

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГАОУ ВПО «Российский государственный
профессионально-педагогический университет»

КАДЦЫН Л. М.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК И КОМПОЗИЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XVII-XVIII ВЕКОВ

Монография

Екатеринбург
2011

ББК 85.31
К13

Кадцын Л.М. Музыкальный язык и композиция произведений XVII-XVIII веков. [Текст]: Екатеринбург: ФГАОУ ВПО "Рос. гос. проф.-пед. ун-т", 2011. — 348 с.

ISBN 978-5-9901984-6-3

Рецензенты: *Рагс Ю.Н.*, доктор искусствоведения, профессор (Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского);
Девятова О.Л., доктор культурологии, профессор (Уральский гос. университет им. А.М. Горького);
Сиротин С.И., засл. деятель искусств, член союза композиторов России, профессор (Рос.гос. проф.-пед. ун-т).

Предлагаемая работа представляет собой теоретико-аналитическую концепцию музыкального языка и композиции произведений Нового времени. В ее основе новое понимание тематизма и фактуры, лада, гармонии, мелодии и полифонии как средств развертывания и выразительности музыкальной композиции. Книга адресована исследователям и критикам, педагогам и учащимся музыкально-учебных заведений и, думается, привлечет внимание истинных любителей музыки.

- © ФГАОУ ВПО "Российский государственный профессионально-педагогический университет", 2011
- © Кадцын Л.М., 2011
- © ИП Лисицына, 2011

ISBN 978-5-9901984-6-3

ВВЕДЕНИЕ

Эпоха Просвещения XVII-XVIII веков — это время значительных перемен и контрастов в развитии культуры европейского общества, время взлета творческих открытий и забвения творцов, время возникновения оперного театра и рождения оркестра, время жизни и творчества величайших композиторов (К. Монтеверди, Г. Перселла, А. Корелли и А. Вивальди, И.С. Баха и Г. Генделя, Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена), чьи произведения постоянно звучат сегодня. Музыкальное искусство этого времени широко освещено в современной литературе — исследованиях и учебных пособиях, значительная часть которых посвящена историко-стилистическим явлениям и жанровым областям, а также творчеству отдельных мастеров, где представления об искусстве Просвещения постоянно уточняются и конкретизируются. Иную картину представляет литература, посвященная вопросам лада и гармонии, тематизма, мелодии и полифонии, композиции, фактуры и инструментовки, оркестровых стилей и исполнительства этого времени, по мнению Г. Римана, как «исследование установленных практикой технических приемов музыкального сочинения» [66.1260].

В работах теоретико-аналитических, к сожалению, мы не встречаемся с разными современными взглядами и мнениями, а по отдельным вопросам освещаются лишь взгляды далекого прошлого. Более того, некоторые точки зрения и мнения не подтверждаются примерами из произведений этого времени, что вызывает сомнение в их справедливости, поскольку источником теоретических представлений о композиции и музыкальном языке, а также их компонентах (сторонах, составляющих) как средствах выразительности были именно произведения данной эпохи. «Для теории музыкального языка и анализа отдельных произведений очень важно верное представление о соответствующей исторически сложившейся системе средств», — подчеркивал Л. Мазель [50.13].

«Историзм теории — это общий принцип советской музыкальной науки. Специальные теоретические дисциплины имеют тенденцию развиваться и обогащаться благодаря вовлечению все более широкого круга исторических явлений, — пишет Ю. Евдокимова об исторической обусловленности теории музыки, — Это дает основания рассматривать гармонию, форму, полифонию в конкретных исторических особенностях, в движении, изменении и тем самым понимать законы эволюции музыкального мышления» [23.5]. Высказывание известного ученого следует понимать как призыв. Но осмыслению законов и закономерностей эволюции музыкального мышления препятствует дифференцированность теоретического знания, исторически сложившаяся в виде автономных учебных дисциплин (полифония, гармония, анализ, инструментоведение) и требующая их объединения. Сам факт разобщенности теоретического знания и необходимость его объединения давно на повестке дня музыкознания. «Техническая теория музыки, оторванная от эстетики и музыкально-исторической науки, дробилась на ряд частных дисциплин и не могла ставить коренных проблем музыкального искусства», — признавал Л. Мазель, — Вследствие этого достижения теории музыки, ее основные положения не доведены до той степени ясности и обобщенности, которая позволила бы им включиться в основной фонд современных знаний [50.7, 11].

Объединение теоретико-аналитических представлений необходимо для уточнения их взаимосвязи и обновления, вплоть до отказа от ряда существующих взглядов, положений, теорий и создания новых, что возможно лишь на материале конкретно-исторических данных. Сложность этой задачи огромна и, пожалуй, остается недостаточно осмысленной сегодня. Такое объединение не может быть суммой существующих представлений, выработанных в отдельных областях теоретического музыкознания и закрепленных в изолированных учебных курсах с их разными учебными и аналитико-технологическими задачами. В этом смысле существующие курсы анализа музыкаль-

ных произведений с их узкой направленностью не решают эту задачу. Иными словами, необходима новая теоретико-аналитическая концепция языка и композиции в произведениях Нового времени и соответствующая организация теоретических дисциплин [30.122-129].

Важным в совершенствовании теоретических, равно и исторических, представлений о музыкальном искусстве является коррекция и переосмысление понятийного аппарата музыкознания. «Каждый термин в искусстве, если он живой, — непременно являет собою нечто подвижное и изменчивое, скорее сосуществование взаимопротивоположных тенденций, чем точно ограниченные размеры "вечных истин"», — писал Б.В. Асафьев, — Может быть, впоследствии некоторые из них окажутся излишними» [3.196-197]. «Понятийно-терминологический аппарат музыковедения, которым мы пользуемся сегодня, полон противоречий, неточностей, содержит взаимопересечение понятий, — считает Т. Бершадская, — Разнобой в трактовке ключевых понятий, отсутствие единых исходных позиций при выведении терминов влечет за собой сложность взаимопонимания, а порой приводит даже к существенным ошибкам» [10.98, 104]. «Пересмотр и пути совершенствования понятийно-терминологического аппарата полностью ложится в русло общей тенденции и направленности музыковедения сегодняшнего дня», — подчеркивает ученый [10.115].

Разобщенность и некорректность теоретико-аналитических представлений о языке и композиции в искусстве Нового времени стали источником возникновения настоящей работы, которая мыслится частью более широкого исследования "Эволюция музыкального языка и композиции".

«К области музыкального языка принято относить все средства музыки, за исключением общей композиции произведения», — пишет Л. Мазель [50. 25]. Такое разделение музыкального языка и композиции как средств выражения, на наш взгляд, недостаточно корректно, однако в работе данное

терминологическое противопоставление сохраняется с целью подчеркнуть в системе музыкального мышления качественное различие уровня композиционных средств выражения и иных языковых средств, иерархически ему подчиненных, но имеющих самостоятельную выразительную направленность.

Развитие в эпоху Возрождения жанров многоголосных произведений и самого многоголосного письма, в частности полифонических приемов развертывания звуковой ткани, привело к формированию в XV-XVI столетиях гомофонно-гармонического мышления, качественно отличающегося от прежнего мышления линейного. Новое музыкальное мышление обуславливает обновление и различие форм композиторской и исполнительской деятельности в XVII-XVIII веках и расширение сфер выразительности языка музыкальных произведений. В связи с этим музыкальное мышление данного времени, в отличие от прошлого, включает три взаимосвязанные подсистемы средств языкового выражения — слушательского (жанрового) мышления, композиторского и музыкально-исполнительского [29.14-21]. При этом последующие подсистемы включают в себя предыдущую, дополняя и уточняя ее. Так слушательское (жанровое) содержание произведений уточняется комплексом языковых средств выражения композитора в нотном тексте произведений, который в свою очередь дополняется средствами выражения музыкантов-исполнителей.

В числе важнейших признаков и сторон (уровней и субуровней) нового музыкального мышления следует отметить:

- широкое использование многоголосных тематических построений в качестве конструктивных и смысловых единиц произведений и утверждение композиционной логики;
- развитие фактуры произведений с выделением в ней рельефных и фоновых линий, фиксирующих звуковое пространство;
- многоголосные (гармонические) лады, пришедшие на смену монодическим;

- гармонию как новое и важнейшее качество звуковой ткани и средство развертывания тематических построений и композиции;
- мелодику как свойство рельефа звуковой ткани;
- совершенствование полифонии как средства развертывания звуковой ткани;
- инструментовку как средство пространственного развертывания и выразительности тематических построений и композиции;
- нотное письмо и исполнительские приемы (агогика, аппликатура, артикуляция, динамика, апподжиатура) как особую сферу выразительности музыкального языка и композиции в отличие от импровизации.

Целостность музыкального мышления XVII-XVIII веков и взаимосвязь его составляющих сторон требует уточнения данных сторон и дальнейшего изучения их взаимосвязи. И первоочередным в изучении законов и закономерностей музыкального мышления Нового времени является уточнение представлений о составляющих его сторонах, что стало исходным для постановки задач настоящего исследования.

В наиболее обобщенном виде целостность музыкального мышления данного времени раскрывается в представлении о тематической организации произведений. Типы тематизма как конструктивные единицы произведений в своем изложении и развитии обуславливают композиционную логику. Само изложение тематических построений осуществляется в определенной фактуре, которая конкретизирует их звуковой облик, развертывание и развитие в композиции. Данные представления отражают макромир музыкальных произведений и его образную драматургию. Этот исходный уровень анализа произведений – уровень композиционных представлений, раскрывается в первом разделе настоящей работы.

Иной уровень анализа – осмысление микромира музыкальных произведений, основой которого является ладовая организация как комплекс представлений о музыкальном движении,

его средствах и механизме. Реализация музыкального движения осуществляется в развертывании мелодических, гармонических, полифонических и других особенностей звукового облика тематических единиц. Рассмотрение данных особенностей составляет второй раздел работы, где в уточнении представлений о гармонии, мелодии и полифонии мы осознаем особенности, тонкости и специфичность видов и разновидностей тематического материала и композиции музыкальных произведений.

По существу, предлагаемое исследование представляет собой формирование теории, уточняющей сущность музыкального языка и композиции европейской музыкальной культуры Нового времени. Бесспорно, работа не исчерпывает всех вопросов и проблем музыкального мышления Нового времени и, более того, требует продолжения, в частности осмысления особенностей музыкально-исполнительского мышления и стилистических особенностей языка отдельных композиторов данной эпохи, что будет задачей дальнейшего исследования.

РАЗДЕЛ I

МАКРОМИР МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ГЛАВА 1

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ И КОМПОЗИЦИЯ

Длительное время — от античности до последних столетий — в осмыслении и объяснении музыкального искусства и отдельных музыкальных произведений основное внимание обращалось на звуки, их физические свойства и восприятие таковых, а также на мелодии как последовательность звуков и гармонию как одновременное их сочетание. Иначе говоря, все объяснение музыкального искусства сводилось к свойствам звуков, их последованию и одновременному сочетанию. При этом недостаточное внимание уделялось конструктивным и смысловым единицам музыкальных произведений и отражаемых образов.

Основная причина данной ситуации в том, что практически до XVII столетия музыка не являлась самостоятельным видом искусства, выступая в единстве (синкретизм) со словом, движением, танцем. И потому единицы музыкального произведения — конструктивные и смысловые — отождествлялись с единицами речи, движения, танца, из которых широкое употребление получили понятия "фраза", "предложение", "мотив", а также понятия "колено" (коленце), "реприза", "часть" и т.п. Лишь в эпоху Возрождения появился термин "тема", аналогичный риторическому понятию "тема обсуждения" (инвенция), отражающий конструктивную единицу музыкального произведения, которая в рамках линейного музыкального мышления того времени понималась как единица одноголосного (мелодического) развертывания.

Сущность тематической организации и композиции

Понятие об единице развертывания музыкального произведения и, шире — музыкального движения, чрезвычайно важно для понимания и объяснения особенностей (свойств) компози-

ционных и языковых, а также образно-драматургических как в отдельном произведении, так и в музыкальном искусстве в целом. Именно в рамках композиционных (конструктивных) единиц произведения осуществляется последование и одновременное сочетание звуков, отражая целостный механизм музыкального движения и его качества.

