мелодии встречается преимущественно в музыке, связанной с ритмом движения (танца или марша); для музыки же распевной, протяжной более характерно несовпадение или неполное совпадение стихотворного и музыкального ритма (см. пример 265).

§ 3. Соотношение музыки с содержанием текста

Помимо вопроса об интонационном и метро-ритмическом соотношении текста и музыки, как уже говорилось, существует и другой, не менее важный вопрос — о соотношении музыки с содержанием текста.

Музыка вокального произведения может как бы «следовать» за текстом, то есть в ней может последовательно отражаться каждая деталь, каждая смена настроения текста.

Но возможно и другое соотношение музыки и текста, при котором музыка передает общий характер всего текста в целом, не фиксируя внимания на деталях.

Тот или иной принцип соотношения текста и музыки в известной мере зависит от особенностей текста. Так, например, тексту, содержащему частую смену настроений или длинное разнообразное повествование, более соответствует первый из рассмотренных способов; тексту, проникнутому одним настроением, — второй способ.

В большей степени, однако, применение того или другого способа зависит от творческой индивидуальности, творческого метода и замысла композитора, от того, какие стороны содержания текста он хочет подчеркнуть или выделить. В связи с этим и становится возможным появление вокальных произведений, написанных на один и тот же текст, но совершенно различных по форме и по характеру музыки.

Например, в романсах «Не пой, красавица, при мне» на слова Пушкина Глинка использует куплетную форму, а Рахманинов — трехчастную, что теснейшим образом связано с различным творческим осмыслением текста. У Глинки — это песня, с типичным для жанра песни элементом повествовательности, обобщенности, проникнутости единым, с самого начала определившимся настроением. Отсюда и куплетная форма, то есть все время повторяющаяся без изменений музыка. У Рахманинова — это романс, лирически взволнованное высказывание, со всей присущей жанру романса индивидуализированностью, динамикой и сменой настроений. Форма его — трехчастная, с контрастной серединой и яркой кульминацией.

§ 4. Основные разновидности форм вокальной камерной музыки

В зависимости от характера музыкального развития, а также от соотношения музыки и текста возникают и различные типы построений, то есть различные формы вокальных произведений.

Основные формы камерной вокальной музыки можно свести к трем основным разновидностям:

- 1) куплетная (строфичная) форма;
- 2) куплетно-вариационная форма (варьированная строфа);
- 3) сквозная форма.

§ 5. Куплетная форма

Куплетной называется такая форма вокальной музыки, в которой все (различные) строфы текста сопровождаются одной и той же неизменной музыкой.

Таким образом, в куплетной форме музыка строфы должна выражать общий характер содержания всего текста в целом и, минуя детали, передавать основное настроение, ведущую идею произведения. В песне «В путь» Шуберта музыка куплета, не отражая частности текста, например контрасты движения тяжелых жерновов или легко струящейся воды, передает основное настроение — молодую радость движения, радость жизни (266).

266 Mäßig geschwind

Ф. Шуберт. «В путь»



Музыка, сопровождающая строфу текста, носит название куплета. Куплет строится в одной из простых форм, чаще всего одночастной или двухчастной.

Куплетная форма может иметь припев, то есть отделенный от основной части (запева) раздел. Характерным, хотя и не обязательным, признаком припева является повторность в нем текста, не изменяющегося от строфы к строфе, как это происходит в тексте запева. Иногда повторяется не весь текст припева, а только часть его. Припев подчеркивает основную мысль данного куплета, а подчас и всего сочинения в целом. Например, в песне «Мы все за мир!» Туликова припев, построенный на словах названия, выражает основную мысль всего содержания песни и в музыкальном отношении служит кульминацией строфы.

Форма припева бывает различной: он может быть просто дополнением к основному разделу строфы, может повторять последнее предложение запева, может составлять отдельную часть — период и даже двухчастную форму.

Куплетная форма используется в таких произведениях, содержание которых проникнуто одной основной мыслью, одним настроением. Отсюда следует, что она прежде всего характерна для песен, так как этот жанр отличается обобщенностью содержания. В народных, а также в большинстве массовых революционных песен применяется куплетная форма.

Эта форма встречается также и в романсах, хотя значительно реже, чем в песне. Это объясняется тем, что романсу более свойственно выражать динамику становления чувства, отсюда и форма повторяющегося куплета для него менее типична, чем для песни. Если же эта форма имеет место в романсе, то использует обычно не больше двух-трех куплетов; в песнях же, особенно народных, их бывает до сорока и даже больше.

§ 6. Варьированная строфа

Варьированной строфой, или куплетно-вариационной формой, называется такая, в которой, при сохранении деления на строфы, каждая из них или какие-либо отдельные могут быть не точным повторением первой, а ее вариантным преобразованием, иногда весьма значительным.

Таким образом, варьированная строфа имеет больше возможностей для музыкального развития, чем куплетная форма. Некоторые строфы в ней часто объединяются единой кульминацией, создавая большую динамику и цельность формы в целом.

В отношении связи музыки и текста варьированная строфа также дает большие возможности следования музыки за деталями содержания текста по сравнению с куплетной формой.

Приемы развития отдельных строф в форме варьированной строфы весьма разнообразны.

Возможно, например, вариационное изменение сопровождения некоторых из строф по сравнению с первой (267).

267 а)

А. Даргомыжский. «Колыбельная»

Ма - лют - ка мой ми - лый, к тво - ей ко - лы - бе - ли

б)

Пусть ме - сяц и зве - зды, лю - бу - ясь то - бо - ю,

В ряде случаев вариационные изменения вносятся автором не целиком во всю строфу, а лишь в какую-нибудь из

частей, чаще всего среднюю или последнюю. (В этом отношении можно наблюдать такую же индивидуальную систему варьирования строф у различных композиторов, какая имеется в форме свободных вариаций.)

Для Даргомыжского, например, характерно введение вариантности в средний раздел строф, начало же и конец он обычно сохраняет неизменным. Это связано со стремлением возможно точнее передать интонацию речи, в результате чего и возникает необходимость сопровождать новый текст новой или, по крайней мере, вариантно измененной музыкой (см. пример 268). Таким образом, у Даргомыжского вариантность строф обусловлена в первую очередь взаимосвязью интонаций музыки с характером речевого интонирования текста (268).

268 а)

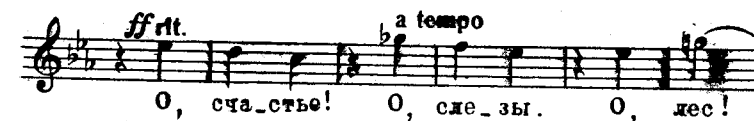
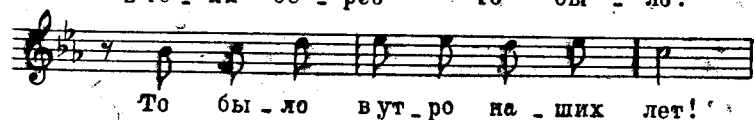
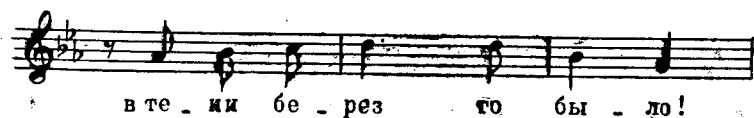
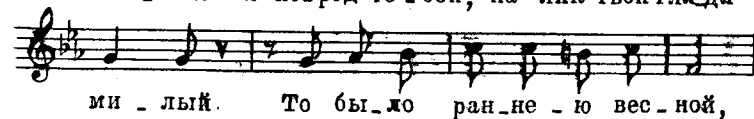
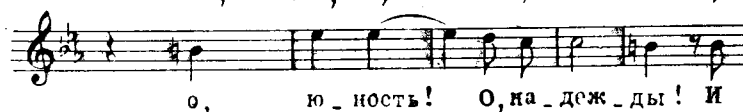
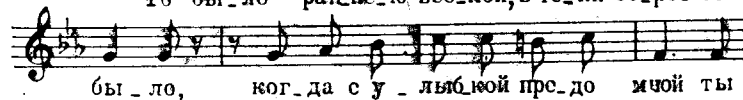
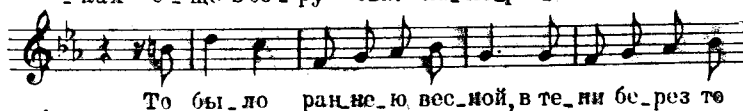
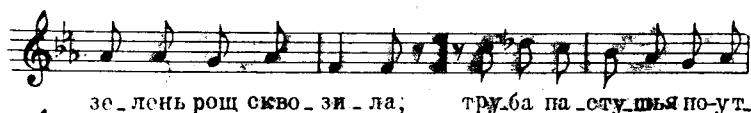
А. Даргомыжский. «Мне все равно»

го - то - ва пла - кать и сме - ять - ся

б)

Пу - скай бра - нят, пу - скай сме - ют - ся,

Для Чайковского более типично изменение окончания строфы в основном в сторону усиления развития, создания большей напряженности в каждой следующей строфе по сравнению с предыдущей. Такой прием способствует образованию одной общей кульминации в последней строфе и отсюда — созданию единой линии развития всего произведения. Здесь чисто музыкальное развитие выступает на первый план. Например, в романсе «То было раннею весной» каждая из трех, составляющих его строф начинается одинаково, но дальнейшее их развитие различно. Каждая из последующих строф по сравнению с предыдущей оказывается более динамичной, более развитой в отношении формы, диапазона, степени напряженности гармонии, богатства модуляций. Благодаря этому кульминация в последней строфе (на словах: «о лес, о жизнь, о солнца свет») становится кульминацией всего романса, подготовленной всем предшествующим развитием. Такая композиция, стирающая грани между отдельными строфами, способствует впечатлению, будто образ прошлого, затуманенный дымкой времени, постепенно возрождается в воспоминании и начинает звучать как живое, вновь переживаемое чувство (269).