I

«Тематизм — одно из ведущих понятий в теории музыкальной композиции, — справедливо утверждает В. Холопова, — Термин "тема" с несколькими синонимами стал появляться в европейской музыке с XVI века и применялся по отношению к полифоническим голосам. Глареан в "Додекахордоне" назвал темой тенор, снабженный указанием на построение из него многоголосного канона, Царлино в "Установлении гармонии" обозначил как "тема" мелодию, контрапунктирующую с *cantus firmus*» [102.4,10; 82.79-99]. «Темой — или *passagio* — Царлино называет мелодическую линию, в которой в измененном виде проводится *cantus firmus*. В противоположность этому определяется *soggetto* — голос, повторяющий *cantus firmus* в неизменном виде, — пишет В. Валькова, — Это различие скоро начинает размываться, термины *subjectum*, *inventio*, *soggetto*, *thema* все чаще становятся синонимами» [12.170].

С этого времени достаточно долго представление о "теме" как источнике произведения отождествлялось только с важнейшими в произведении одноголосными мотивами и фразами, а позднее с предложениями, что не позволяло осознать сущность композиции и ее особенности.

«Лишь с торжеством гомофонного принципа в европейской музыке "тема" стала распространяться на гомофонные построения, — подчеркивает В. Холопова, — Немецкие теоретики XVIII века в качестве синонима темы использовали термин "главная партия", а к концу века понятие тема все больше закреплялось за построениями типа гомофонного периода» [102.10]. «Представления о самих границах темы в эту эпоху очень неопределенны. Многие исследователи прирав-

нивают тему первому предложению периода, — уточняет В. Валькова и утверждает, — Однако вопрос этот так и не был решен и, насколько нам известно, остается открытым до сих пор» [12.171].

По сути представления о тематизме растворялись в вопросах о строении произведений (музыкальной форме), отождествляясь с синтаксическими единицами, хотя назначение данного понятия изначально было шире вопросов строения. И только в XX столетии, особенно во второй половине, вопросы музыкального тематизма получают самоценное осмысление в музыкознании, а сами темы рассматриваются не только как одногласные, но и как многоголосные построения.

Важное место понятие "тема" занимает в работе Б.В. Асафьева "Музыкальная форма как процесс", где оно используется как уточняющее и конкретизирующее основные положения ученого. Раскрывая идею толчка и замыкания движения, исследователь пишет: «В процессе развития рондо постоянное возвращение к руководящему напеву, к теме... получает смысл еще более показательный для процесса формирования, чем любые наигрыши в куплетных или танцевальных формах» [3.62]. «Тема как толчок, однако, не пропадает совсем, а время от времени выступает в ритмическом своем облике то в последовании аккордов минора, то еще в более первобытно-ритмической природе, — пишет Б. В. Асафьев о разворачивании симфонии Шумана, — Нигде не завершаемое обнаружение первой темы становится руководящим стимулом всего дальнейшего развития музыки I части этой замечательной симфонии» [3.70]. Говоря о разворачивании сонатной экспозиции, автор подчеркивает важность контрастного тематического становления и закрепления тематического комплекса [3.119-121]. «Тема — одновременно и самодовлеющий четкий образ, и динамически "взрывчатый" элемент. Тема — и толчок и утверждение. Тема концентрирует в себе энергию движения и определяет его характер и направление», — подчеркивает ученый [3.121].

Представление о теме (темах) используется в работе Л. Мазеля "Фантазия f-moll Шопена", где «большую роль играет тематический анализ, т.е. выяснение соотношений и связей между различными темами произведения», который отделяется от анализа "общих форм движения" мелодии в данном произведении» [46.13, 132]. Однако представление о "теме" не получило развития как в этой работе, так и в работе "О мелодии", где оно заменяется понятием "интонация".

К понятию "тема" автор вновь обращается лишь в работе "Строение музыкальных произведений". «Главные черты музыкальных образов, созданных средствами музыки, получают свое воплощение в музыкальном произведении прежде всего в виде тем (или в виде тематического материала), — пишет Л. Мазель, — От качества тематического материала, от индивидуальной яркости тем, от степени обобщения в них.., а также от заложенных в темах возможностей дальнейшего развития во многом зависит качество музыкального произведения в целом» [48.116]. «Можно определить тему как музыкальное построение, отличающееся достаточной оформленностью, достаточной концентрированностью, характерностью и индивидуализированностью музыкальной выразительности и обычно лежащие в основе развития», — утверждает исследователь и различает темы одноголосные и многоголосные, краткие и развернутые, завершенные и незавершенные, контрастные и неконтрастные, а также отмечает возможность использования разного их количества в произведениях [48.116-117].

Данное представление о теме (темах) получает в начале 1960 годов широкое обсуждение в работах многих авторов и разной направленности.

«В широком смысле понятие тематизма (тема как выражение музыкального образа) включает в себя все средства выразительности, все основные элементы музыкального мышления: мелодику, ритм, гармонию, полифонию, колорит, фактуру, форму и принципы развития. Тема — музыкальное построение, выражающее основную мысль (или его части) и являющееся

обычно предметом дальнейшего развития», — пишет О. Евлахов [26.51-52]. «Как основные, так и подсобные разделы создаются путем развития тематического материала или вполне законченной темы, — подчеркивает Е. Месснер, — Тематический материал может быть представлен и одноголосной мелодией, и цепочкой гармоний, и фигурацией, и даже одним ритмом» [54.11]. «Тема возникла лишь на определенном этапе развития музыки, — пишет В. Бобровский, — Понятие тема в широком смысле слова может быть распространено и на произведения доклассической эпохи» [11. 11].

В работах многих исследователей уточняются представления о различии музыкальных тем и их функциях (конструктивной и смысловой), о соотношении тем и композиции, о выделении макротем как построений большего масштаба. Однако, обсуждая данные вопросы, исследователи не раскрывают всю типологию тематизма, что не позволяет использовать новые представления о тематической организации в педагогической практике. Более того, сам вопрос — что считать темой, так и не получил окончательного решения.

Одни исследователи (В. Валькова, Н. Кадырова, И.Сниткова, Н.Рыжкова, В.Холопова) — признают наличие только тематического материала в произведениях, который требует раскрытия и уточнения [12; 27; 61; 102]. «Тема — явление музыкально-логического и исторического порядка. Она сложилась на определенном этапе развития музыки и получила свое наивысшее выражение в музыке эпохи классицизма, — считает Н. Рыжкова, — Тема представляет собой главный элемент текста, обладающий признаками структурной целостности, приобретающий значение наиболее индивидуального в образном отношении... и функционирующий на основе нормативов музыкальной формы. Только при совмещении всех этих качеств (структурных, образно-семантических и функциональных), он может считаться темой» [27.139].

Иные — Ю. Тюлин, В. Бобровский, М. Тиц, В. Цуккерман, Е. Ручьевская и многие другие считают, что в произведении

ях наряду с темами есть нетематические построения (общие формы движения, вступления, связки и иной вспомогательный звуковой материал) [88.8-13].

Вместе с тем, ученые признают, что общие формы движения есть не что иное, как развитие определенного типа музыкальных тем. «Иногда бывает трудно или невозможно говорить о теме по отношению к произведению, основанному на аккордовом складе — без выделения какого-нибудь яркого голоса — или на фигуральной аккордовой последовательности (прелюдия до мажор из W.K.I Баха), — пишет В. Цуккерман, — Правда пассажи, общие фигурационные формулы и т.д. не всегда тематически нейтральны: нередко они строятся на элементах предшествующих тем или, наоборот, служат источником дальнейшего тематического развития» [51. 494]. «С функциональной точки зрения темами являются и фактурная формула прелюдии Баха, и весь комплекс звучания — мелодия и сопровождение — в побочной партии сонаты Бетховена (№23, первая часть — Л.К.), ибо и тот, и другой фрагменты репрезентируют все произведение и являются объектами развития», — говорит Е. Ручьевская [70. 56]. М. Тиц утверждает, что между темами и общими формами звучания «грань установлена быть не может» [83. 71].

Другими словами, признавая наличие тематического материала, многие ученые говорят о трудности различия его видов, типов, форм. В конечном счете данная ситуация и определяет поиск исследователей. Разделяя эту позицию, мы хотели бы уточнить общее представление о тематической организации и ее связи с композицией, а также рассмотреть типы тематизма, используемые в музыкальных произведениях XVII - XVIII веков.

II

В основе любого произведения лежит изложение и развитие одного или нескольких звуковых построений (одногоголосных и многоголосных), которые выполняют *конструктивную* роль и получили название "музыкальная тема". В соответствии с мас-

штабом следует различать в произведениях одноголосные и многоголосные

темы-мотивы и фразы,
темы-предложения,
развернутые темы-периоды,
сонорные темы-блоки.

Данные типы тем могут представлять собой как исходный звуковой материал, получающий дальнейшее развитие в произведении, так и дополнительный. Таковы в полифонических произведениях одноголосные темы-мотивы и фразы, которые подчас являются единственным звуковым материалом, как например в двухголосной инвенции И.С. Баха ре минор.

Пр.1 Бах И.С. Инвенция ре минор (фрагмент).



Столь же часто звуковым материалом в прелюдиях, каприччио, фантазиях, сонатах и иных произведениях XVII-XVIII веков являются многоголосные темы-мотивы и темы-фразы, которые выполняют разную роль в композиции и получают развитие.

Пр.2 Моцарт В. Фантазия ре минор, тема-фраза.



Но, безусловно, основными конструктивными единицами в произведениях последних столетий выступают многоголосные темы-предложения и темы-периоды, количество которых может быть разным.

Пр.3 Моцарт В. Фантазия ре минор, тема-период.



Названные темы (одноголосные и многоголосные мотивы, фразы, предложения и развернутые периоды) мы фиксируем в произведениях на основе одного и постоянного качества звукового материала — абсолютной высоты или тоновости отдельных звуков. Именно тоновость звучания позволяет различать последовательное линейное звучание, одновременные аккордовые сочетания и, соответственно, осознавать облик тем и отличать друг от друга.

При этом другие качества звукового материала, такие как громкость и красочность звучания, являются переменными и зависимыми от исполнения, а потому не выступают исходными признаками строения (композиции) произведения. С помощью данных качеств мы уточняем облик конструктивных единиц и композиции в целом, постигая их образный смысл. Использование же ударных инструментов с относительной высотой звучания и особой красочностью имеет целью акцентировать ритмическую сторону звучания отдельных тематических построений.

Появившиеся в искусстве XX столетия **сонорные темы-блоки** основаны на громкостных и тембровых свойствах развернутых звуковых построений, в отличие от одноголосных и многоголосных тем-мотивов, фраз, предложений и периодов. Они обладают свойствами развернутых тем и играют важную конструктивную роль в произведениях современного искусства.

Вместе с тем, помимо конструктивной функции темы выполняют роль *смысловую*, выступая источником переживаний и эстетических представлений, во взаимодействии которых мы постигаем конкретные образы произведения, его драматургию и смысл. Такую роль могут выполнять лишь развернутые темы, включающие комплекс языковых средств выражения и способные вызывать конкретные переживания и полноценные эстетические представления. Небольшие темы-мотивы и фразы в силу малого масштаба такими возможностями не обладают и потому не выполняют самостоятельную образную роль в произведениях [31.63-64].

Наконец, с целью выражения сложных образов в произведениях XVII - XVIII веков начинают использоваться масштабные звуковые построения, основанные на изложении и развитии одной и нескольких тем. Такие построения как носители образов внутренне контрастных и даже конфликтных лишь в последние десятилетия нашего времени признаны тематическими единицами ("темы высшего порядка" и "тематические образования" Е. Чигаревой, "целостный тематический комплекс" В. Бобровского) [11.42; 106.49-50]. «Самый обобщенный уровень тематизма можно определить как музыкально-концепционный, или макротематический. Он непосредственнее других связан с центральной идеей сочинения, с определяющими ее сторонами», — пишет В. Валькова, размышляя о видах и уровнях тематизма [12.186]. Подобные масштабные тематические единицы получили названием "макротема". Можно говорить о двух типах макротем в произведениях последних столетий:

простых, основанных на развитии тем-мотивов и фраз;
сложных, основанных на развитии разных тем.

В целом, перечисленные типы тем и макротем в силу целостности и ясности их исходного облика в произведении представляют один вид тематизма, получивший широкое использование в европейском музыкальном искусстве и который следует назвать *концентрированным*.

Вместе с тем, в практике народного искусства разных континентальных культур и позднее в профессиональной музыке используется другой вид тематизма или принцип его использования — *рассредоточенный*, где тема в ее целостном виде не звучит в произведении. В виде отдельных оборотов и опорных звуков (начальных, срединных, кульминационных и заключительных) она рассредоточена по всему произведению, выступая в роли плана, схемы импровизации музыканта. В таком использовании тема фактически является идеей или задачей создания музыкальной композиции, реализующейся в импровизации. Обобщенность темы-плана превращала художественную идею в модель, его норму или канон, реализация которой требовала определенного уровня мастерства музыканта-импровизатора. Использование темы-идеи в силу сложности требований индивидуальной музыкантской интерпретации долгое время осуществлялось в некоторых жанрах культовой и светской музыки.

Зашифрованный смысл произведения (акростихическая композиция) был выражением художественных потребностей высокообразованной прослойки общества и потому не мог быть повсеместно распространен. "Рассредоточенный" тематизм был порожден развитием музыкально-исполнительского искусства на определенном этапе развития музыкальной культуры и принципиально ориентирован на выражение музыкантской концепции произведений.

С отделением композитора от исполнителя в эпоху Возрождения "концентрированный" тематизм как более ясное, с точки зрения восприятия, средство выражения художественной идеи композитора, выходит на первый план. Вот тогда и потребовалась индивидуальность и рельефность темы как ключа к осмыслению содержания авторского произведения. И откликаясь на потребность композиторской практики, теории вводят понятие "тема" для фиксации средств выражения содержания композиций.

В то же время рассредоточенный тематизм не выходит из употребления, оставаясь основой некоторых жанров, в частности устной профессиональной традиции. В XX веке рассредоточенный тематизм вновь активно берется на вооружение в некоторых жанровых сферах на грани бытовых и концертных жанров. Использование данного вида тематизма в современном искусстве и стало, на наш взгляд, определенным препятствием для исследователей в осмыслении тематической организации в музыке и породило противоречия в ее трактовке.

Итак, следует говорить о двух видах тематизма, из которых "концентрированный" получил широчайшее использование в европейской музыке последних столетий, в том числе в искусстве XVII-XVIII веков. Поэтому в дальнейшем изложении мы будем говорить только о данном виде тематической организации в музыке.

Таким образом, **тематическая организация** музыкальных произведений понимается сегодня как **совокупность** разных типов **тем и макротем, выполняющих конструктивную и смысловую роль в композиции и заключающих в себе комплекс языковых средств выражения**. Подчеркнем, в произведениях, помимо тем и макротем, за которыми мы осознанно или неосознанно следим, нет иных построений или единиц, выполняющих подобную роль. Другими словами, в произведениях нет нетематического звукового материала или "общих форм движения", как это еще недавно считали, есть только тематический материал. И сущность тематической организации заключается в организации нашего внимания к смысловой и конструктивной (образной и композиционной) направленности произведений.

III

Ясное представление о концентрированном тематизме и его типах в значительной степени уточняет представления о композиционном процессе и типологии строения произведений, о границах действия комплексов выразительных средств и о

каждом из них, то есть представления о композиционных и языковых закономерностях и их эволюции.

Композиция (музыкальная форма) – **строение музыкального произведения в целом, а также строение частей циклического произведения, отражающее изложение, развитие и взаимодействие тематического материала.** Данное понимание композиции было намечено в работах Б.В. Асафьева и получило развитие в исследованиях В. Бобровского. «Композиционная форма – ритмически и тонально организованный процесс тематических сопоставлений и тематического развития», – пишет В. Бобровский [11.10]. Это понимание композиционных закономерностей требует знания тематического материала и единиц строения, принципов развития и типов взаимодействия тематического материала.

Бесспорно, темы и макротемы являются тематическим материалом одночастных композиций. В циклических произведениях, помимо тем и макротем, таким материалом выступает и само строение частей, развитие которого в цикле во многом является определяющим для композиции цикла. Единица строения композиции – это "участок действия" тематического материала, подчеркивал Ю.Тюлин [92.18]. Такими единицами в циклическом произведении являются части, а в одночастном произведении (части цикла) – разделы. Разделы всегда представлены изложением или развитием тем и макротем. Поэтому нельзя отождествлять понятия "раздел" и "тема"(макротема), равно как "раздел" и "часть", как это имеет место сегодня. Местонахождение частей и разделов композиции обуславливает определенную роль звучащему в них тематическому материалу и потому они имеют дополнительные названия – вступление, экспозиция, рефрен, середина, разработка, реприза, кода, заключение, финал. Следует различать разделы основные, которые являются постоянными в том или ином виде композиции, определяя их логику, и вспомогательные, отсутствие или наличие которых не изменяет композиционной логики. К числу

вспомогательных разделов относятся вступления, заключения и коды.

Принципами или способами (методами, приемами) развития тематического материала в композиции являются повторность, варьирование и разработка.

Повторность как прием развития тем и макротем действует только на расстоянии, поскольку повторение темы сразу же после ее изложения воспринимается как ее продолжение с фиксацией периодичности строения данной темы. Лишь после звучания других тем или развития исходной темы (макротемы) ее повторение осознается как развитие. Повторность может быть буквальной, хотя точного повторения в исполнении не бывает, чаще повторение включает небольшие изменения начала темы или ее завершения.

Варьирование — измененное повторение темы (макротемы), в процессе которого могут изменяться все ее компоненты, все средства выражения, но при этом тема должна оставаться целостным и узнаваемым построением. Приемы варьирования очень разнообразны — это мелизматическое, фактурное, гармоническое, контрапунктическое, имитационное, комбинирование, трансформация и другие изменения. Наконец, *разработка* — это развитие, при котором тема (макротема) после изложения предстает не в целостном облике, а в раздробленном, то есть в виде отдельных фраз, мотивов, фактурных линий, гармонической или ритмической идеи и т.п.

Типы тематического материала и принципы его развития выступают критериями различия композиций или музыкальных форм. Сочетание изложения тематического материала и принципов его развития (однократного и многократного) позволяет выделить семь видов композиций одночастных и циклических произведений:

- период и свободная — изложение одной темы или макротемы;
- двухчастная — изложение и однократное варьирование темы (макротемы);

- вариационная – изложение и многократное варьирование тем (макротем);
- трехчастная – изложение и однократное повторение (варьирование) тем или макротем;
- рондо – изложение и многократное повторение (варьирование) тем или макротем;
- сонатная – изложение, разработка и варьирование макротемы;
- рондо-сонатная – изложение, многократная разработка и повторение (варьирование) макротемы.

Использование тем или макротем в основных разделах отличает простые и сложные композиции одночастных произведений (частей цикла), а количество используемых тем – однотемные и многотемные композиции. В целом, одночастные и циклические, простые и сложные, однотемные и многотемные композиции свидетельствуют о разновидностях строения музыкальных произведений [31.66].

Виды и разновидности одночастных композиций

Разновидности Виды	Простые	Сложные	Сфера применения
Период и свободная	A	ABCDE	Пьесы-танцы, пьесы импровизационного склада
Двухчастная	AA ¹	ABC A ¹ B ¹ C ¹	Пьесы-миниатюры, медленные части сонат
Вариационная Куплетная Сквозная	AA ¹ ...A ⁿ	AB A ¹ B ¹ ...A ⁿ B ⁿ (AA ¹) ⁿ (AB) ⁿ A _n	Вариации, песни, пьесы импровизационного склада
Трехчастная	AA ¹ A ABA	ABA ¹ CC ¹ ABA ²	Арии, оркестровые танцы, скерцо
Рондо	AA ¹ AA ² ...A ABACA	ABCAB DD ¹ AB	Пьесы-миниатюры, танцы, финалы сюит, сонат
Сонатная	ARA ¹	AA ¹ R AA ¹ ABC R A ¹ B ¹ C ¹	Части сонат, симфоний, концертов
Рондо-сонатная	ARA ¹ R ¹ A ²	ABRA ¹ B ¹ R ¹ AB	Части сонат, симфоний

Виды циклических композиций

Виды	Композиции циклические	Сфера применения
Свободная	$\frac{I}{A} \quad \frac{II}{AA^1..A^n} \quad \frac{III}{A_p}$	Сюита, цикл миниатюр
Двухчастная	$\frac{I}{A} \quad \frac{II}{A_p}$	Органный цикл
Вариационная	$\frac{I}{AA^1} \quad \frac{II}{AA^1} \quad \frac{III}{AA^1}$	Сюита танцев
Трехчастная	$\frac{I}{AA^1..A^n} \quad \frac{II}{A} \quad \frac{III}{AA^1AA^2A}$	Ранний концерт
Рондо	$\frac{I}{AA^1} \quad \frac{II}{A} \quad \frac{III}{AA^1} \quad \frac{IV}{ABA} \quad \frac{V}{AA^1}$	Оркестровая сюита
Сонатная	$\frac{I}{ABRA^1B^1} \quad \frac{II}{AA^1..A^n} \quad \frac{III}{AA^1BB^1AA^1} \quad \frac{IV}{ABACA}$	Соната, симфония
Рондо-сонатная	$\frac{I}{ABRA^1B^1} \quad \frac{II}{A} \quad \frac{III}{ABRA^1B^1} \quad \frac{IV}{ABA^1CC^1ABA^1}$	Соната, симфония

Данная классификация в значительной степени уточняет традиционные представления о типологии композиций, излагаемые в учебных пособиях. В ней устраняются противоречия терминологические и традиционной трактовки отдельных видов композиций. В частности, в классификации нет "двухчастной репризной формы", нет "сонатной без разработки" (сложная двухчастная). Наконец, отдельный статус и трактовку получили циклические композиции.

Все виды, разновидности и типы указанных композиций находят применение в музыкальных произведениях разных жанров XVII-XVIII веков. И новое представление о композиции и ее типологии ясно свидетельствует о роли тематизма, историческая конкретизация которого выводит нас к пониманию эволюции композиционных и языковых закономерностей.

Свойства, качества тем и макротем не существуют как независимые от композиции, они выявляются в самом развер-

тивании композиции. Обусловленные композицией свойства и качества тематического материала реализуют ее стратегические задачи и, тем самым, раскрывают композиционные особенности. Именно взаимосвязанная характеристика тематизма и строения произведений (зеркально-отраженная) позволяет уточнить многие положения о сущности музыкальной композиции. Только ясно представляя всю композицию, мы можем фиксировать облик ее тематического материала как источника образов, и наоборот — ясно осознавая облик тем и макротем, мы можем представлять композицию и ее особенности.

Типы тем и простые композиции XVII-XVIII вв

Обратимся к конкретным типам тем и макротем, используемым и получившим значительное развитие в произведениях XVII-XVIII столетий, в которых следует различать одноголосные и многоголосные темы-мотивы и фразы, темы-предложения и развернутые темы-периоды, а также макротемы простые и сложные. Говоря об облике тем, композиции и их особенностях, мы должны осознавать:

- единицы строения — количество, иерархию, функции;
- сходство и различие тематических единиц — однородность, контраст изложения или развития, в том числе изложения фактурного;
- степень завершенности — наличие каданса, тональность, гармония;
- строение как соотношение тематических единиц.