Варьированию не обязательно подвергаются все строфы произведения. Иногда изменение касается только нескольких из них или даже одной (в таком случае обычно последней). В каждом отдельном случае изменение той или иной строфы связано с особенностями содержания текста. Например, в песне «Форель» Шуберта в последней строфе, в соответствии с содержанием текста, происходит перелом и в музыке. Светлая, напевная мелодия первых строф, с мягкими переливами сопровождения, словно передающая журчание ручейка, сменяется драматическими речитативными

возгласами с тревожно прерывающимся аккомпанементом, внезапным потемнением общего колорита благодаря модуляции из мажора в параллельный минор (270, 271).

270 *Etwas lebhaft* Ф. Шуберт. «Форель»

Лу - чи так яр - ко гре - ли

271 *Etwas lebhaft* Ф. Шуберт. «Форель»

Но скуч - но ста - ло плу - ту

так дол - го ждать,

по - ток взму - тил он в туж ми -

ну - ту.. И дрог - нул полта, вок

§ 7. Сквозная форма

Сквозной называется форма вокальной музыки, основанная на свободном музыкальном развертывании.

В этой форме повторность тематизма необязательна. Музыкальное развитие тесно связано с развитием содержания текста.

Сквозная форма дает возможность для прямого следования музыки за текстом и отражения его деталей. Естественно, что музыкальные закономерности формообразования в таких случаях во многом зависят от структуры и содержания текста вплоть до того, что иногда становятся вторичными.

Сквозная форма особенно типична для произведений, в содержании текста которых имеется много разнохарактерных эпизодов или частая смена настроений. Нередко она используется для жанра баллады и сходных с ним. Например, сквозная форма применена Верстовским в романсе «Черная шаль» на текст баллады Пушкина; Шубертом в балладе «Лесной царь» на текст Гёте.

Сквозная форма не означает неперенной слитности построения. Она допускает членение на разделы, но последние могут не совпадать со строфами стиха. В случае же более отчетливого деления на строфы музыка каждой из них различна.

Музыкальной связи отдельных разделов в единое целое способствует встречающееся в большинстве сквозных форм тематическое развитие. Например, в балладе «Лесной царь» Шуберта такую объединяющую роль играет непрерывный триольный ритм, пронизывающий всю балладу и имеющий одновременно изобразительное и выразительное значение: с одной стороны, он как бы передает ритм скачки, с другой стороны, и это значительно важнее, его непрерывное биеие вызывает ощущение тревожной взволнованности, постепенно возрастающей. Кроме того, большое значение для композиции баллады приобретает и возглас ребенка, повторяющийся после каждой строфы во все более высокой тесситуре, со все большим напряжением и способствующий тем самым созданию единой линии развития, подводящей к общей кульминации. Этот постоянный повтор вносит в форму баллады некоторый элемент рондальности, образуя как бы вторичную форму. Подобное сочетание различных форм весьма характерно для сквозной формы в вокальной музыке, так же как оно свойственно и свободным формам в инструментальной музыке.

§ 8. Применение в вокальной музыке типовых инструментальных форм

В вокальных камерных произведениях, помимо перечисленных трех основных, специфических для них, форм, можно встретить формы, типичные для инструментальных сочинений. Это прежде всего все разновидности простых форм — наиболее часто трех- и двухчастная, реже одночастная. Так, в трехчастной форме написаны, например, романсы: «Ночь», «Отчего я люблю тебя», «Средь шумного бала» Чайковского; «Для берегов отчизны дальней» Бородина; «О нет, молю, не уходи» Рахманинова и другие. В двухчастной форме написаны романсы: «Когда смотрю в твои глаза», «Лилея и роза», «Лотос» Шумана; «Растворил я окно», «Отчего» Чайковского; «Сирень», «В молчанье ночи тайной» Рахманинова. В одночастной форме написаны романсы: «Влюблен я, дева-красота» Даргомыжского; «Отравой полны мои песни» Бородина.

Возможно применение в камерной вокальной музыке и таких форм, как сложная трехчастная (например, романс «Я помню чудное мгновенье» Глинки) или рондо (романс «Ночной зефир» Даргомыжского) и т. п.

Специфика вокальной музыки (прежде всего, связь с текстом) не может не отразиться на трактовке этих форм. Так, в простых формах, в частности в трехчастной, нередко наблюдаются повторения отдельных разделов, идущие от проникновения принципа куплетности (см., например, романс «Он так меня любил» Чайковского). Наличие текста часто диктует особенности реприз в репризных формах. Так, благодаря наличию текста репризы в вокальных формах могут быть не тематическими, а только тональными, поскольку сам текст придает достаточную завершенность произведению. Характер текста также может обуславливать ладовые изменения в репризе, в том числе и редкое для инструментальных сочинений движение из мажора в одноименный минор (например: Та-неев. «Менуэт»).

В вокальной музыке, чаще чем в инструментальной, наблюдается взаимопроникновение различных принципов формирования в одном произведении. Например, сочетание рондальности и вариационности встречается в Балладе Финна из оперы «Руслан и Людмила» Глинки и т. п. Очень часто — это сочетание принципов «общей» и специфически вокальной формы, например указанное выше сочетание принципа трехчастности и куплетности.

В связи со спецификой вокала, особенностями и возможностями человеческого голоса, которому свойствен ограниченный диапазон и для которого сложны частые и резкие модуляционные переходы, в используемых в вокальной музыке более сложных формах (например, рондо или сонатной), как правило, сильно сокращаются, а иногда и вовсе отсутствуют разработочные разделы, длинные связки.

Однако основные композиционные закономерности типовых форм сохраняются и в вокальной музыке.

§ 9. Вокальные циклы

В камерной вокальной музыке большое место занимают вокальные циклы, состоящие из отдельных, законченных по форме песен или романсов, объединенных одним замыслом. Соединяющим началом для такого цикла могут служить разные признаки.

Романсы могут объединяться в цикл по признаку сюжетной связи между ними, выражающейся в содержании текста и обычно подчеркнутой музыкальными средствами. Таков, например, цикл песен «Любовь и жизнь женщины» Шумана, в котором каждая песня передает настроение одного из этапов жизни женщины — сперва юной, мечтательной девушки, затем счастливой жены и матери и, наконец, убитой горем вдовы. Музыкальное единство в этом цикле достигается,

во-первых, единым кругом интонаций — то задумчиво-мечтательных, то взволнованных, но всегда женственно-мягких, глубоко лирических; во-вторых, огромное значение имеет прием «обрамления», когда в заключении последнего трагического романа как воспоминание начинает звучать тема первого.

Возможен и другой принцип связи между отдельными романами цикла. При отсутствии сюжетной линии их может соединять единая тема, выраженная по-разному в каждой из пьес цикла, как бы сквозь призму разных явлений действительности. Так построены, например, вокальные циклы «Без солнца», «Детская», «Песни и пляски смерти» Мусоргского.

В цикле «Песни и пляски смерти» основной объединяющей темой является протест против смерти, подкрадывающейся к человеку в самые различные моменты его жизни. Цикл состоит из четырех пьес: «Колыбельная» (смерть, уносящая ребенка), «Серенада» (смерть, вырывающая из жизни юную девушку), «Трепак» (смерть, подстерегающая пьяного мужичка, замерзшего в лесу) и «Полководец» (смерть, оказывающаяся единственным победителем на поле брани). Общего сюжета эти пьесы не имеют, однако идейно-тематическая связь между ними необычайно сильна. Они связываются между собой единой линией развития трагического начала — от преломления его в плане личной, индивидуальной трагедии (в первых романах) до раскрытия ее как социальной (в последнем романе). Соответственно этому и все музыкальное развитие цикла устремлено к заключительному романсу как к драматической кульминации. Изменяется характер интонаций (от лирических, индивидуализированных в первом романсе к более обобщенным, маршевым в последнем), вырастают масштабы форм. Таким образом, последний романс «Полководец» становится подлинным завершением цикла, способствуя тем самым и его единству.

Такой же тематический принцип объединения лежит и в основе вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» Шостаковича, десять пьес которого отражают разные стороны национального быта.

§ 10. Художественные образы

Куплетная форма

Моцарт. «Весенняя песня».
Бетховен. «Застольная песня»; «Сурок».
Шуберт. «В путь»; «Шарманщик».
Шуман. «Прекрасный май».
Григ. «Люблю тебя».
Алябьев. «Соловей».
Геништа. «Черная шаль».

Глинка. «Ах ты, ноченька»; «Ночь осенняя»; «В крови горит огонь желанья»; «Не пой, красавица, при мне».
Даргомыжский. «Русалка», песня Ольги; «Лихорадушка»; «Не судите, люди добрые».
Чайковский. «Колыбельная»; «Цыганская песня»; «Евгений Онегин», куплеты Трике.
Дунаевский. Песни.
Соловьев-Седой. Песни.
Русские народные песни.

Варьированная строфа

Шуберт. «Форель»; «Скиталец».
Шуман. «Во сне я горько плакал».
Даргомыжский. «Я все еще его люблю»; «Мне все равно»; «Расстались гордо мы»; «Червяк».
Бородин. «Песня темного леса».
Чайковский. «То было раннею весной»; «Я ли в поле да не травушка была»; «Страшная минута»; «Пиковая дама», баллада Томского, романс Полины.
Рахманинов. «Полубила я на печаль свою»; «Уж ты, нива моя».
Римский-Корсаков. «Снегурочка», третья песня Леля.
Танеев. «Сталактиты».

Сквозная форма

Шуберт. «Лесной царь».
Верстовский. «Черная шаль».
Мусоргский. «Калистрат»; «Семинарист»; «Песни и пляски смерти», «Колыбельная».

Глава 2

СЮИТА

§ 1. Общая характеристика. Разновидности

Циклическим в музыке называется произведение, состоящее из нескольких самостоятельных по форме, отдельных частей, объединенных единым замыслом. Части цикла обычно контрастируют друг другу по темпу и характеру, а нередко и по тональности. Самостоятельность частей цикла бывает настолько сильна, что некоторые из них даже могут исполняться отдельно или выпускаться при исполнении.

Циклические формы могут состоять из различного количества частей. Например, типичен двухчастный цикл, в который входят прелюдия и фуга или токката и фуга. В то же время в старинные дивертисменты и современные сюиты включаются до шести-семи частей, а в отдельных случаях и больше.

Циклические произведения встречаются в самых разнообразных видах музыки — и в вокальной, и в инструментальной, и в сочинениях для солистов, и в оркестровых пьесах. В следующей ниже главе рассматриваются инструментальные циклические произведения.

По принципу объединения частей инструментальные циклические сочинения можно разделить на два основных вида: произведения с сюитным принципом объединения частей и произведения с сонатным принципом объединения частей.

Сюита как тип циклического сочинения появилась значительно раньше, чем соната¹.

Сюитой называется циклическое произведение, состоящее из ряда разнохарактерных пьес.

Части сюитного цикла связаны между собой единым замыслом, но, в отличие от сонатного (см. Отдел II, главу 9), не объединяются единой линией последовательного развития. Сюиту можно представить себе как показ различных образов в их сопоставлении, как разные высказывания по одному поводу. Например, в старинной сюите сопоставляются различные типы танцевальных движений — медленные и быстрые, плавные и скачковые; объединяющим же моментом служит сама танцевальность.

Сюита возникла в XVI веке и на протяжении двух столетий представляла собой, в сущности, единственный вид циклического произведения (партита, соната и концерт этого времени по принципу объединения частей были разновидностями той же сюиты). С появлением и развитием сонатного цикла в XVIII веке сюита на время почти прекращает свое существование и возрождается позже, в XIX веке, но уже в совершенно новом виде. Сюиту XVI—XVIII веков, в отличие от новой сюиты XIX—XX веков, принято называть старинной.

В старинной сюите зародились многие композиционные приемы и формы, нашедшие свое полное развитие в более поздних стилях.

§ 2. Старинная сюита. Общая характеристика

Старинная сюита — это цепь танцев, следующих друг за другом по принципу контраста в определенном порядке.

Прототипом старинной сюиты можно считать широко распространенное в XVI веке объединение двух так называемых парных танцев — медленного двухдольного и быстрого трехдольного (например: павана и гальярда или аллеманда и куранта и т. п.). Танцы эти контрастировали между собой по темпу (медленная павана или аллеманда и быстрая гальярда или куранта), ритму (четырёхдольность медленного танца и трёхдольность быстрого), характеру движения (плавная, тор-

¹ Следует отличать сонату XIX века от ранней сонаты: циклические инструментальные произведения XVII начала XVIII века, называемые сонатами (например, сонаты Баха, Генделя) по принципу объединения частей, являлись по существу теми же сюитами.

жественная поступь медленных танцев — шествий — и легкий, отрывистый шаг быстрых).

Объединяющим же началом служила одинаковая тональность, а часто и единая интонационная основа обоих танцев.

Такие двухчастные циклы еще не представляли собой сюиты в полном смысле слова, а являлись скорее «сборником» танцев прикладного назначения. Но характер объединения пьес предвосхищал будущую инструментальную сюиту XVIII века.

§ 3. Основные части старинной сюиты

Основу старинной сюиты¹ составляли четыре контрастных между собой по темпу и характеру танца, расположенных в определенной последовательности: медленная, полифонического склада аллеманда (четырёхдольная), умеренно быстрая, тоже полифонического склада куранта (трехдольная), очень медленная, аккордового или гомофонного склада сарабанда (трехдольная) и очень быстрая, полифонического склада жига (для ритма жиги особенно характерны триоли — размеры $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ и т. п.).

Аллеманда, как сказано выше, — умеренно медленный, четырёхдольный танец, обычно полифонического склада. Истоки аллеманды заключены в торжественных вступительных интрадах, исполнявшихся на вольном воздухе при различных торжественных событиях — въездах знати в замок, вступлениях в город и т. п. Это было скорее парадное коллективное шествие, нежели танец. Впоследствии аллеманда утратила свою обязательную торжественность и превратилась в танец, сохраняющий, однако, степенную, величавую поступь. В музыке это отражается в умеренном, сдержанном темпе, в специфическом затакте (♩|.), в общем характере интонаций, спокойных и напевных (272).

И. С. Бах. Английская сюита № 3. Аллеманда



¹ Речь идет о типичных случаях старинной сюиты. В произведениях композиторов той же эпохи встречаются инструментальные циклы, называемые сюитами, но состоящие из нетанцевальных пьес.



Куранта — умеренно быстрый, трехдольный танец. В отличие от коллективно исполняемой аллеманды, куранта представляет собой парно-сольный танец (то есть исполнявшийся парой танцоров). Это фигурный танец, распространен он был в придворном быту, на балах. Фактура куранты, так же как и аллеманды, чаще всего полифоническая, но характер музыки совсем иной. Она более подвижна, фразы ее обычно гораздо короче, чем фразы аллеманды; более легкая поступь (шаг) подчеркивается стаккатными штрихами (273).

И. С. Бах. Английская сюита № 3, Куранта

273 Allegro

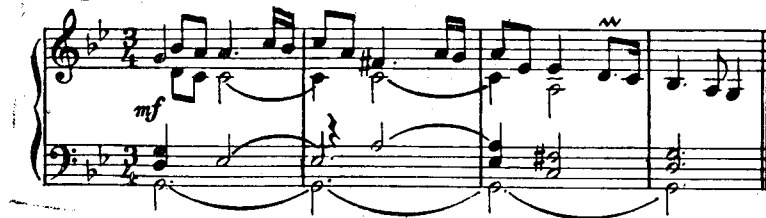


Сарабанда — очень медленный, трехдольный танец. Истоки ее, как и аллеманды, лежат не в танце, а в шествии, но шествие это — траурно-похоронное. Даже впоследствии, утратив обязательную принадлежность к похоронному обряду и превратившись в танец, сарабанда сохранила сурово-скорбную сосредоточенность. Сарабанда обычно танцевалась соло и сопровождалась мелодией с аккомпанементом. Отсюда для нее характерна аккордовая фактура, часто переходящая в

гомофонную, что резко отличает сарабанду от остальных танцев сюиты (274).

И. С. Бах. Английская сюита № 3, Сарабанда

274 Andante sostenuto



Последний танец сюиты — жига — весьма быстрый, коллективный, комический танец, со специфическим триольным ритмом. Жига — танец народный, матросский. Очень распространенной формой жиги являлась fuga (275).

И. С. Бах. Английская сюита № 3, Жига

275



Все танцы писались обычно в одной и той же тональности. Форма танцев была преимущественно старинной, двухчастной, типичной для полифонических произведений.

Некоторые из обязательных танцев повторялись дважды с вариационным развитием. Такой варьированный повтор назывался дублем. Варьирование в основном сводилось к орнаментальному распеву одного из голосов. Поэтому чаще всего варьировалась сарабанда, в которой сильнее всего отделялся солирующий голос.

Интересен порядок расположения танцев в старинной сюите. Они следовали друг за другом таким образом, что контрастность рядом расположенных танцев все время возрастала — умеренно медленная аллеманда рядом с умеренно быстрой курантой, затем очень медленная сарабанда и очень быстрая жига. Это способствовало единству и цельности всего цикла, открывавшегося торжественной вступительной аллемандой, группировавшегося вокруг центральной медленной, хоральной сарабанды и завершавшегося живой, вихрево-быстрой жигой. Единству цикла помогало также использование одной тональности для всех танцев, а в отдельных случаях и интонационная близость некоторых из них (последнее

наиболее типично для аллеманды и куранты). Среди старинных сюит встречались и такие, в которых все танцы строились на одной вариационно изменяемой теме. Сюита, следовательно, представляла собой нечто вроде жанровых вариаций (см., например, «Фрескобальду» Фрескобальди).

§ 4. Дополнительные (вставные) номера

Помимо четырех основных танцев, в сюиту почти всегда включались дополнительные, или необязательные, танцы — гавот, менуэт, буррэ, паспье, лур и другие. Эти танцы помещались чаще всего между сарабандой и жигой. В каждую сюиту входили обычно два одинаковых по жанру дополнительных танца (например, два гавота или два менуэта), причем после второго танца вновь повторялся первый.

Таким образом, второй танец, который писался чаще всего в тональности, одноименной к первому (и ко всему циклу), составлял как бы среднюю часть, своеобразное трио внутри повторов первого танца.

Сюиты часто начинались вступительной частью, называвшейся прелюдом или *Allegro*, и т. д.

Вступительные части не отличались жанровой определенностью, и характер их, как и форма, могли быть различными, например: в «Английской сюите» *g-moll* Баха вступительное *Allegro* имеет характер стремительного танца, вместе с финальной жигой образующего обрамление более спокойных промежуточных танцев. Форма этого вступления очень сложная.

Возможен и другой характер вступления, например медленное *Grave* и т. п.

§ 5. Зарождение в старинной сюите принципов формообразования, получивших развитие в последующих стилях

Старинная сюита особенно интересна тем, что в ней наметились композиционные черты многих структур, развившихся в самостоятельные музыкальные формы значительно позже. Так, строение вставных танцев предвосхитило будущую трехчастную форму.

Например, последование, в котором изложены гавоты в «Английской сюите» *g-moll* Баха, может служить типовым образцом сложной трехчастной формы:

Гавот I	Гавот II	Гавот I
A	B	A
<i>g-moll</i>	<i>G-dur</i>	<i>g-moll</i>

Само соотношение первого и второго гавотов по характеру музыки

так же типично для классического соотношения разделов сложной трехчастной формы.

Первый гавот — быстрый, решительный, активный, с упругим ритмом, особенно подчеркивающимся скандированными четвертями басового голоса. При сохранении полифонического двухголосного изложения, в нем явно ощущается функциональная основа, особенно в кадансах (276).