I

Темы-мотивы и фразы. Тема-мотив представляет собой нерасчлененную последовательность нескольких звуков (одноголосный мотив), аккордов (гармонический) и их сочетание (мелодико-гармонический). Она отличается от любых других мотивов и оборотов в произведении рисунком линейного развертывания, характерными интервалами, ритмом и краской аккордов, в силу

чего данная тема выделяется и запоминается. Тема-фраза — построение из нескольких мотивов, объединенных одним движением-дыханием, где один или два составляющих мотива, а чаще начальный, являются характерными, по которым тема-фраза запоминается. Предельно малый масштаб не позволяет темам-мотивам и фразам быть носителями конкретного настроения в исходном звучании, а естественная их незавершенность, требующая дальнейшего продолжения, приводит к тому, что данные темы используются в роли дополнительных в композициях, а также как источника более развернутых смысловых построений — макротем.

Одноголосные темы-мотивы и фразы часто используются в качестве материала развертывания полифонических произведений, в частности в канцонах, ричеркарах, инвенциях и фугах этого времени, где их может быть несколько. Темы эти легко фиксируются, часто однородны по звуковому материалу, нерасчленены и незавершены, но могут быть контрастными, расчлененными и даже завершенными. Обычно данные темы сочетают в себе разные признаки, как в фуге Дж. Фрескобальди ля минор.

Пр.4 Фрескобальди Дж. Фуга ля минор (тема).



Более сложны многоголосные темы-мотивы и фразы, обычно выступающие основой произведений импровизационного склада — прелюдий, каприччио, токкат, аллегро. Например, Прелюдии И. Киттеля для клавесина строятся на непрерывном развитии небольших тем-мотивов и фраз, представляющих собой обыгрывание одного или нескольких аккордов. Именно фактурное оформление многоголосного мотива выступает характерным свойством данных тем, отчего их можно называть *фактурными*.

Как правило, в них нет ясного расчленения на мелодический мотив и сопровождение, в фактурном рисунке и его ритме участвуют все голоса, все звуки.

Пр.5 Киттель И. Прелюдия №6 фа мажор (фрагмент).



Фактурная тема может представлять собой обыгрывание одного аккорда в виде гармонической и мелодико-гармонической фигурационной ячейки. Подобные темы являются основой большинства Прелюдий И. Киттеля, Прелюдий И.С. Баха № 1-3, 5 из цикла "12 маленьких прелюдий", а также ряда других его прелюдий. Сохранность ритма движения и фактурного рисунка при использовании данных тем нередко являются целью и смыслом простейшей композиции, где логика гармонического развития подчас не играет конструктивной роли, особенно в произведениях XVII века.

Иной разновидностью фактурной темы является обыгрывание двух-трех аккордов. Подобные темы можно найти в Прелюдии №7 И. Киттеля, Аллегро И. Кунау из Сонаты ре минор для клавира, в Прелюдиях И.С. Баха № 9, 12, 14, 18, 23 из WK.I, в Каприччио и Фантазиях А. Вивальди из Сонат соч.2 для скрипки и баса, в Фантазиях ре мажор и ре минор из Нотной тетради Л. Моцарта. При использовании данных тем в произведениях XVIII века логика гармонического развертывания становится столь же важным моментом, как ритм движения и фактурный рисунок.

Фактурные темы могут использоваться в произведениях импровизационного склада не только в качестве единственного конструктивного материала. Примеры использования двух-трех фактурных тем можно найти в Прелюдиях И.С. Баха № 3, 15, 21 из WK.I, в ре минорной Фантазии Ф.Э. Баха, в Аллегро Г. Генделя из Сюиты соль мажор для клавира, где темы чередуются в своем развитии и объединяются.

Пр. 6 Бах И.С. WK.I. Прелюдия № 15 соль мажор (фрагмент).



Использование нескольких фактурных тем, безусловно, отражается в строении произведений и способствует формированию более сложных тематических построений — макротем, свидетельствуя о значительной роли фактуры в композиционном мышлении этого времени.

Темы-предложения (одноголосные и многоголосные) представляют собой последовательность нескольких фраз или развитие исходного мотива, обязательно завершенное ясно слышимым каденционным оборотом. Темы эти могут быть однородными и контрастными по звуковому материалу, расчлененными и нерасчлененными, но всегда завершенными, хотя и в разной степени.

Одноголосные темы-предложения чаще используются в полифонических произведениях, где использование их позволяет создавать значительные по масштабу композиции и показать мастерство в использовании разнообразного материала. Примеры таких тем можно найти в канцонах, каприччио и фугах, например в канцоне "Кривелла" Дж. Фрескобальди, в фуге И. Пахельбеля фа мажор из Магнификата, в Каприччио Г. Генделя соль мажор и фугах соль мажор, си минор и ля минор для органа, в фуге Г. Муффата соль минор. Подобные темы используются в фугах И.С. Баха, в частности в фуге соль мажор из WK.I и до мажор из WK.II, из которых первая является контрастной по материалу, а вторая — однородной.

Масштаб одноголосных тем-предложений может быть разным — от вышедших за рамки фразы до развернутых построе-

ний, представляющих последование нескольких фраз с их развитием и ясным ощущением завершенности, как например в фуге до мажор Д. Букстехуде, Жиге (фуге) ми минор И. Маттесона, в фуге И.С. Баха из Токкаты и фуги соль минор для органа.

Пр.7 Букстехуде Д. Фуга до мажор для органа (тема).



Нередко развернутые одноголосные темы-предложения используются в качестве одной из тем макротемы, что особенно характерно для произведений второй половины XVIII века. Таковы темы в первой части Сонаты соль минор Ф.Э. Баха для клавира.

Пр.8 Бах Ф.Э. Соната соль минор. Начальная тема.



Завершенность таких тем может быть выражена и линейными средствами, и гармоническим наполнением одноголосного построения. Важным признаком данных тем является наличие в них яркого оборота, который либо развивается в теме, либо противопоставляется контрастному материалу, в результате чего тема представляет собой определенную целостность, которая и получает развитие в макротеме.

Многоголосные темы-предложения имеют иное применение, они используются в качестве единственного материала вариаций, основного и дополнительного материала пьес-миниатюр, фантазий и ранних сонат. Конструктивная завершенность данных тем

даже при наличии заключительного каданса оставалась недостаточной. Поэтому нередко такие темы использовались в качестве одной из основных в композициях импровизационного склада.

Пр.9 Чимароза Д. Соната №4 соль мажор, начальная тема.

Allegro



Таковы темы в Фантазии ля минор Г. Генделя для клавира, Сонатах Д. Скарлатти K149 ля минор и K441 си-бемоль мажор,¹ в первых частях клавирных Сонат Ф.Э. Баха фа минор, до мажор и соль минор. Гораздо чаще данные темы используются в роли вспомогательных, особенно в XVIII веке, в частности в тех же Сонатах Д.Скарлатти, Ф.Э. Баха, Д. Чимарозы, в Фантазии ре минор В. Моцарта и произведениях других мастеров.

Назначение подобных тем обуславливает их строение и облик. Для тем Вариаций характерна свобода изложения в рамках начального развертывания, тогда как для тем фантазий и сонат, особенно вспомогательного плана, более характерна расчлененность и дробность строения. Важнейшей и объединяющей для них выступает фактурная определенность. Наконец, образная целостность тем-предложений, связанная с конкретностью выражаемого настроения, характерна для тем в вариациях. Иными словами, в определенных условиях данные темы выступают не только конструктивным материалом, но и смысловыми единицами произведений.

Развернутые темы-периоды — многоголосные построения, представляющие совокупность однородных и контрастных предложений. Название "период" (круговращенье) подчеркивает расчлененность и повторность материала развернутых тем. В сравнении со строением речи, темы-периоды можно отождествлять со сложным предложением — сложносочиненным или сложноподчиненным.

¹ Номерация сонат Д. Скарлатти дается по сравнительному каталогу Ю. Петрова [60.209-238].

Масштабность данных тем, подчас значительная их расчлененность, возможность наличия контрастного материала и его развития позволяет достаточно полно и исчерпывающе выразить любое настроение, эстетическое представление и, соответственно, образ. Именно возможность выражения разнообразных настроений и представлений с помощью комплекса языковых средств позволила широко использовать эти темы в произведениях данного времени и как конструктивные единицы, и как единицы образные. Данное качество значительно отличает развернутые темы от тем-мотивов, фраз, предложений и позволяет использовать их в качестве носителей основных образов произведений. Более того, возможность исчерпывающего выражения настроений позволила композиторам ограничиваться изложением такой темы в несложных одночастных произведениях, в частности в миниатюрах (танцах, ариях) и отдельных частях циклических произведений.

Строение развернутых тем может быть столь же разнообразным, как и строение произведений в целом. Оно может быть свободным, двухчастным, вариационным, трехчастным, рондальным и даже сонатным. В связи с этим можно и нужно говорить о единстве строения музыкальных произведений на разных уровнях рассмотрения (анализа) — темы, макротемы, одночастного произведения (части цикла) и произведения циклического. Подобная мысль высказывалась отдельными учеными, в частности В. Бобровским, но не получила должного развития по отношению к темам [11.63]. Разумеется, строение масштабных тем в рамках раздела одночастной композиции отличается от простейшей композиции — периода, поскольку темы разделов могут быть незавершенными, что обуславливает особенности их строения.

Единицами строения тем-периодов выступают предложения, из которых начальное является экспозиционным материалом, получающим дальнейшее развитие в изложении тем. При этом звуковой материал начального предложения может оставаться единственным в развертывании темы и может обновляться в последующих предложениях, в связи с чем мы различаем темы однородные и контрастные. Наконец, развертывание темы мо-

жет начинаться вступительным (самостоятельным) мотивом или фразой и завершаться дополнительным построением.

Строение темы-периода в вариациях может быть *двухчастным* - а а¹, например в Гавоте с вариациями из Сюиты ля минор И. Пахельбеля, в Вариациях соль мажор на пасторальную арию Ф. Мюрсхаузера, в Чаконе соль мажор Г. Генделя для клавира, в финале Сонаты Й. Гайдна №19 ре мажор.

Пр.10 Пахельбель И. Гавот с вариациями ля минор (тема).



Трехчастное строение (аа¹а) можно найти в теме Партии соль мажор И. Рейнкена. *Вариционным* (аа¹а²) предстает строение темы Пассамеццо ля минор С. Шейдта для органа, а также в теме его Вариаций на гальярду Доуланда. Подобное строение имеет тема Арии с вариациями фа мажор Г. Генделя, а также Арии ля минор И.С. Баха для клавира, варьированной в итальянской манере. Наконец, строение темы в вариациях может быть *сложным двухчастным*, например в первой части Сонаты №11 ля мажор В. Моцарта (аа¹ а²а¹) и в вариационном финале Сонаты Дж.Б. Мартини ми мажор (аа¹ а² а³), где повторение разделов темы подчеркивает данное строение.

Пр.11 Мартини Дж.Б. Соната ми мажор, финал (тема).





Темы-периоды пьес-миниатюр (частей цикла) с рондальной и трехчастной композицией, как правило, имеют ясное *двухчастное* строение (aa^1), в отличие от тем вариационных композиций. Таковы темы рефрена в Чаконах Л. Куперена ре минор и фа мажор для клавира, в пьесах "Страдающая" Фр.Дандрие, "Кукушка" Л. Дакена.

Пр.12 Дакен Л. Кукушка, основная тема.



Подобные темы используются в Аллегро И. Кребса ми-бемоль мажор и Менуэте Г. Генделя из Сюиты №1 для клавира, а также в Рондо И.С. Баха из Партиты до минор и Рондо из его оркестровой сюиты №2 си минор, в первой части и финале Концерта А. Вивальди "Весна" для скрипки с оркестром. Вместе с тем, в оркестровых композициях строение развернутых тем усложняется. Оно может быть *трехчастным*, например в основной теме первой части Концерта фа минор И.С. Баха для клавира с оркестром, или *вариационным*, как в основной теме Хорнпайна из Сюиты № 2 "Музыка на воде" Г. Генделя.