И. С. Бах. Английская сюита № 3, Гавот № 1



Второй гавот, как это типично для трио вообще, — более спокойный, чему очень способствует волыночный органнй пункт в нижних голосах, а также более сдержанная мелодия. Если в первом гавоте она стремительно разворачивалась движением сверху вниз, захватывая широкий диапазон, то во втором гавоте вся мелодия сосредоточена в среднем регистре (277).

И. С. Бах. Английская сюита № 3, Гавот № 2



Одноименный лад второго гавота также типичен для трио сложной трехчастной формы. Повторение же второго гавота после первого соответствует обычной репризе «Да Саро» сложной трехчастной формы.

Дубли в сюитах явились предшественником вариационной формы, как об этом уже говорилось в главе о вариациях.

В отдельных номерах сюиты намечались и черты сонатности. Например, в прелюдии из «Английской сюиты» *g-moll* Баха первый большой раздел, заканчивающийся кадансом в *g-moll*, выполняет роль главной партии (278).

278 И. С. Бах. Английская сюита № 3, Прелюдия

и дальше до такта 32

Дальше следует модулирующий раздел, имеющий значение связующей части (279).

279 И. С. Бах. Английская сюита № 3, Прелюдия

и дальше до такта 66

Связующий раздел подводит к проведению основной темы в тональности *B-dur* — разделу, выполняющему роль побочной партии (280).

280 И. С. Бах. Английская сюита № 3, Прелюдия

и дальше до такта 98

Затем расположен модулирующий раздел с элементами мотивного развития в отдельных голосах, своего рода разработка (281),

281 И. С. Бах. Английская сюита № 3, Прелюдия

и дальше до такта 182

которая через органнй пункт на доминанте приводит к повторению главной партии в основной тональности, иначе — к репризе.

Этот пример показывает, как в творчестве старых мастеров полифонии уже все созревало для появления новой сонатной формы.

Характер расположения танцев в сюите довольно явно предвосхищал расположение частей сонатного цикла (см. главу 3): медленная аллеманда соответствовала медленному и, как это типично для ранних симфоний, всегда отделенному от основной части вступлению; быстрая куранта — следующему за вступлением сонатному аллегро; медленная сарабанда — медленной части симфонии, так же как и последняя, она резко выделялась из всего цикла общим характером и складом (сравнить, например, с сонатой *D-dur* Гайдна); наконец, быстрая жига соответствовала быстрой же, обычно танцевальной, финальной части цикла. Вставные номера сюиты, среди которых большое место занимал менуэт, послужили основой менуэтов в симфонии.

Таким образом, в старинной сюите зародились черты многих, более поздних музыкальных форм. Все они развивались постепенно, отчасти параллельно с самой сюитой, отчасти позже. Сама же старинная сюита, положив начало

множеству развившихся позднее форм, фактически перестала существовать на грани XVIII и XIX веков.

§ 6. Новая сюита. Общая характеристика

Новая сюита появилась во второй четверти XIX века. Она предельно развивает идущий от старинной сюиты принцип контраста в сочетании составляющих ее частей.

Контрастность их усиливается применением разных тональностей, иногда далеких, а также использованием для отдельных частей самых различных жанров и форм.

Большое значение в новой сюите получает принцип программности. Можно сказать, что новая сюита возникает и развивается под знаком программности.

Последняя делает сюиту еще более широкой по своим выразительным возможностям.

Подчас в сюиту входит ряд картин, связанных определенным сюжетом, и тогда она получает общий программный заголовок (например, «Бабочки» или «Карнавал» Шумана). Иногда же каждая из частей сюиты имеет свою особую программу и не связана сюжетом с остальными (например, «Маленькая сюита» Бородина).

§ 7. Программная сюита

Основоположником новой сюиты является Шуман. Именно в таких его фортепианных произведениях, как «Карнавал», «Бабочки», «Фантастические сцены», «Детские сцены» и другие, зародился новый жанр сюиты, представляющий собой не цепи танцев, как это было в старинной, а цепи разнохарактерных миниатюр, многие из которых вовсе не танцевальны.

Например, «Детские сцены» состоят из следующих номеров: «О чужих краях и людях», «Занимательная история», «Игра в жмурки», «Просящее дитя», «Счастливая удаль-творенность», «Важное событие», «Грезы», «У камина», «Верхом на палочке», «Не слишком ли серьезно», «Пугало», «Засыпающее дитя», «Говорит поэт».

Такая программная сюита развивается дальше и в творчестве композиторов более поздней эпохи в русской и зарубежной музыке.

В число программных сюит входят, например, такие произведения, как «Маленькая сюита» Бородина; «Картинки с выставки» Мусоргского; вторая сюита «Игра звуков» Чайковского; «Шехеразада» Римского-Корсакова; «Силуэты» Аренского; «Детские игры» («Игрушки») Бизе; «Детский уголок» Дебюсси и т. д.

§ 8. Дальнейшее развитие жанра сюиты

В дальнейшем жанр сюиты получил еще более широкое развитие. Можно сказать, что поздняя сюита XIX—XX веков вбирает в себя черты, заимствованные и от старинной сюиты — преобладание танцевальности, и от сюиты Шумана — программность, разножанровость частей, и от сонатно-симфонического цикла — масштабы частей и элементы драматургического развития.

В сюиту включаются новые танцы, бытующие в XIX—XX веках, — вальсы, полонезы, мазурки, а также народные и национальные танцы — тарантелла, болеро, различные русские танцы и другие. Танцевальные номера перемежаются с нетанцевальными — либо программными, либо идущими непосредственно от жанра сонатно-симфонического цикла — скерцо, Andante и т. п.

Характерным образцом таких сюит служат непрограммные сюиты №№ 1, 3 Чайковского.

Сюита № 1 Чайковского состоит из следующих частей:

1. Интродукция и фуга.
2. Дивертисмент — сложная трехчастная форма.
3. Интермеццо — сонатная форма без разработки.
4. Маленький марш — сложная трехчастная.
5. Скерцо — сложная трехчастная.
6. Гавот — сложная трехчастная.

В сюите № 3 выбор форм еще более разнообразен:

1. Элегия — сонатная форма с зеркальной репризой.
2. Меланхолический вальс — сложная трехчастная форма.
3. Скерцо — сложная трехчастная форма.
4. Тема с вариациями.

Широкое распространение получила сюита и в советской музыке.

Здесь, в первую очередь, следует отметить стремление композиторов использовать жанр сюиты как средство зарисовки отдельных, наиболее ярких сторон современной действительности. В связи с этим возникают такие сюиты, как «Колхозная», «Пионерская», «Красноармейская сюита». Часто встречаются сюиты, построенные на интонациях танцев и песен различных национальных республик, — «Закарпатские эскизы» Гомоляки, «Молдавская сюита» Пейко и другие.

§ 9. Сюита из фрагментов крупного произведения

Особую разновидность сюиты представляют собой сочинения, составленные из отдельных номеров какого-нибудь крупного произведения, например балета, музыки к драме и т. д.

Таких сюит в XIX веке появилось очень много, например: Бизе. Сюита из музыки к драме «Арлезианка» Додэ; Григ. Сюита из музыки к драме «Пер Гюнт» Ибсена; Чайковский. Сюиты из балетов — «Лебединое озеро», «Щелкунчик»; Прокофьев. Сюиты из балета «Ромео и Джульетта», из музыки к кинофильму «Александр Невский» и т. п.

§ 10. Художественные образцы

Старинная сюита

Бах. «Английские сюиты» для клавира; «Французские сюиты» для клавира; партиты; сонаты и партиты (сюиты) для скрипки соло; сонаты (сюиты) для виолончели соло; сюиты для оркестра.

Гендель. Сонаты для клавира; сонаты (сюиты) для скрипки и фортепиано.

Тартини. Сонаты для скрипки.

Новая сюита

Программная сюита

Шуман. «Бабочки»; «Карнавал»; «Детские сцены»; «Лесные сцены». Бизе. «Детские игры» («Игрушки»).

Дебюсси. «Детский уголок».

Бородин. «Маленькая сюита».

Мусоргский. «Картинки с выставки».

Чайковский. Сюита № 2 для оркестра.

Аренский. «Силуэты» сюита для двух фортепиано.

Ипполитов-Иванов. «Кавказские эскизы».

Щербачев. Сюита из музыки к кинофильму «Петр Первый».

Салманов. «Поэтические картинки» (по мотивам сказок Андерсена).

Устовольская. «Детская сюита».

Гомоляка. «Закарпатские эскизы».

Евлахов. «Пионерская сюита».

Тюлин. «Русская сюита».

Иванов-Радкевич. «Картинки русской природы».

Непрограммная сюита

Чайковский. Сюиты №№ 1 и 3 для оркестра.

Рахманинов. Сюита для двух фортепиано.

Пейко. «Молдавская сюита».

Ан. Александров. «Классическая сюита» для малого оркестра.

Раков. «Марийская сюита»; «Концертная сюита» для малого оркестра.

Вайнберг. Сюита для малого оркестра в пяти частях; «Польские напевы».

Эшпай. «Марийская сюита»; «Венгерские напевы».

Глава 3

СОНАТНЫЙ ЦИКЛ

§ 1. Общая характеристика

Следует различать понятия сонатной формы, которая рассматривалась выше (см. Отдел II, главу 9), и сонаты как жанра инструментального произведения.

Соната как жанр, то есть как вид сочинения, представляет собой многочастное — циклическое — произведение, так называемый сонатный цикл, состоящий из нескольких самостоятельных по форме частей, различных по содержанию и формам движения. Сонатный цикл характеризуется значительностью содержания его частей и особой, внутренней их связью, обусловленных общим замыслом.

Части сонатного цикла являются как бы фазами раскрытия концепции сочинения в целом. Поэтому соотношение частей в нем, в отличие от сюитного цикла, более органично и единство их более сложно.

Наименование сонаты применяется только по отношению к произведениям, написанным для одного или двух инструментов (например, соната для фортепиано, соната для скрипки и фортепиано или виолончели и фортепиано и другие).

Более сложные ансамбли сонатного типа называются уже по составу (количеству) инструментов: трио, квартет, квинтет, секстет, октет, нонет. Произведение сонатного типа для оркестра называется симфонией. Отсюда более общее наименование сонатного цикла — сонатно-симфонический цикл.

Таким образом, в общем значении жанр циклической сонаты охватывает произведения определенного типа, но самые разнообразные по составу инструментов.

§ 2. Сонатно-симфонический цикл классического стиля

Сонатно-симфонический цикл классического стиля обычно трех- или четырехчастный.

Трехчастность цикла особенно характерна для фортепианной музыки (сонаты Гайдна, Моцарта, отчасти Бетховена), четырехчастность — для симфоний.

Четырехчастный сонатно-симфонический цикл имеет следующие типичные для его отдельных частей жанры и формы:

I ч. сонатное аллегро — сонатная форма.

II ч. Andante или Adagio — сложная трехчастная форма; сонатная форма без разработки; вариационная форма, иногда рондо.

III ч. менуэт — сложная трехчастная форма.

IV ч. финал — сонатная форма или рондо.

В таком цикле крайние части — быстрые; вторая — медленная; темп менуэта — умеренно быстрый.

Бетховен впервые вместо менуэта нередко вводит скерцо¹,

¹ Скерцо означает шутка.

которое также пишется в сложной трехчастной форме. В отличие от менуэта, для скерцо, как правило, типичен быстрый, стремительный темп.

Также впервые у Бетховена скерцо иногда находится на втором месте цикла. Это обычно бывает в тех случаях, когда темп первой части не очень быстрый, вследствие чего стремительное скерцо вносит значительный контраст.

Трехчастный сонатно-симфонический цикл чаще всего состоит из сонатного аллегро, медленной части и финала.

Встречаются и двухчастные сонатно-симфонические циклы. Первая часть таких циклов часто пишется в сонатной форме, вторая — в вариационной или в форме рондо (см.: Моцарт. Соната № 5; Бетховен. Сонаты №№ 19, 20, 27, 32; Чайковский. Трио «Памяти великого артиста»).

Есть сонатно-симфонические циклы, содержащие пять и более частей. В этих случаях в цикле имеются или два скерцо, или две медленные части, или некоторые из частей служат как бы вступлением к основному, «нормативным» частям цикла (см.: Бетховен. Квартет *cis-moll*, симфония № 6; Чайковский. Симфония № 3; Скрябин. Симфонии №№ 1, 2; Шостакович. Симфонии №№ 8, 9).

В классическом сонатно-симфоническом цикле музыка первой части наиболее действенна, активна. Для нее типичны мужественные, волевые, драматически напряженные темы. Характер медленной части — преимущественно лирический, углубленно-созерцательный. Менуэт или скерцо связаны с жанрово-бытовым элементом. Однако уже у Бетховена роль скерцо в цикле значительно возрастает: нередко в нем воплощаются сменяющиеся картины внешнего мира в их контрастном сопоставлении¹. Финал как часть, завершающая произведение, как бы перекликается с первой частью. В зависимости от содержания, драматургии произведения в целом характер музыки финала может быть танцевальным или торжественным; в нем могут быть воплощены большие сцены народного праздника, эпические или героические образы.

Для финала, как и для первой части, характерен быстрый темп, оживленное движение. Иногда часть, предшествующая финалу, не замыкается, а непосредственно в него переходит, вследствие чего эти части объединяются сквозным движением. Такое объединение частей обозначается словом *attacca* (см., например: Бетховен. Соната № 21, симфония № 5).

¹ С этим связано то обстоятельство, что крайние части таких скерцо иногда пишутся в сонатной форме (например: Бетховен. Симфония № 9; Шуберт. Симфония *C-dur*; Бородин. Симфонии №№ 1, 2).

§ 3. Инструментальный концерт

К сонатно-симфоническому циклу относится и жанр инструментального концерта. Классический инструментальный концерт, как правило, трехчастный¹. Специфической особенностью инструментального концерта является принцип соревнования сольной и оркестровой партий, лежащий в его основе². С этим, а также с традицией повторения экспозиции сонатного аллегро, связана так называемая двойная экспозиция первой части, то есть проведение экспозиции в оркестре ранее вступления солирующего инструмента³. Во многих случаях эти экспозиции отличаются друг от друга в основном лишь фактурой. Однако часто различие между ними бывает весьма существенным. Например, в экспозиции солирующего инструмента в главной, а иногда и в побочной партии проводится новая тема (характерно для Моцарта; см. также концерты №№ 1 и 2 Бетховена). В этом случае в разработке нередко участвуют темы обеих экспозиций. В репризе, как правило, начинающейся первой темой оркестровой партии, либо остается вторая тема экспозиции солирующего инструмента, либо проводится соответствующая тема оркестровой экспозиции.

Первая часть в целом носит виртуозный характер, «средоточием» чего является традиционная каденция солирующего инструмента. Каденция помещается перед кодой (иногда внутри коды) или перед репризой.

До Бетховена каденция не выписывалась, а предоставлялась творческой фантазии исполнителя (который свободно импровизировал, используя основные темы первой части). Начиная с Бетховена, она пишется самим композитором.

Вторая часть концерта — медленная, лирического характера, не сложная по структуре (чаще простая трехчастная форма).

Третья часть — финал — быстрая, напористая, обычно строится в форме рондо.

§ 4. Тональные и тематические связи

Для тональных связей сонатно-симфонического цикла типична следующая закономерность: крайние части пишутся в одной тональности (при минорной первой части для финала

¹ Четырехчастный концерт появляется позже и по своему характеру приближается к жанру симфонии, как бы написанному для солиста и оркестра (например: Брамс. Концерт № 2; Шостакович. Концерт для скрипки).

² *Concerto по-итальянски* — соревнование.

³ Начиная с Мендельсона, первая часть в большинстве случаев представляет собой обычную сонатную форму, без двойной экспозиции.

характерен одноименный мажор); медленная часть излагается обычно в близкой тональности — в субдоминантовой, одноименной, параллельной. В редких случаях ее тональность по отношению к главной бывает и далекой, так, например: в сонате № 3 *B-dur* Гайдна медленная часть написана в *E-dur*; в сонате № 3 Бетховена соотношение первой и второй (медленной) частей *C-dur—E-dur*.

Менуэт или скерцо у классиков, как правило, пишутся в главной тональности; у композиторов XIX—XX веков тональность соответствующей части по отношению к главной бывает и далекой (например: в симфонии *h-moll* Бородина вторая часть написана в *F-dur*; в симфонии № 10 Шостаковича, при главной тональности *e-moll*, вторая часть — в *b-moll*).

Тематические связи для сонатно-симфонического цикла классического стиля не характерны. У композиторов XIX—XX веков они иногда имеются, выполняя особую драматургическую функцию, определяемую концепцией произведения в целом. Например: в финале симфонии № 4 Чайковского дважды проходит тема вступления; в его же симфонии № 5 тема вступления проводится во всех последующих частях; в коде финала симфонии № 3 Скрябина проводится тема медленной части цикла; в симфонии *d-moll* Франка, симфонии *c-moll* Танеева, симфонии № 7 Прокофьева в коду финала вводится тема побочной партии.

§ 5. Исторический обзор

Исторические истоки сонатно-симфонического цикла как многочастного произведения многообразны: здесь и старинная сюита, основой которой служили четыре танца, и оркестровые увертюры, в которых контрастно сопоставлялись относительно самостоятельные части, и различные виды концертной и камерно-инструментальной музыки.

Все это, постепенно складываясь на протяжении XVII начала XVIII веков, привело к появлению сонатно-симфонического цикла, который окончательно установился в классическом стиле — у Гайдна и Моцарта.

Наивысшего уровня достиг он в творчестве Бетховена. Именно, начиная с этого времени, в сонатно-симфоническом цикле полнее всего раскрываются образы реальной действительности в их сложных связях и противоречиях. Таковы грандиозные по концепции сонатно-симфонические циклы Бетховена, в которых воплощены идеи, мысли и чувства общечеловеческой значимости, с характерной для него динамикой, напряженным развитием тематизма, высокой патетикой, героикой, мужественной лирикой.

В дальнейшем сонатно-симфонический цикл сохраняет свое важное значение и в творчестве композиторов XIX—XX веков.

Новое идейно-художественное содержание, выдвигаемое самой жизнью, приносит изменения и в характер музыки и в соотношение частей цикла. Например, важное драматургическое значение приобретает финал, в котором обобщается весь ход предыдущего развития. Иногда сливаются в одной части медленная и скерцозная: в таком случае цикл становится, подобно инструментальному концерту, трехчастным. Порой же количество частей увеличивается до пяти-шести. В некоторых произведениях скерцо заменяется вальсом, а медленная часть — интермеццо.

Такая свобода во взаимодействии частей цикла была принесена композиторами-романтиками.

В это же время возникает новый тип симфонического цикла, связанный с каким-либо литературным произведением или имеющий определенную программу, — так называемая программная симфония (Берлиоз, Лист).

Появляются произведения, которые представляют собой как бы сжатие цикла в одночастность (фортепианные концерты, симфонические прелюды, соната *h-moll* Листа).

Важнейшим этапом в развитии сонатно-симфонического цикла является творчество русских классиков. Произведения Чайковского, воплотившие великие гуманистические идеи, глубокие чувства, мысли и образы в самых сложных, подчас трагических связях, стали общечеловеческим достоянием.

Его симфоническое творчество, наряду с творчеством Бетховена, явилось величайшей вершиной в истории музыкальной культуры вообще. Большое количество сонат, симфоний, квартетов, концертов создано советскими композиторами. Многие из этих произведений связаны с острыми проблемами современности, во многих воплощены образы нашей многогранной действительности.

Наиболее значительны в этом отношении глубокие по замыслу и совершенные по мастерству многие произведения Прокофьева и Шостаковича, вошедшие в золотой фонд советской и мировой музыкальной культуры.