II

Представление об облике развернутых тем позволяет уточнить **особенности простых композиций** — период, двух-

частная, вариационная, трехчастная и рондо, получивших широкое распространение в произведениях Нового времени. Напомним, в осмыслении облика простых композиций и их особенностей следует фиксировать единицы строения (типы тем), их сходство и различие, степень завершенности. И надо признать, фиксация и осмысление простых композиций в произведениях этого времени является непростой задачей, что связано с рядом обозначений в нотном тексте, в том числе знаков повторений и названий. Например название "рондо", особенно пьес-миниатюр для клавесина, часто отражает строение темы-периода, а не композиции рондальной, что связано с представлениями прошлого о теме произведений.

Простейшая композиция — *период*, представляющая собой изложение одной развернутой темы, используется в большинстве миниатюр XVII-XVIII веков для клавира, ансамбля, хора и оркестра, строение которой сложнее и, главное, разнообразнее строения темы в рамках раздела.

Простое *двухчастное* строение (aa^1) мы найдем в Сарабанде И. Фробергера из Сюиты соль минор, Сарабанде И. Кригера из Партиты ре минор, Куранте Фр. Дандрие из Сюиты ре мажор, Аллеманде, Куранте и Менуэте из Сюиты №1 соль мажор Г. Перселла для клавира, в Танцах Л. Бетховена №1, 2, 5 из цикла "Пять народных танцев".

Пр.13 Кригер И. Партита №2. Сарабанда (нач. предложение).



Вариационное строение (aa^1a^2) имеют пьесы "Маскарада" из Ленинградской клавирной книги, Менуэт из сборника "Муза, поющая на берегах Плейесы", Менуэт ми минор Г. Генделя. Подобное строение с большим количеством предложений имеют

Куранта Ж.Б. Лейе из Сюиты №3 до минор для клавира, Менуэты И.С. Баха №4 соль мажор и №14 ля минор из Нотной тетради А.М. Бах, вторая часть его Концерта ля минор для скрипки с оркестром.

Простое *трехчастное* строение (aa'a) имеет Менуэт соль мажор Г. Бема и вторая часть Концерта И.С. Баха фа минор для клавира с оркестром. Трехчастное строение (ава') мы слышим в Менуэте И. Маттесона из Сюиты до минор для клавира. *Рондальное* строение изложения единственной темы, как сказано, используется во многих пьесах для клавесина, например, в Рондо Н. Лебега соль минор. Особенностью рондального строения простейшей композиции является незавершенность исходного и повторяемого предложения. Подобное строение с учетом повторности разделов используется в пьесах "Кокетка" Фр.Дандрие, Танцах № 3, 4 Л. Бетховена из цикла "Пять народных танцев". *Сложное трехчастное* строение с сокращенной репризой (aa'a²a³a¹) имеет Менуэт И.С. Баха №7 соль мажор из Нотной тетради А.М. Бах. Наконец, *сонатное* строение (aa'га²) используется в Менуэте И.С. Баха из Французской сюиты до минор, где г — разработка, основанная на секвенционном развитии оборота из первого предложения.

Пр.14 Бах И.С. Менуэт из Французской сюиты №2.





Отметим, с учетом повторности, указанной в нотном тексте многих пьес, трехчастное и сонатное их строение становится рондальным и рондо-сонатным, а традиционное использование реприз как знака повторности в миниатюрах, прежде всего в танцах, идущее из практики Возрождения, в XVII-XVIII веках уже не обозначает разделы строения произведений. Ориентация только на наличие реприз в нотной записи приводит к неточному представлению о строении периодов и иных композиций подобных произведений.

Так строение Арии ми-бемоль мажор И.С. Баха из Нотной тетради А.М. Бах оказывается не только сложным (aaa¹a²aa¹), но возможным для разной интерпретации — и как сложные вариации, и как сложное трехчастное, и как сложное двухчастное. На наш взгляд, последнее является более убедительным. Интересный пример мы найдем в Менуэте ля минор Ж. Рамо — aaa¹a¹aa¹k, где налицо сложное двухчастное строение с уменьшением масштаба (исключением повторности) во втором разделе, что и является изменением темы. Рондальное строение имеют вторая часть Концерта ре минор для скрипки с оркестром И.С. Баха, Аллегро фа мажор И. Кирнбергера для клавира. Наконец в Аллегро Г. Генделя из клавирной Сюиты №14 соль мажор используется сонатное строение (aa¹a²aa³), а с учетом повторности рондо-сонатное, где г — разработочное развитие начальных предложений, aa³ — реприза с начальным и заключительным материалом экспозиции.

В инструментальных пьесах второй половины XVII и первой половины XVIII веков используется *простая двухчастная* композиция с однократным варьированием исходной темы. Двухчастная композиция часто используется в пьесах Фр. Куперена — "Монашки", "Анжелика", "Баски", "Габриелла", "Очарование",

Пасспье и Ригодон из Сюиты №2, "Гимн любви", "Весталка" с контрастом одноименных тональностей и фактуры разделов.

Пр.15 Куперен Фр. Баски. Тема и ее вариант (нач. предл.).



Такую композицию мы услышим в пьесе Фр. Дандрие "Веселая" (рондо), где исходная тема имеет рондальное строение, которое сохраняется во втором разделе и обособленность последнего подчеркивается контрастным звучанием одноименного минора. Сходное строение имеет пьеса Л. Дакена "Ласточка" (рондо). Особенностью простых двухчастных композиций является их недостаточная завершенность, что ограничивает их применение и активизирует поиск приемов конструктивной и образной завершенности. Именно поэтому данная композиция значительно реже находит применение в произведениях второй половины XVIII столетия, как правило, в медленных частях сонат, например в Сонате Ф.Э. Баха фа минор (1753).

Композиция *трехчастная* получила большое распространение первоначально в ансамблевых произведениях с участием голоса (ариях) и затем в инструментальных. Ария воплощает один образ, одно настроение и нередко показывает его разные грани или стороны в изложении и развитии одной развернутой темы. Начинается ария всегда звучанием ансамбля сопровождения, излагающего исходную тему или предложение и только

затем вступает вокальный голос, повторяющий и развивающий мелодию вступления.

Пр.16 Скарлатти А. Ария "Чувствую, сердце..." (фрагмент).

Adagio

Sen-to nel co-re cer-to do-lo-re,

cer-to do-lo-re che la mia pa-ce - tur-ban-do - va,

С завершением исходного высказывания солиста (период, предложение) ансамбль сопровождения начинает следующее, а после второго предложения (раздела) повторяется исходное с импровизационным варьированием мелодии. В результате арии, как правило, имеют трехчастное строение с повторением исходного раздела или предложения. Отсюда и название "aria da capo". Небольшие арии создаются в форме периода трехчастного строения (А - аа¹а), а развернутые концертные арии пишутся в простой трехчастной композиции – АА¹А с тональным развитием в среднем разделе. Главным выразительным средством была мелодия голоса, как правило, песенного склада с элементами декламационности и импровизационности. Концертные арии для голоса в сопровождении небольшого ансамбля (несколько одnogолосных инструментов с клавесином и басом) создавали многие композиторы и наибольшее распространение в XVII столетии получили арии Фр. Кавалли, Л. Росси, Дж. Кариссими, С. Розы, Ж.Люлли, А.Страделлы, Фр. Провенциале, А. Скарлатти, Г. Перселла и других авторов.

Подобные трехчастные композиции в начале XVIII века начинают использоваться в инструментальных произведениях для клавира и ансамбля. Таковы пьесы Даженкура "Горлицы", Фр. Куперена "Молодые годы", "Развлечения", "Близнецы", "Додо", "Мюзетт из Шуази", "Мюзетт из Таверни", где прием *da capo* стал средством конструктивной завершенности пьес с одноименным тональным контрастом. Трехчастные композиции с тональным контрастом разделов мы услышим в Менуэте из Французской сюиты И.С. Баха си минор, а также в пьесах Г. Генделя №5 и 7 (Менуэт) из оркестровой Сюиты №1 фа мажор "Музыки на воде".

Пр.17 Гендель Г. Музыка на воде. Сюита №1, Менуэт (темы).



Нередко данные композиции создаются путем объединения двух пьес в одно произведение, где первая пьеса повторяется после второй. Таковы 2 Ригодона Л. Дакена (g-G-g), 1-2 Сарабанды (a-A-a) Ж. Рамо из Первой тетради (1706), Менуэты I-II, Бурре I-II, Гавоты I-II и Пасспье I-II из Английских сюит и Партиты си-бемоль мажор И.С. Баха, 2 Ригодона (G-g-G) Г. Генделя из Сюиты №3 "Музыки на воде".

Во второй половине XVIII века простая трехчастная композиция часто используется в танцевальных пьесах и в отдельных частях клавирных и ансамблевых сонат, симфоний, концертов и сюит. К примеру, подавляющее большинство менуэтов в сонатах, сюитах и симфониях написаны в простой трехчастной композиции, в частности таковы Менуэты Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена. Наконец, данная композиция нередко находит применение в медленных частях небольших сонат для клавира и ансамбля.

Значительное распространение в одночастных инструментальных произведениях получила композиция **рондальная**, истоки которой в старинных круговых танцевальных песнях. Композиция может быть однотемной и многотемной, где основной (исходной) темой, неоднократно повторяемой и завершающей ее, может быть тема-предложение и тема-период. Основная тема обязательно завершается тоникой, а нередко кадансовым оборотом, и по традиции повторяется, что отличает однотемную композицию (AA¹AA²A) от периода рондального строения (A - aa¹aa²a), о чем говорилось выше.

Подобная композиция используется в Чаконах фа мажор и ре минор Л. Куперена, Гавоте (рондо) ре минор Л. Маршана, Рондо Фр. Дандрие из Сюиты ре мажор, в его пьесах "Мюзетт (рондо)" до мажор, "Вихри", "Страдающая", "Дудочки", "Нежные упреки", "Вакхическое рондо", а также в пьесах "Кукушка", "Нежная Сильвия" и "Мелодичная" Л. Дакена, Фр. Куперена "Фаворит", "Жнецы", "Удушливость", "Пастушки", Рондо и Пассакалия из Сюиты си минор.

Пр.18 Куперен Л. Чакона фа мажор (тема).



Рондальная композиция, в сравнении с другими, пожалуй, получила наибольшее распространение в произведениях второй половины XVIII столетия. Данное строение стало нормативным в финалах сонат для клавира и ансамбля, а также в финалах симфоний и концертов.

Типы макротем и сложные композиции XVII-XVIII вв

Макротемы, представляющие собой изложение и развитие одной или нескольких тем и выполняющие самостоятельную смысловую роль в произведении, становятся основой сложной композиции, которая формируется в данную эпоху. И потому

представления о макротемах чрезвычайно важны для осознания эволюции композиционного мышления Нового времени.

Простые макротемы, изложением и развитием которых композиция часто исчерпывается, получили значительное распространение в практике композиторского творчества XVII – первой половины XVIII веков. Их разновидностями являются:

- макротемы полифонические, основанные на имитационно-контрапунктическом развитии одноголосных тем;
- макротемы гармонические (сквозные), представляющие собой развитие многоголосных тем-мотивов и фраз.

Полифонические макротемы могут представлять раздел одностанной композиции, часть цикла и произведение в целом. Основанные на развитии одной одноголосной темы-мотива, фразы и даже предложения данные макротемы часто являются экспозицией – начальным разделом полифонической композиции канцоны, ричеркара, фуги, а также фантазий, каприччио композиторов XVII– XVIII веков, например Каприччио до мажор И. Фробергера. Но нередко подобные макротемы основаны на развитии двух и даже трех тем, например в канцонах Дж. Фрескобальди, Г. Перселла, фугах Г. Телемана и И.С. Баха, в частности в фугах до-диез минор и соль минор из WK.II.

Данные макротемы характеризуются количеством развиваемых в них одноголосных тем, степенью завершенности, расчлененностью или нерасчлененностью, количеством голосов звуковой ткани и приемами ее полифонического развертывания. При этом важнейшим признаком их завершенности, как правило, выступают гармонические кадансы. Признаками расчлененности полифонических макротем является и наличие гармонических каденций, и изменения фактурные, метроритмические и темповые в развертывании макротемы. Нерасчлененные макротемы, представляющие произведение в целом или часть цикла, более характерны для XVII столетия. Такой предстает Канцона Г. Перселла из Трио-сонаты №11 фа минор.