Глава 4

ОПЕРА, ОРТОРИЯ, КАНТАТА

§ 1. Опера. Общая характеристика

Оперой называется сложное синтетическое произведение, в котором музыка сочетается с текстом и сценическим действием.

Следовательно, в опере музыка соотнобразуется не только с некоторыми законами поэзии, но и обязательно с особенностями сценарной драматургии данного сочинения. Поэтому каких-либо норм для чередования и характера отдельных частей, составляющих музыку оперы, не существует. Но музыка служит основой оперы. Характер оперы в целом определяется, в силу сказанного, прежде всего музыкальной драматургией.

Опера — единственный род музыкального сочинения, в котором могут быть представлены все виды музыки: сольное, ансамблевое и хоровое пение, инструментальное сопровождение пению, танцам, шествию и т. п. и самостоятельная инструментальная музыка¹.

С точки зрения длительности восприятия опера превосходит все известные циклические формы инструментальной музыки.

Опера, как всякое сценическое произведение, основанное на определенном сюжете, делится на акты, картины, сцены.

Единство оперного произведения достигается прежде всего чисто музыкальными средствами.

Главную роль в создании единства оперного спектакля играют различные приемы повторения и развития одной или нескольких основных музыкальных тем спектакля или отдельных элементов этих тем.

Такие темы всегда связаны либо с характеристикой действующих лиц, либо с музыкальным выражением основной идеи спектакля.

Отсюда названия таких основных тематических элементов оперы: лейтмотив, лейттема, лейтхарактеристика.

Лейттемы или лейтхарактеристики внутри одного оперного произведения могут объединяться в группы, например лейттемы, связанные с положительным образом, противопоставляются тематизму отрицательного образа.

Тональное единство всей оперы в целом — явление очень редкое. Тональное единство внутри картины или сцены встречается чаще.

Между собой акты внутри оперы соотносятся примерно по тем же законам, что и акты других сюжетных сценических форм: экспонирование сюжета, характеров основных действующих лиц и их взаимоотношений происходит в первом акте, развязка — в последнем акте, развитие событий и характеров — в среднем акте (или средних актах) оперы.

Характер каждой сцены зависит от общего музыкально-драматургического плана. В основе музыкальной драматур-

¹ Таким же охватом всех ресурсов музыкального звучания обладает оратория. Но оратория не сопряжена со сценическими движениями и почти никогда не достигает такой продолжительности, как опера (см. § 5).

гии обычно находится конфликт или сопоставление различных музыкальных образов. В конечном счете этот отражающий характер сочинения конфликт передается так или иначе в интонационной драматургии. Под последней подразумевается выражение всех перипетий сценарного сюжета через столкновение (на близких и дальних «расстояниях») и развитие основных тематических элементов произведения. Именно напряженностью музыкальной драматургии определяется сила воздействия оперы.

Как и во всяком большом, по существу циклическом, музыкальном сочинении, в опере может присутствовать много отдельных (частных) кульминаций (для данной сцены, ситуации, номера и т. д.). Но часто есть основания для выяснения общей кульминации произведения или главной кульминации в развитии того или иного музыкального образа. Общая кульминация сочинения чаще всего приходится на одну из последних картин оперы.

Если акт не делится на картины или самостоятельные сцены, то он обычно является самостоятельной музыкально-сценической формой, объединенной единством содержания, наличием главной для всего акта кульминации, моментами тематических, а иногда и тональных реприз. Если акт состоит из более или менее самостоятельных картин или сцен, то именно они должны рассматриваться как основные крупные части внутри оперной формы в целом, а деление на акты становится в достаточной мере условным.

§ 2. Происхождение и развитие оперы

Происхождение отдельных элементов, составляющих в синтезе современную оперу, следует искать в далекой древности. Народные игры и обряды представляли собой сочетание песен, танцев, пантомимы. Музыка была обязательной участницей античной трагедии, а в средние века — «священных» представлений.

Как особый вид искусства опера впервые оформилась в начале XVII века в Италии. Возникновение и развитие оперы было связано с постепенным утверждением в европейской музыке нового гомофонного стиля, в котором мелодия, сопровождаемая аккомпанементом, стала основой эмоциональной выразительности.

В оперной музыке XVII и XVIII веков различают деление на серьезную оперу (в Италии «опера-сериа», во Франции «гранд-опера») и на комическую оперу (в Италии «опера-буффа», во Франции «опера-комик»). В серьезной опере предполагалось сплошное пение, в комическую оперу включались разговорные диалоги.

Такое деление утратило в значительной мере справедливость для оперного творчества второй половины XIX века и современной оперы. Серьезное и комическое часто объединяются в рамках одного стиля. Сплошное пение присутствует и в операх комического содержания.

Возникающие в отдельные периоды развития оперы попытки реформировать это искусство (Глюк в XVIII, а Вагнер в XIX веках) вносили в нее иные соотношения между поэзией и музыкой, что находило выражение в новых соотношениях между речитативной и мелодической музыкой, а также в структуре произведения (опера, делимая на отдельные законченные номера, и опера сквозного действия). Более детальная классификация оперных сочинений в зависимости от удельного веса различных ее элементов не будет целесообразной, ибо возможности варьирования составных элементов оперы в тех или иных сочетаниях весьма велики и в каждом отдельном случае в решающей степени определяются творческими устремлениями композитора.

§ 3. Различные типы опер

Известны два основных типа построения оперных произведений:

- 1) оперы, основанные на системе замкнутых номеров;
- 2) оперы, основанные на непрерывном сквозном развитии.

Часто встречаются случаи совмещения этих двух принципов, иногда с перевесом в сторону какого-либо из них. Нередко в опере номерной структуры заключительные эпизоды отдельных номеров, несмотря на их завершающий характер, не приводят к остановке действия, ибо гармоническими и фактурными средствами композитор как бы преодолевает ожидаемый перерыв и добивается непосредственного продолжения действия.

И наоборот, в опере речитативного склада и сквозного типа развития могут присутствовать большие, самостоятельные по содержанию и форме номера, достаточно четко отделенные от остальной музыки оперы.

По характеру тематизма, на котором построена опера, и по приемам его развития оперные произведения делятся на два основных типа:

- 1) оперы с преобладанием песенно-мелодического склада изложения (часто связан с номерной структурой);
- 2) оперы с преобладанием речитативного склада изложения (обычно соответствует опере сквозного действия).

Тот или иной вид речитатива не является принадлежностью какого-либо типа оперы. Речь идет о том, что преобладание речитативного или песенно-мелодического нача-

ла существенно определяет общий облик произведения.

Для речитативного типа изложения характерно стремление сообразовать рисунок мелодии и расстановку в ней акцентов с законами речевого произнесения текста или декламационного прочтения текста.

К основным типам оперного речитатива относятся:

1. Сухой речитатив — вокальная линия солирующего голоса поддержана аккордами, мелодическая выразительность вокальной линии условна и незначительна. По существу, такой тип речитатива равнозначен декламированию нараспев.

Обычно сухой речитатив ритмически уплотнен (то есть изложен мелкими длительностями в довольно подвижном темпе) с целью дать возможность действующему лицу за короткое музыкальное время произнести достаточное количество текста, поясняющего данную сценическую ситуацию. Сухой речитатив, как правило, выполняет функцию связки, перехода от одного оперного номера к другому.

2. Мелодизированный речитатив сохраняет опору на некоторые закономерности обычной речи или декламации, но, в отличие от сухого речитатива, обладает мелодической выразительностью, включает в себя отдельные мотивы или фразы либо лейтмотивного значения, либо близкие к основной характеристике данного действующего лица.

Тот или иной тип организации текста — стихотворение или проза — оказывает существенное влияние на характер вокальной линии мелодизированного речитатива.

Под мелодизированным речитативом обычно подразумевается развитое оркестровое сопровождение, в котором гармонические и фактурные средства подчеркивают различные детали характера и поведения героя. В таком речитативе вокальная линия и оркестровая партия могут полифонически сочетаться, ибо часто лейтмотивные фразы вкраплены именно в оркестровую ткань, сопровождающую мелодизированный речитатив. Этот речитатив может оказаться господствующей манерой письма на протяжении всего оперного произведения, включая моменты характеристики действующих лиц, эпизоды их общения и т. д. (например: «Каменный гость» Даргомыжского, «Женитьба» Мусоргского, «Семен Котко» Прокофьева). В таких операх речитативного склада обычно преобладает сквозное построение: замкнутыми могут оказаться номера, связанные с бытовыми музыкальными жанрами — песни, романсы, марши, танцы.

§ 4. Формы и жанры, составляющие оперное произведение

Из числа отдельных, самостоятельных по форме музыкальных номеров, входящих в оперу, ведущее значение имеет ария.

По содержанию ария представляет собой основную характеристику действующего лица. Это — музыкальный портрет героя. В арии, как правило, присутствует главный музыкальный тематический материал, характеризующий героя.

С точки зрения развития сюжета и сценического действия, ария чаще всего совпадает с решающим моментом в судьбе героя.

Структура арии может быть самой различной: двухчастной, трехчастной, рондо (в виде исключения встречается ария в сонатной форме, например ария Руслана из оперы «Руслан и Людмила» Глинки).

Обычно в арии присутствуют по крайней мере два сопоставляемых разных музыкальных материала, что обеспечивает наиболее полную характеристику героя.

Ария является обязательной составной частью в партиях главных действующих лиц. Второстепенные персонажи могут быть охарактеризованы при помощи других форм (ариозо, романса, песни).

Ариозо отличается от арии прежде всего по содержанию и по масштабам, в меньшей степени по построению. Ариозо представляет собой частичную характеристику действующего лица в связи с каким-либо событием.

В ариозо передается отношение героя к какому-либо персонажу или его реакция на определенное событие. Ариозо всегда достаточно прочно связано с какими-нибудь обстоятельствами действия. (Для примера сравните арию Ленского «Куда, куда вы удалились» и его же ариозо «Я люблю вас, Ольга».)

То же относится и к ариетте. Само название указывает здесь на обязательную скромность масштабов: ариетта — маленькая ария.

Ариозо часто имеет трехчастное строение. Для ариетты оно не менее типично, но встречаются ариетты в двухчастной и одночастной формах.

Иные жанры сольного высказывания героя — каватина, романс, баллада, серенада, канцона и другие — могут иметь различное предназначение и содержание.

Баллада связана с повествовательным характером изложения. Содержанием каватины, романса, серенады обычно являются лирические переживания героя.

Во всех перечисленных жанрах могут присутствовать разные построения: тем не менее для баллады более типична куплетность, для лирических оперных номеров — трехчастность.

В связи с указанными выше жанрами, входящими в состав оперы, необходимо особо подчеркнуть значение в опере приема характеристики через жанр. Сущность этого приема

заключается в следующем: какая-либо форма бытовой музыки (например, песня), со всеми присущими ей чертами, используется как средство характеристики героя (например, песня Марфы «Исходила младешенька» из оперы «Хованщина» Мусоргского). Этим достигается обобщение через жанр — судьба героя, его мысли и чувства благодаря характеристике через распространенную бытовую музыкальную форму утверждаются как типические, становятся типичными.

Ансамбли в опере — от диалогического дуэта (соответствующего диалогу в драме) до сложных форм ансамбля — квартета, квинтета и т. д., в основе которых лежит различная реакция участников ансамбля на какое-либо значительное для их судьбы событие.

Во всем разнообразии оперных ансамблей могут быть выделены наиболее специфические случаи. Среди дуэтов — дуэты «согласия» и «разногласия».

В «дуэте согласия» оба героя одинаково реагируют на какое-нибудь событие, и это находит выражение в сходной по характеру мелодике их высказываний.

В «дуэте разногласия» герои различно реагируют на одно и то же событие. При этом разная реакция героев находит выражение в неодинаковом мелодическом облике их вокальных линий: в таком дуэте развитие основано на чередовании и переплетении самостоятельных контрастных мелодий.

«Дуэт разногласия» может быть основан также и на одинаковых мелодиях, но имеющих различное эмоциональное содержание (например, дуэт Германа и Елецкого в опере «Пиковая дама» Чайковского).

Более сложные ансамбли (трио, квартеты, квинтеты) могут основываться на разработке общего для всех участников тематизма или на развитии противопоставленных контрастных мелодий, каждая из которых соответственно характеризует кого-либо из героев и его индивидуальное состояние. В случае имитационного построения ансамбля, эмоциональное наполнение реплик отдельных героев бывает различным в зависимости от отношения героя к данному событию (например, квинтет из оперы «Сицилийская вечерня» Верди).

Хор в опере, за редчайшим исключением, всегда связан с массовыми сценами (пример исключения — хор «Мертвой головы» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки). Хор в опере так или иначе связан с характеристикой какой-либо группы людей. В большинстве случаев эта группа объединена одним отношением к данному событию или одинаковым положением вообще в сюжете. Это может быть народная масса, толпа горожан, воинская группа и т. д.

Обычно в большинстве подобных случаев существует повод для создания групповой характеристики, чем и опреде-

ляется как тематизм, так и форма построений хорового номера.

Музыкальный тематизм хоровых номеров часто связан с каким-нибудь бытовым жанром или с закрепленной в общественной жизни формой обряда.

Форма построения хорового эпизода предполагает огромный выбор возможностей, но зависит от сюжетного значения данного номера и его содержания.

Особенно распространены хоры в виде песни, ибо последняя, в ее различных жанровых преломлениях, — самая распространенная форма массовой музыки.

Оркестр в опере не только выполняет функции разнообразного аккомпанемента, но и становится в отдельные моменты единственным выразительным началом. Таковы увертюры и музыкальные антракты.

Во многих операх XIX века и современности оркестр стал едва ли не основным носителем музыкальной драматургии, играющим первостепенную роль на протяжении всего произведения.

Увертюра может быть тематически не связана с музыкой оперы. В этих случаях настроение увертюры соответствует характеру следующей затем оперы.

Для оперной музыки XIX века и более позднего времени в большинстве случаев типично стремление выразить в оркестровом вступлении основную музыкальную идею оперы. Поэтому оперные увертюры, интродукции и вступления этого периода строятся на основных музыкальных темах спектакля. Часто для оркестровой пьесы, начинающей оперное представление, используется сонатная форма. В этом случае в сонатную форму может включаться краткая разработка или вместо нее эпизод на новом тематическом материале.

Распространена в оперных увертюрах и сонатная форма без разработки, и сонатная форма с сокращенной репризой. В последнем случае на месте репризы появляется кода.

Оркестровые пьесы типа интродукций и вступлений нередко отличаются небольшими размерами, но могут быть и достаточно протяженными. Для оперной интродукции и вступления часто избирается трехчастная форма.

Оркестровые антракты в операх подчас непосредственно подготавливают действие следующего акта, либо изображая музыкальными средствами обстановку действия, либо создавая настроение, соответствующее основному событию следующего действия. Оркестровый антракт может отражать события, происходившие в промежуток времени между предыдущим и последующим актами. Часто такого рода антракты приобретают характер музыкальной картины. То же можно сказать и об оркестровых эпизодах внутри акта, когда они

обрисовывают обстановку действия (лес, берег моря и т. п.) или какое-нибудь событие (наводнение, битва, пожар).

Из сказанного видно, что в большинстве случаев самостоятельные оркестровые эпизоды в опере относятся к области программной музыки.

§ 5. Оратория и кантата

Оратория — многочастное произведение для солирующих голосов, хора и оркестра (органа).

Оратория многими чертами (наличие внутри сочинения законченных номеров: увертюры, арий, дуэтов, хоров) сходна с оперой, но предназначается для концертного, а не сценического исполнения.

Оратория возникла примерно в тот же период, что и опера, и явилась результатом драматизации церковной музыки. Основой для оратории служит определенный сюжет (а не только тема), который обозначен обычно достаточно ясно, нередко вплоть до мотивировок отдельных событий и описания поступков, совершаемых действующими лицами.

В качестве сюжетной основы для большинства ораторий прошлых веков избирались библейские и евангельские тексты, религиозные легенды, жития святых.

Оратории, описывающие страдания Христа, называются «Страстями» (Пассион). Формы частей, составляющих ораторию, бывают так же разнообразны, как и в оперном жанре.

В современной музыке жанр оратории трактуется достаточно свободно. Однако обязательными признаками оратории остаются: общественная значительность темы, монументальность масштабов произведения, участие хора как основного выразительного начала.

Кантата¹ — жанр, не имеющий установившихся обязательных признаков. Название кантата чаще используется для произведений лирического характера и более скромных по масштабу, чем оратория. Кантаты имеются многочастные и одночастные. Исполнительские средства кантаты бывают такими же, как в оратории, но могут ограничиваться одним голосом и камерным сопровождением. Единство содержания между частями кантаты подразумевается в самых общих чертах и обычно ограничивается общей идеей произведения.

В современной музыке встречаются одночастные сочинения для голоса (иногда с участием хора) и оркестра, которые обозначены авторами как вокально-симфонические

¹ По старинной музыкальной терминологии кантатой называлась любая вокальная музыка, в отличие от сонаты — термина, обозначающего в тот же период каждую инструментальную пьесу.

поэмы. По-видимому, указанным названием подчеркивается аналогия такого рода произведений с жанром симфонической поэмы. Соответственно этой аналогии структура таких сочинений бывает достаточно произвольной и подчиненной отдельным деталям поэтического текста.

§ 6. Художественные образы

к §§ 1—4. — «Оперы»

Моцарт. «Дон-Жуан», «Свадьба Фигаро».
 Вебер. «Волшебный стрелок».
 Верди. «Аида», «Отелло».
 Вагнер. «Лоэнгрин», «Золото Рейна», «Нюрнбергские мастерзингеры».
 Бизе. «Кармен».
 Гуно. «Фауст».
 Сметана. «Проданная невеста».
 Глинка. «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила».
 Даргомыжский. «Русалка», «Каменный гость».
 Мусоргский. «Борис Годунов», «Хованщина».
 Бородин. «Князь Игорь».
 Римский-Корсаков. «Садко», «Снегурочка», «Царская невеста», «Сказка о золотом петушке», «Сказание о невидимом граде Китеже».
 Чайковский. «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Чародейка», «Мазепа», «Иоланта».
 Рахманинов. «Алеко».
 Палиашвили. «Абесалом и Этери».
 Прокофьев. «Война и мир», «Любовь к трем апельсинам», «Дуэнья», «Семен Котко».
 Шостакович. «Катерина Измайлова».
 Шапорин. «Декабристы».
 Хренников. «В бурю».
 Кабалевский. «Семья Тараса».
 Шебалин. «Укрощение строптивой».