Но гораздо чаще нерасчлененные полифонические макротемы выступают разделом (экспозицией, эпизодом) полифонических и

гомофонных произведений, например в Канцоне М. Нери ля минор (1644) для ансамбля.

Пр.19 Нери М. Канцона ля минор (экспозиция).



В целом осмысление полифонических макротем как конструктивной единицы привело к совершенствованию полифонического письма и формированию жанра фуги, о чем будет более подробный разговор.

Гармонические макротемы могут быть единственным тематическим материалом произведений импровизационного плана — фантазий, каприччио, токкат, прелюдий, но могут использоваться в качестве материала одного из разделов композиции. Развертывание гармонических макротем, основанное на развитии одной многоголосной темы-мотива или фразы, представляют Токкаты и Каприччио И. Фробергера, И. Керля, Б. Пасквини, Г. Муффата, Прелюдии И. Киттеля, Г. Перселла, А. Корелли, А. Вивальди, И.С. Баха, в частности его Прелюдии до мажор, до минор, ре мажор, фа мажор и ля-бемоль мажор из WK.I, до-диез мажор из WK.II.

Пр.20 Перселл Г. Прелюдия из Сюиты №1 соль мажор.



Данные макротемы как и полифонические, часто основаны на развитии нескольких тем-мотивов и фраз, нередко родственных, даже производных и реже контрастных. Подобные гармонические макротемы используются, например в Токкате №9 фа мажор Дж.Фрескобальди из Второй книги токкат, в клавирных Токкатах Д. Букстехуде соль мажор, Г. Перселла до мажор, И.С. Баха соч.910-916, Фантазиях И. Пахельбеля ре минор, И.С. Баха ля минор соч.922, Ф.Э. Баха до мажор, наконец, Прелюдиях И.С. Баха соль мажор из WK.I (Пр.6), ре минор из WK.II и других авторов.

Качественными признаками таких макротем являются количество развиваемых тем-мотивов и фраз, их расчлененность, особенности фактуры и гармония. Нерасчлененные гармонические макротемы представлены в Прелюдиях до мажор и ре мажор И.С. Баха из WK.I, расчлененные макротемы мы услышим в его Прелюдиях из Английских сюит № 2-6, где разделы-предложения однородны по материалу, представляя собой развитие одних и тех же тем-мотивов и фраз.

Очень важным встает вопрос об отличии гармонических макротем от развернутых многоголосных тем-периодов и тем-предложений с подобной фактурой. И если в развернутых темах фразы и особенно предложения, как правило, отделены друг от друга, могут быть контрастными по фактуре и гармонически завершены. То в макротемах, основанных на развитии одной темы фразы (мотива), отчлененность и контрастность построений, близких по масштабу фразам и предложениям отсутствует. При развитии же в макротеме нескольких тем-мотивов и фраз естественная ее контрастность и расчлененность не подчеркивается гармоническим развитием, которое становится важнейшим средством целостности макротемы и разделов-предложений.

Распространенность гармонических и полифонических макротем была столь значительной в произведениях XVII - XVIII веков, что иногда приемы прелюдирования и полифонического развертывания объединялись в макротеме, представляя часть

циклического произведения. Подобную макротему можно найти в Прелюдии ми-бемоль мажор И.С. Баха из WK.I. Сближение, сходство и даже производность прелюдирования и полифонического изложения в макротемах используется нередко как средство объединения частей в цикле, например в Токкатах и фугах И.С. Баха для органа.

Сложные макротемы — целостные построения, основанные на изложении и развитии нескольких контрастных тем, которые становятся источником сложной композиции. Макротемы эти находят применение в произведениях импровизационного склада и особенно широко в отдельных частях циклических сонат и сюит, симфоний и концертов.

Данные макротемы не представляют все произведение, подобно изложению развернутых тем-периодов. Как конструктивные единицы они выступают материалом основных разделов сложной композиции (свободной, двухчастной, трехчастной, рондальной, сонатной) и получают развитие в ней. Примером может быть макротема, изложение которой представляет первый раздел Фантазии В. Моцарта ре минор в последовании тем — $ABCDB^1EC^1D^1E^1B^2$, где A,C,D — темы-предложения, E — одно-голосная тема-фраза и B — развернутая тема-период. Изложение тем в ней не имеет полной завершенности, их развертывание либо заканчивается звучанием доминантовой гармонии, либо прерывается, что является средством их объединения в макротеме.

Формирование сложных макротем как процесс осмысления их целостности и назначения осуществляется в два этапа. Первоначально осмысление масштабных смысловых единиц происходит в процессе усложнения исходного предложения (предложений), традиционно повторяемого в развернутых темах-периодах как самостоятельных композиций. Второй этап осознания макротем осуществляется в XVIII столетии как процесс совершенствования последовательности тем в экспозиции сонатных аллегро и адажио. В целом, осознание сложной макротемы как конструктивной и смысловой единицы

произведений — это, бесспорно, плод усилий многих композиторов.

Уже в пьесах для клавесина и ансамбля второй половины XVII и начала XVIII веков повторяемый начальный раздел часто включает два-три предложения. Показательны пьесы французских клавесинистов — Сарабанда ре минор, Жига соль минор и Куранта до мажор Ж. Шамбоньера, Гавот и Менуэт ре минор, Сарабанда и Менуэт соль мажор Ж.Д. Англебера, Рондо, Жига и Бурре из Сюиты ре мажор Ж. Дандрие и его пьесы "Вихри", "Огорченная", "Торопливая", "Лира Орфея". Заслуживают внимания "Пьеса в новом вкусе" Фр. Даженкура, "Гневные ветры" Л. Дакена, пьесы Фр. Куперена "Нежная птичка", "Пастушки", "Баски", "Олимпия", "Задумчивый", "Любезная Тереза", "Маленькие ветряные мельницы", "Вихри" и другие. Интересны ансамблевые пьесы Б. Марини, А. Страделла, Ж. Люлли, Г. Перселла, А. Корелли, А. Вивальди, а также клавирные пьесы Г. Генделя, И.С. Баха и особенно пьесы Д. Скарлатти, названные сонатами, которые стали образцом поиска в этом направлении.

Формирование макротемы, основанное на изложении одной темы, можно отмечать в Сонатах Д.Скарлатти до минор K11, ля минор K149 и первой части Сонаты Б. Галуппи ля мажор. «Развитие тематизма шло прежде всего по пути усложнения внутреннего строения тем,— пишет Ю.Евдокимова о становлении раннесонатной композиции,— Тип тем складывается как неразрывное единство двух процессов: формирования новых мотивов и их объединения в более или менее развернутое построение» [21.101, 115]. Так тема (макротема) в Сонате Д. Скарлатти до минор имеет свободное строение (авс) с длительным кадансированием в заключении, в Сонате Б. Галуппи строение вариационное (аа¹а²), где в последнем предложении осуществляется значительное преобразование исходного материала, а в Сонате Д. Скарлатти ля минор — трехчастное (ава¹) с объединением контрастного материала в заключении темы, отражая расчлененность и соотношение тематического материала.

Пр.21 Скарлатти Д. Соната ля минор K149, макротема.

Allegretto

Исходная развернутая тема может получать развитие, образуя двухчастное или вариационное строение макротемы с дальнейшим его развитием в произведении. Такая макротема с двухчастным строением — AA^1 , используется в Сонатах Д. Скарлатти ре минор K1 и фа минор K238 как исходная конструктивная и образная единица. Так с усложнением исходных развернутых тем и на основе их развития формируются сложные макротемы, получившие значительное применение и развитие в произведениях XVIII столетия.

Нередко основой сложных макротем является изложение и развитие двух тем с разным соотношением и, соответственно, строением макротемы. Так в Сонатах Д. Скарлатти до мажор K159, фа мажор K525, ля минор G85, фа мажор K445 используется свободное строение макротемы — АВ, а в Сонатах ре мажор K430, ми минор G69 и в Сонате Ф.Э. Баха фа минор мы слышим простое трехчастное строение макротем — ABA^1 . Наконец, в Сонате Д. Скарлатти ля мажор K533 исходная макротема имеет строение AA^1B , а в Сонате соль мажор K125 — AA^1BA^2 .

Иными словами, соотношение двух тем в макротеме и ее строение может быть разнообразным. Но, как правило, сложные макротемы строятся на основе изложения и развития трех и более тем. При этом используются как развернутые темы, так и темы-предложения, и темы-мотивы. Примеры многотемных макротем с разнообразным их строением — свободным, сложным двухчастным, сложным трехчастным, рондальным и сонатным — мы найдем в многочисленных одночастных произведениях и частях циклических сонат и сюит первой половины XVIII века.

Целостность сложных макротем, особенности их облика и строения зависят от композиции произведений, где они являются материалом основных разделов. Композиция вариационная, рондальная ограничивают масштаб, строение и степень контраста тематического материала макротемы. И с этим связана, на наш взгляд, ограниченность использования сложных макротем в вариациях и рондальной композиции произведений, а также широкое их применение в сложной двухчастной, сонатной и, значительно реже, в сложной трехчастной композиции произведений XVIII столетия.

Сложная двухчастная композиция была одной из ранних, где использовались макротемы, как правило, имевшие либо однотемное простое двухчастное строение — $AA^1A^2A^3$, либо свободное — $ABCA^1B^1C^1$ (ABA^1B^1). Данная композиция нашла применение в одночастных произведениях концертного плана и отдельных частях циклических сонат и симфоний первой половины XVIII века, которые долгое время не имели единого названия. Они назывались "аллегро", "токката", "этюд", "упражнение" и "соната", пока последнее название не закрепилось. Мы услышим подобные композиции в одночастных Сонатах Д. Скарлатти соль мажор K2, фа минор K238, фа минор K 519, Д. Чимарозы №6 соль мажор, №9 си-бемоль мажор и №18 ля мажор, во второй части Сонаты до мажор Дж. Самmartини, в первых частях Сонаты ми мажор Дж. Б. Мартини, Сонаты до минор Дж.Б. Пешетти, Сонат Ф.Э. Баха фа мажор и си минор, а также в финале Сонаты ля мажор Б. Галуппи, имеющем строение — $ABCD A^1E B^1C^1D^1$.

Особенность изложения макротемы в последней композиции заключается в ее открытости к дальнейшему развитию, в отсутствии замкнутости, что выражается и в обновлении тематического материала, и в тональном движении.

Пр.22 Галуппи Б. Соната ля мажор, финал (экспозиция).



В сущности макротема финала сонаты Б.Галуппи представляет собой изложение развернутой темы, включающей ряд контрастных дополнительных предложений в целостном длительном высказывании (aa'bcdek). «Свободное соединение контрастных эпизодов (по типу изложения музыкального материала, гармонии, ладу, даже жанру) — отличительная черта двухчастных композиций переходного типа», — отмечает Ю.Евдокимова [22.151]. Контрастные предложения-дополнения выполняют разные функции в целостном развертывании (завершения исходного материала и перехода к новому устою, изложения нового материала и его завершения, наконец общего заключения) и, таким образом, обретают тематическую самостоятельность. Из простых предложений развернутой темы они превращаются в особые темы целостного макротемного построения — ABCD. Эти особенно-

сти макротемного изложения отчетливы и в данной Сонате Б. Галуппи, и в других произведениях.

Во второй половине XVIII столетия сложная двухчастная композиция находит большее применение в медленных частях сонат и симфоний. Таковы медленные части Сонат для клавира Й. Гайдна №35 до мажор — $ABCA^1B^1C^1$, №44 ми-бемоль мажор — ABA^1B^1 , В.Моцарта №4 ми-бемоль мажор — ABA^1B^1 . Стремясь к завершенности сложного высказывания композиторы вводят коду в подобной композиции. Данный прием мы услышим в Анданте Сонаты №9 В. Моцарта ре мажор — $ABA^1ABA^1K(A)$, в Адажио Сонаты Л. Бетховена №17 ре минор — $ABC A^1B^1C^1K(A)$.