к § 5. — «Оратория и кантата»

Гендель. Оратория «Самсон».
 Бах. Духовные кантаты; «Кофейная кантата»; Месса *h-moll*; «Страсти по Матфею»; «Страсти по Иоанну».
 Мендельсон. Оратория «Илия».
 Берлиоз. Драматическая легенда «Осуждение Фауста».
 Шуман. Сцены из «Фауста» Гете.
 Лист. Оратория «Легенда о святой Елизавете».
 Чайковский. Кантата «Москва».
 Римский-Корсаков. Прелюдия-кантата «Из Гомера»; кантаты — «Песнь о вещем Олеге», «Свитезянка».
 Танеев. Кантаты — «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма».
 Рахманинов. Кантаты — «Весна», «Колокола».
 Шапорин. Симфония-кантата «На поле Куликовом»; оратория «Сказание о битве за русскую землю».
 Прокофьев. Оратория «На страже мира»; кантаты — «Александр Невский», «Иван Грозный».
 Шостакович. Оратория «Песнь о лесах»; «Десять поэм».
 Свиридов. «Патетическая оратория».
 Арутюнян. «Кантата о Родине».
 Макаров. Хоровая сюита «Река-богатырь».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
-------------	---

ВВЕДЕНИЕ. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Глава 1. Форма и содержание	5
§ 1. Общеэстетическое понятие формы и содержания	5
§ 2. Единство и противоречие формы и содержания	6
§ 3. Специальное понятие музыкальной формы	8
§ 4. Форма-структура	9
§ 5. Форма как процесс развития	10
§ 6. Соотношение структуры и процесса развития	11
Глава 2. Музыкальный стиль и жанры	12
§ 1. Понятие стиля	12
§ 2. Понятие жанра	12
§ 3. Общая систематизация жанров по исполнительским средствам	14
§ 4. Характеристика жанров по содержанию	14
§ 5. Условность названий и историческая эволюция жанров	15
§ 6. Взаимоотношение жанров и форм	16
Глава 3. Вопросы формы-структуры	18
§ 1. Общая систематика музыкальных форм	18
§ 2. Разделы формы и материал	21
§ 3. Основной принцип членения формы	21
§ 4. Факторы и признаки членения формы	23
Глава 4. Вопросы формообразования	25
§ 1. Рельефный и фоновый материал	25
§ 2. Контраст	26
§ 3. Основные типы развития тематизма	27
§ 4. Функции материала в формообразовании	29
§ 5. Основные принципы формообразования	30

ОТДЕЛ I. СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ

Глава 1. Предварительные сведения	33
§ 1. Непрерывность и членораздельность музыкальной речи	33
§ 2. Многообразие строения музыкальной речи	34
§ 3. Тема и музыкальный образ	34
§ 4. Значение в теме мелодики, гармонии, ритма	37
§ 5. Понятие мотива и его интонационная природа	38
§ 6. Структурное значение мотива	39

§ 7. Мотивный состав темы и мотивное развитие	41
§ 8. Анализ примеров	43
Глава 2. Строеение музыкальной речи в гомофонной музыке	45
§ 1. Общая характеристика построений	45
§ 2. Основные структурные признаки построений	46
§ 3. Величина построений	48
§ 4. Состав построений	49
§ 5. Структура членения	50
§ 6. Нормальный экспозиционный период	52
§ 7. Периоды с особенностями и ненормативные	56
§ 8. Предложения	61
§ 9. Фразы	64
§ 10. Сложные и свободные построения	65
Глава 3. Художественные образцы	67
Пояснения к примерам 1—82	67
Нотные примеры 1—82	74—109

ОТДЕЛ II. СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Глава 1. Одночастная форма	110
§ 1. Общая характеристика	110
§ 2. Простая одночастная форма	111
§ 3. Развитая одночастная форма	112
§ 4. Художественные образцы	113
Глава 2. Простая двухчастная форма	116
§ 1. Общая характеристика	116
§ 2. Разновидности	116
§ 3. Двухчастная форма с включением	120
§ 4. Происхождение и применение	122
§ 5. Художественные образцы	123
Глава 3. Простая трехчастная форма	124
§ 1. Общая характеристика	124
§ 2. Разновидности	125
§ 3. Гармоническое развитие в средней части	129
§ 4. Реприза	130
§ 5. Происхождение и применение	131
§ 6. Художественные образцы	131
Глава 4. Развитая двухчастная форма	133
§ 1. Общая характеристика	133
§ 2. Разновидности	133
§ 3. Старинная развитая двухчастная форма	134
§ 4. Старосонатная форма	136
§ 5. Репризная двухчастная форма	139
§ 6. Контрастная двухчастная форма	142
§ 7. Художественные образцы	144
Глава 5. Сложная трехчастная форма	145
§ 1. Общая характеристика. Разновидности	145
§ 2. Составная трехчастная форма	147
§ 3. Первая часть	148
§ 4. Средняя часть. Роль контраста	149
§ 5. Средняя часть. Трио	151
§ 6. Средняя часть. Эпизод	157
§ 7. Составная середина	158
§ 8. Связки	158
§ 9. Реприза	161

§ 10. Несоставные формы	165
§ 11. Вступление	166
§ 12. Кода	167
§ 13. Промежуточные формы	168
§ 14. Применение сложной трехчастной формы и исторический обзор	168
§ 15. Художественные образцы	170
Глава 6. Двойные формы	173
§ 1. Двойная двухчастная форма	173
§ 2. Простая двойная трехчастная форма	177
§ 3. Сложная двойная трехчастная форма	179
§ 4. Художественные образцы	183
Глава 7. Вариации	184
§ 1. Общая характеристика	184
§ 2. Разновидности вариаций	185
§ 3. Вариации на оstinатный бас (basso ostinato)	186
§ 4. Строгие вариации. Общая характеристика	190
§ 5. Тема в строгих вариациях	190
§ 6. Приемы развития мелодии	191
§ 7. Приемы развития сопровождения	194
§ 8. Строеение цикла вариаций	197
§ 9. Двойные вариации	198
§ 10. Свободные вариации	199
§ 11. Тема и ее развитие	199
§ 12. Строеение цикла свободных вариаций	204
§ 13. Вариации <i>organo ostinato</i>	205
§ 14. Применение вариационной формы	206
§ 15. Исторический обзор	208
§ 16. Художественные образцы	211
Глава 8. Рондо	212
§ 1. Общая характеристика	212
§ 2. Происхождение формы рондо	213
§ 3. Старинное рондо	214
§ 4. Разновидности классического рондо	219
§ 5. Рондо эпохи классицизма	220
§ 6. Развитие формы рондо в XIX—XX веках	227
§ 7. Применение формы рондо	231
§ 8. Художественные образцы	232
Глава 9. Сонатная форма	233
§ 1. Общая характеристика	233
§ 2. Общее строеение сонатной формы	234
§ 3. Разновидности сонатной формы	237
§ 4. Тональные соотношения в экспозиции	239
§ 5. Главная партия, основная часть	239
§ 6. Главная партия, связующая часть	246
§ 7. Побочная партия	255
§ 8. Основная часть побочной партии	258
§ 9. Заключительная часть	261
§ 10. Разработка	262
§ 11. Тональные планы разработки	271
§ 12. Ложная реприза	272
§ 13. Реприза. Главная партия	273
§ 14. Реприза. Побочная партия	274
§ 15. Особые виды репризы	275
§ 16. Кода	275
§ 17. Вступление	276

§ 18. Драматургия сонатной формы	277
§ 19. Исторический обзор развития сонатной формы	279
§ 20. Художественные образцы	280
Глава 10. Высшие формы рондо	283
§ 1. Общая характеристика	283
§ 2. Тональные соотношения	284
§ 3. Сонатность в рондо	285
§ 4. Строение рефрена	288
§ 5. Первый эпизод и повторение рефрена	289
§ 6. Центральный эпизод	290
§ 7. Реприза и кода	290
§ 8. Особые формы рондо	291
§ 9. Историческое развитие и область применения	292
§ 10. Художественные образцы	294
Глава 11. Свободные и смешанные формы	296
§ 1. Общая характеристика	296
§ 2. Свободные формы	297
§ 3. Системные свободные формы	297
§ 4. Несистемные свободные формы	298
§ 5. Смешанные формы первого вида	298
§ 6. Смешанные формы второго вида	299
§ 7. Художественные образцы	300
Глава 12. Полифонические формы	300
§ 1. Специфика полифонических форм	300
§ 2. Полифония строгого письма и ее особенности	301
§ 3. Закономерности мелодического движения	301
§ 4. Нормы строгого двухголосия	302
§ 5. Многоголосие	303
§ 6. Общая характеристика инвенционных форм	304
§ 7. Виды имитаций	304
§ 8. Канон	308
§ 9. Система подвижных контрапунктов	314
§ 10. Вертикально-подвижной контрапункт	316
§ 11. Горизонтально-подвижной контрапункт	323
§ 12. Вдвойне-подвижной контрапункт	324
§ 13. Контрапункт обратимый	325
§ 14. Подвижной контрапункт и канон	325
§ 15. Фуга	325
§ 16. Экспозиция и контрэкспозиция фуги	328
§ 17. Разработка	329
§ 18. Заключительная часть	330
§ 19. Фуга двойная и тройная	330
§ 20. Фугетта, фугато, инвенция	332
§ 21. Подголосочная полифония	332
§ 22. Гомофонно-полифонический склад	334
§ 23. Сочетание различных тем	337
§ 24. Художественные образцы	343

ОТДЕЛ III. ФОРМЫ И ЖАНРЫ

Глава 1. Формы в вокальной камерной музыке	345
§ 1. Общая характеристика	345
§ 2. Взаимоотношение музыкальных и речевых интонаций	345
§ 3. Соотношение музыки с содержанием текста	353
§ 4. Основные разновидности форм вокальной камерной музыки	354

§ 5. Куплетная форма	354
§ 6. Варьированная строфа	356
§ 7. Сквозная форма	361
§ 8. Применение в вокальной музыке типовых инструментальных форм	362
§ 9. Вокальные циклы	363
§ 10. Художественные образцы	364
Глава 2. Сюита	365
§ 1. Общая характеристика. Разновидности	365
§ 2. Старинная сюита. Общая характеристика	366
§ 3. Основные части старинной сюиты	367
§ 4. Дополнительные (вставные) номера	370
§ 5. Зарождение в старинной сюите принципов формообразования, получивших развитие в последующих стилях	370
§ 6. Новая сюита. Общая характеристика	374
§ 7. Программная сюита	374
§ 8. Дальнейшее развитие жанра сюиты	375
§ 9. Сюита из фрагментов крупного произведения	375
§ 10. Художественные образцы	376
Глава 3. Сонатный цикл	376
§ 1. Общая характеристика	376
§ 2. Сонатно-симфонический цикл классического стиля	377
§ 3. Инструментальный концерт	379
§ 4. Тональные и тематические связи	379
§ 5. Исторический обзор	380
Глава 4. Опера, оратория, кантата	381
§ 1. Опера. Общая характеристика	381
§ 2. Происхождение и развитие оперы	383
§ 3. Различные типы опер	384
§ 4. Формы и жанры, составляющие оперное произведение	385
§ 5. Оратория и кантата	389
§ 6. Художественные образцы	390