Сложная двухчастная композиция была по существу первым этапом в процессе формирования нового композиционного мышления. Одновременно значительное распространение в середине XVIII века и особенно второй его половине получают сложные композиции с наличием трех основных разделов — *вариационная*, *трехчастная* и *сонатная*, которые нередко объединяли в себе признаки данных композиций и получили в прошлом одно название *сонатная*. Таковы первые части Сонаты до мажор Дж.Б. Мартини, Сонат Й. Гайдна №14 ре мажор, №21 до мажор, №27 соль мажор, №29 фа мажор, №34 ми минор, Сонат В. Моцарта №5 соль мажор, №9 ре мажор, №10 до мажор, Сонат Л. Бетховена №5 до минор, №7 ре мажор, финал Сонаты №1 фа минор. Лишь в конце столетия разные композиции обретают свое назначение и характерные черты.

Рассмотрение данных композиций и их различия требует критического осмысления трактовки сонатной композиции в традиционной теории.

Сонатная композиция получила значительное распространение и ее применение в концертных произведениях стало важным этапом формирования нового композиционного мышления. Однако трактовка ее в произведениях этого времени остается достаточно проблемной. Сходная со сложной двухчастной композицией в использовании макротемы, композиция сонатная уже внешне отличается наличием разработочного среднего раздела — $AA^1RA^2A^3, ABC R A^1B^1C^1$.

Но в традиционной теории сложную двухчастную композицию считают разновидностью сонатной и называют "сонатной без разработки" [48.370; 79.216; 104.336], не уделяя должного внимания разработочному разделу. Более того, в традиционной трактовке разработочный раздел сонатной композиции не отличается и от второго раздела сложной вариационной композиции — $ABC A^1B^1C^1 AB^2C^2$, где вариантное изложение макротемы сохраняет целостность ее облика, а также от среднего раздела сложной трехчастной (с эпизодом, с развивающей серединой). Поэтому нередко последняя считается сонатной с эпизодом ("новым материалом в разработке"), что не является корректным [48.370-371; 92.219; 104.337].

Традиционное объяснение сонатной композиции сводится к контрастности материала макротемы и тонального развития — движения в экспозиции от основной тональности исходной темы к доминантовой или параллельной последующих тем с дальнейшим утверждением в репризе основной тональности. Однако эти признаки характерны для всех сложных композиций в XVIII веке, поэтому отличительные качества и особенности сонатной композиции требуют более подробного освещения и уточнения.

В многотемных и сложных композициях раскрывается многогранный мир столкновений и дополнений, контрастов и конфликтов сторон и качеств тех или иных явлений и процессов. Иными словами, композиции свободная, двухчастная, вариационная, трехчастная и рондо направлены на показ взаимодействия разных сторон и его результат (ABA^1 , ABA^1CA^2 и ABA , $ABACA$, $ABA^1B^1A^2B^2$, $ABCDE$). Но ни в одной из данных форм не объясняется такое взаимодействие, не выясняется его причина. Эта задача осознанно или неосознанно выдвигается художниками в композиции сонатной, где показ контраста разных явлений служит лишь материалом объяснения их взаимодействия. И важнейшим средством объяснения взаимодействия контрастных сторон становится разработка образного мира макротемы, осуществляемая в самостоятельном разделе композиции, который не является повторением или варьированием экспозиционного облика макротемы.

Разработка — это средство заострения внимания на тех или иных сторонах художественного образа, нередко скрытых или неявных в экспозиционном показе. Итак, задача объяснить мир или выразить свое отношение к нему — вот новое требование к искусству, которое выдвигается эпохой Просвещения и которое реализуется в новой формирующейся сонатной композиции.

Вместе с тем, только выделение нового и специфического раздела в композиции не решает задачу объяснения сложного образа. Сам образ контраста, взаимодействия и единства в своем исходном показе должен быть целостным, логичным, гармоничным. И эта задача образной целостности макротемы достигается, прежде всего, единой гармонической логикой изложения — важнейшим средством выразительности этого времени. Не менее значительным средством достижения целостности макротемы является иерархия тем с особой ролью каждой из них.

Соотношение и взаимодействие тем в макротеме основывается на гармоническом ее развертывании. По своему месту и функции в развертывании целостного образа макротемы они имеют особые названия — главная (показ устоя), побочная (дополнительный устой), связующие и заключительная (утверждение нового устоя). Данные темы могут быть дополнены, образуя разделы макротемы, получившие название "партия". Итак, каждая из тем, а также их варианты, выполняют конкретную конструктивно-логическую роль в развертывании макротемы как сложного образа. Именно поэтому ни одна из тем макротемы не играет самостоятельной образной роли в произведении.

Пр.23 Клементи М. Сонатина соч.36 №3. Экспозиция.





Исходная тема, получившая название "главной", обычно имеет ясно выраженное строение, тонально устойчива и непременно завершена кадансом. Следующая тема, выполняющая роль связки или перехода, как правило, строится на основе секвенционного движения, а потому тонально неустойчива и заканчивается кадансом в новой тональности, чаще на ее доминанте. Тема "побочная", излагаемая в новой тональности, характеризуется устойчивым движением, а "заключительная" — строится на основе неоднократного повторения и варьирования заключительного оборота в новой тональности. В роли последней может выступать новая тема и прозвучавшая ранее. Нередко роль побочной и заключительной выполняет одна тема и тогда ее функция побочного образа (образного контраста) в значительной мере уменьшается и основным назначением является заключение макротемы. Таким образом, логика гармонического развертывания сложной макротемы требует использования нескольких тем и неперменной ее незавершенности или открытости для дальнейшего развития в композиции. При этом контраст тем — контраст фактурный, метроритмический, тембровый, контраст масштаба и степени завершенности тем является важным экспозиционным средством.

Строение макротемы в сонатной экспозиции может быть двухчастным, трехчастным, рондальным и свободным в зависимости от количества тем и их развития. Простое двухчастное строение макротемы AA^1 не характерно для композиции сонатной, хотя используется в некоторых одночастных Сонатах Д. Скарлатти ре минор K1 и фа минор K238, где вариант исходной темы выполняет функции побочной и заключительной тем. Нередко макротема в экспозиции имеет простое трехчастное строение — ABA^1 , которое мы найдем в первых частях Сонат Ф.Э.Баха соль минор (1746) и фа минор (1763), Й. Гайдна №46 ля-бемоль мажор и №52 ми-бемоль мажор, а также строение рондальное, например в первой части "Патетической" сонаты Л. Бетховена — $AA^1BA^2CA^3$. Но такое строение противоречит логике экспозиционного развертывания в сонатной композиции с ее открытостью и незавершенностью, поэтому замкнутое строение макротем не является распространенным. Наконец, макротема в сонатных композициях может иметь сложное двухчастное строение, что используется редко в произведениях данного времени, например в первой части Сонаты В. Моцарта №17 ре мажор (ABA^1C) и Сонаты Л. Бетховена №2 ля мажор ($ABCA^1B^1D$).

Наиболее распространенным для макротем в сонатных композициях является их свободное строение — $AB, ABC, ABCDE$, позволяющее использовать все возможности макротемы, обусловленные контрастом тем и их функциями. Оно становится нормой для макротем в сонатных композициях и утверждается как высший уровень композиционного мышления, реализующийся в жанрах одночастных и циклических сонат для клавира и ансамбля, симфоний и концертов второй половины XVIII столетия.

Свободное строение макротем используется в одночастных Сонатах Д. Скарлатти K33 ре мажор, K159 до мажор, K525 фа мажор, K492 ре мажор, Д. Чимарозы №6 соль мажор, № 8 ля минор и №15 до минор, в первых частях Сонат Ф.Э. Баха ля бемоль мажор (1742), ре минор (1744), до мажор и ля минор

(1774), Сонатин М. Клементи соч.36 №1-5. Это строение сложных макротем используется, в первых частях Сонат для клавира Й. Гайдна №49 ми-бемоль мажор, №35 до мажор, №36 до-диез минор, №37 ре мажор, В. Моцарта №2 фа мажор, №3 си бемоль мажор, №7 до мажор, №8 ля минор, №12 фамажор, Л. Бетховена №1 фа минор, №2 ля мажор, №3 до мажор, №7 ре мажор, №11 си-бемоль мажор, №16 соль мажор, №21 до мажор, №23 фа минор, а также в первых частях их симфоний, квартетов и концертов.

Важнейшим в сонатной композиции является разработочный раздел, который отличает данную композицию от сложной трехчастной и сложной вариационной, внешне сходных с ней. В разработочном разделе, как говорилось, макротема не звучит в целостном облике — измененном, преобразованном. Здесь, как правило, получают развитие отдельные темы макротемы, нередко одна-две, наиболее важные в образном плане. Так в Сонате Д. Скарлатти до мажор K159 в разработке получает развитие второе предложение главной темы, перевоплощение которой вскрывает иную сторону исходного образа. В разработке Сонаты Й. Гайдна №36 до-диез минор активное развитие получает главная тема, а в Сонате В. Моцарта №12 фа мажор центром внимания в разработке становится тема связующая. А каким становится образ главной темы в разработке первой части Сонаты Л. Бетховена №9 ми мажор! Он решительно изменяет весь образный мир первой части произведения. Преобразование отдельных сторон, качеств одной или двух тем макротемы, показ их иного взаимодействия позволяет понять теневые стороны целостного образа, то есть объяснить этот образный мир.

Подобная разработка и объяснение исходного образа приводит к репризе, где макротема вновь звучит в целостном облике, который может оставаться неизменным и может быть значительно преобразован, что безусловно свидетельствует об индивидуальной позиции художника. Преобразование облика макротемы в репризе приводит к открытости композиции в

образном плане и средством завершения становится дополнительный раздел — кода, где утверждается главное в сложном образе. Такое завершение мы услышим в сонатной композиции первой части Сонат Й. Гайдна №35 до мажор и №49 ми-бемоль мажор, В. Моцарта №14 до минор и особенно в первых частях Сонат Л. Бетховена №3 до мажор, №4 ми-бемоль мажор, №8 до минор, №23 фа минор.

Иной предстает сложная **вариационная** композиция отдельных частей сонат и симфоний, традиционно называемая сонатной, где средний раздел представлен вариантом исходной макротемы. Таковы композиции первой части клавирной Сонаты Дж.Б. Мартини до мажор, второй части (Аллегро) Сонаты Б. Галуппи ля мажор, первой части Сонаты Ф.Э. Баха ля мажор(1765), финала Сонаты Й. Гайдна №8 ля-бемоль мажор, а также первых частей многих его ранних Сонат, в частности, № 1,2,10,13,14,19,23,24 и других. Исходная макротема в сложной вариационной композиции, имеющая разное строение — простое двухчастное и простое трехчастное, рондальное, свободное и сложное двухчастное — значительно преобразуется в среднем разделе (вариация 1) и не остается неизменной в заключительном разделе (вариация 2), где о репризе можно говорить лишь в тональном отношении. В этих композициях показывается, на наш взгляд, не особый или типичный образный мир, требующий объяснения, а мир в непрерывном его изменении. И надо признать, подобная задача не могла получить в них эффективную реализацию в силу ограниченности масштаба произведений. Именно потому композиторы последней четверти XVIII века крайне редко создают подобные композиции, реализуя идею вариационности в простой композиции. В целом, сложная вариационная композиция в том виде, в каком она предстает в отдельных частях сонат и симфоний, была типичной для середины столетия, отражая определенный этап освоения нового композиционного мышления.

Значительное использование в концертных произведениях второй половины XVIII века, в частности в сонатах, симфони-

ях и концертах, получила **сложная трехчастная** композиция. Мы найдем ее в отдельных частях сонат, симфоний Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, в одночастных Сонатах Д. Скарлатти и Д. Чимарозы, а также в произведениях других мастеров.

Облик сложной трехчастной композиции начинает формироваться с использования контрастного эпизода разработочно-го плана в среднем разделе сложной вариационной композиции и как перехода в сложной двухчастной композиции. Такой эпизод как переход в сложной двухчастной композиции используется в Сонатах Д. Скарлатти ре мажор K33, соль мажор K201 и ре мажор K492, фа мажор K525 и си-бемоль мажор K551, где нередко заменяет звучание начальной темы или дополняет ее краткое звучание. Данный прием используется в первых частях Сонат Й. Гайдна №5 ля мажор, №27 соль мажор, №31 ми мажор и во второй части его Сонаты №21, а также в первых частях Сонат В. Моцарта №9 ре мажор, №10 до мажор и во второй части Сонаты №2 фа мажор.

Пр.24 Гайдн Й. Соната №27, средний раздел (эпизод).



В данной Сонате Й. Гайдна средний раздел представляет собой развитие отдельных качеств тем исходной макротемы, в частности тем связующей, побочной и заключительной, выступая как развивающий эпизод.

Использование контрастного эпизода приводит, с одной стороны к формированию разработочного раздела сонатной композиции с неустойчивым движением, а с другой — к превращению подобного эпизода в самостоятельный раздел сложной трехчастной композиции с устойчивым тональным звучанием и ясным функциональным назначением. Последнее осуществляется в первой части Сонаты В. Моцарта №5 соль мажор и во второй части его Сонаты №8 ля минор, а также в Сонатах Д. Чимарозы №12 соль мажор, №16 си-бе-моль мажор, №19 до мажор, №22 си-бемоль мажор.

Наиболее ясный облик и назначение сложная трехчастная композиция обретает в конце XVIII века в произведениях Й. Гайдна, например в финале Сонаты №13 ми мажор, и особенно разнообразно реализуется в произведениях Л. Бетховена, где показательными могут быть первые части Сонат №6 фа мажор, медленные части Сонат №7, 15 и финалы Сонат №1-4. К важным особенностям данной композиции следует отнести разнообразное строение и завершенность исходной макротемы, тональную устойчивость среднего раздела и наибольшую его удаленность от основной тональности, непрямой переход от среднего раздела к репризе, часто важное развитие облика макротемы в ней и, как правило, наличие обобщающей коды.

Таким образом, основные виды сложной композиции (двухчастная, свободная, вариационная, трехчастная и сонатная), в основе которой развитие макротемы, рождаются в синтезе признаков тематического материала, обретая самостоятельность и специфичность лишь к концу XVIII столетия.

* * *

Мы охарактеризовали основные типы тематизма в произведениях XVII-XVIII веков, основное внимание обращая на их

строение и роль в композиции произведений. Многое в характеристике тем, макротем и композиций остается недостаточно раскрытым, лишь намеченным и будет уточняться в освещении вопросов дальнейших глав работы. Вместе с тем, сама типология тематизма обнажает разные его функции, что важно для понимания развертывания композиции и образной драматургии. Новое представление о тематической организации музыкальных произведений значительно изменяет традиционные взгляды о композиции данного времени и уровнях ее анализа. Главное, использование разных типов тематизма и их развития в произведениях данного исторического периода, прежде всего развернутых тем и макротем, заключающих в себе комплекс средств выражения языка, бесспорно, свидетельствует об определенном уровне композиционного мышления.

ГЛАВА 2

ФАКТУРА МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕМ И МАКРОТЕМ

Фактура — важнейшее средство музыкального языка, вне которого рассмотрение особенностей тематизма и композиции, гармонии, мелодики, полифонии и других средств выразительности оказывается недостаточно эффективным и убедительным. И потому уточнение представлений о фактуре в произведениях XVII - XVIII веков сегодня является крайне необходимым.

Проблемность понимания музыкальной фактуры

Следует выделить два подхода в рассмотрении фактуры. Один из них, представленный в работах Ю. Тюлина, Л. Мазеля, В. Цуккермана, С. Скребкова, С. Григорьева, Т. Бершадской и других ученых, можно назвать традиционным. Иная трактовка, которую можно назвать новой, намечается в исследовательских работах 1980 годов, в частности М. Арановского, З. Визеля, Е. Назайкинского, М. Скребковой-Филатовой, В. Холоповой и других ученых.

«Совокупность приемов изложения, общая структура звуковой ткани, ...приобретает название фактуры, — писал Ю.Тюлин в "Учении о гармонии" и уточнял, — Звуковая ткань является лишь внешне-конструктивным отражением музыкальной фактуры, представляющей собой совокупность приемов изложения музыкального материала» [85, 31; 91.6]. «Средства выразительности музыки весьма разнообразны. К ним относятся — мелодика, гармония, ритм, темп, тембр, динамические оттенки, артикуляция, штрихи, агогика и т. д., — говорил автор о компонентах фактуры и утверждал, — Основополагающую композиционную роль играют мелодика, гармония и ритм. В процессе развития музыкальной формы они служат факторами формообразования, в строении звуковой ткани представляют собой основные конструктивные компоненты музыкальной фактуры» [91.7]. Как ясно, трактовка фактуры в работах Ю. Тюлина

крайне сложна. С одной стороны, фактура — это "совокупность примеров изложения музыкального материала", которая по существу отождествляется со строением музыкального произведения. С другой, элементами фактуры выступают все средства выразительности музыки, в то время как критерии выделения основных компонентов не оговариваются.

Данная трактовка фактуры, по существу, стала основой общепринятого ее понимания в отечественном музыкознании с разными вариантами (асpekтами рассмотрения) определений. «Фактура — музыкальная ткань, технический склад, состав музыкальной звучности. Элементами фактуры являются мелодия, аккомпанемент, бас, отдельные голоса, подголоски, темы, противосложения», — считает Л. Должанский [18.302]. «Под фактурой обычно понимается вся совокупность фиксируемых в виде нотной записи выразительных и технических средств, которыми пользуется композитор, воплощая свой творческий замысел на бумаге в виде эскиза, клавира или партитуры», — пишет О. Евлахов, а Е. Месснер поясняет, — «Обработка мелодии путем использования различных форм аккомпанимента является одним из видов звуковой фактуры» [26.95-96; 54.176].

По мнению В. Фраенкова, Б. Штейнпресса и И. Ямпольского, фактура «в широком смысле — одна из сторон музыкальной формы, в единстве со всеми средствами выразительности; в более узком — конкретное оформление музыкальной ткани», которая понимается как «совокупность средств изложения (мелодика, аккорды, полифонические голоса, фигурация, орнаментировка и т. п.), образующая технический склад произведения» [94.754; 110.531].

В данных высказываниях и мнениях о фактуре остаются неясности в представлениях об элементах фактуры, их взаимосвязи и механизме, а главное о масштабах (границах) "оформления музыкальной ткани" или "технического склада произведения". Бесспорно, отдельные вопросы фактуры получают освещение в существующей литературе при обсуждении проблем инструментовки, но опять же вне

рамок тематических построений и, соответственно, вне осмысления фактурных закономерностей.

Таким образом, основные и исходные представления о фактуре, необходимые для изучения гармонии, полифонии, мелодики, инструментовки, остаются нераскрытыми, негативно влияя на изучение отдельных средств выразительности. Подобное общее представление конкретизируется рядом понятий — музыкальная ткань, голос, линия, склад, пласт, план и другие. Однако понятия эти, к сожалению, недостаточно определены и конкретизированы в работах, подчас выступая синонимами. В результате целостное представление о фактуре, ее назначении и компонентах остается размытым.

Стремление уточнить понятия и термины, раскрывающие суть фактуры, осуществляется в работах Е. Назайкинского, В. Холоповой и З. Визеля.

По мнению З. Визеля, одни авторы «отождествляют понятия фактуры, склад, письмо, сложение, строение, музыкальная ткань; другие считают синонимами только термины фактура и склад; третьи (В. Бобровский) отождествляют не только склад и фактуру, но и тип (вид) фактуры; четвертые ставят знак равенства между фактурой и тканью» [62. 4]. К числу понятий, раскрывающих сущность фактуры, З. Визель относит — голос, план, пласт, формы изложения или склады (мелодический, гомофонный и гомофонно-гармонический) и стремится выявить их соотношение, но в конечном счете не дает целостного представления о фактуре, на наш взгляд.

Общее представление о фактуре уточняется в работе Е. Назайкинского "Логика музыкальной композиции". «Фактура — это музыкально-пространственная организация звучания, — пишет ученый, подчеркивая трехмерность пространства звуковой ткани» [57.73-76]. «По типу членения фактура сходна с композицией. Принципиальное различие заключается в том, что для фактуры специфично членение пространственное, то есть по вертикали и глубине, — подчеркивает автор и отличает ее компоненты от свойств звучания, — В европейском музыкальном

искусстве сформировался целый комплекс типов функционально определенных фактурных компонентов, из которых самыми существенными являются голос, партия, пропоста, рипоста, контрапунктирующий голос, подголосок, мелодия, аккомпанемент, бас, гармонические голоса, дублирующие голоса, орган-ный пункт, педаль. Главными в этом комплексе являются голос и партия» [57.78-79]. Кроме того, автор выделяет функциональные компоненты звуковой ткани: "слой", "пласт", "линия", "этаж", "план".

«Членение фактурных компонентов и элементов по горизонтали нередко является следствием синтаксических и композиционных разграничений. Так, например, членение мелодии обуславливается вовсе не собственными требованиями фактуры,— пишет исследователь и, по аналогии с мотивом, фразой, предлагает ввести понятие "фактурная ячейка" как «относительно завершённый участок фактурного развития, на протяжении которого полностью прорисовываются все элементы, характерные для данного типа фактуры» [57.80]. «Членение фактурной горизонтали на ячейки напоминает синтаксическое, но служит разным, а не только синтаксическим целям. Часто они обеспечивают мерность повторения ритмической структуры сопровождения,— пишет автор и считает, — расчленение фактурного потока на ячейки не всегда, однако, оказывается возможным» [57.81]. «Характеристичность фактуры обеспечивается многоголосием», — говорит о детерминантах фактуры Е.Назайкинский и подчеркивает ее связь с естественными и художественными закономерностями (акустическими и психологическими, стилевыми), а также «общими принципами организации музыки» [57. 84-87].

Трактовка Е. Назайкинского сложна и даже противоречива. Отождествление фактуры со звуковой тканью и со звучанием не вносит нового в ее понимание, поскольку ответа на вопрос о границах или предмете звучания (звучания чего?) исследователь так и не дает. Справедливо отличая компоненты звуковой ткани от свойств звучания, он в то же время объединяет

разнофункциональные компоненты (фактурные, полифонические, гармонические и другие), а выделяя "функциональные" компоненты звуковой ткани как собственно фактурные, автор не осмысливает их различие по признаку пространственности. Наконец, говоря о функциональных компонентах, а также о детерминантах фактуры (звуковой ткани) и вытекающих функциях, ученый не раскрывает основную функцию — назначение пространственной конкретизации или представительности.

«Фактура — строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов», — пишет В. Холопова, считая "голос" основным компонентом фактуры и не уточняя его понимание в соотношении с другими компонентами [100.4]. Именно с позиции голоса как основного компонента фактуры автор рассматривает ее виды (одноголосие и многоголосие) и назначение отдельных голосов (главного, побочных и баса), что оставляет неясным соотношение всех компонентов и, как следствие, многие вопросы в понимании фактуры. Таким образом можно говорить, что стремление авторов уточнить понятийный аппарат не привело к удовлетворительному решению и выявлению специфических особенностей фактуры.

Подход, связанный с пониманием фактуры как организации музыкального пространства, наиболее полно выявляется в книге М. Скребковой-Филатовой "Фактура в музыке", которая требует более подробного освещения.

«В музыкальной фактуре находит отражение трехмерность пространства: в ней обнаруживаются вертикальная, горизонтальная и глубинная координаты», — пишет М. Скребкова-Филатова [77.37]. В соответствии с данными координатами она выделяет основные компоненты фактуры:

- по вертикали — линии, пласты, слои (верхние, средние, нижние);
- по горизонтали — фактурное "ядро" как экспозиционная фаза, а также последующие фазы ее развертывания;
- по глубине — планы (передний, средний, задний) [77. 37, 53].

Говоря о неразрывной связи всех компонентов в целостном музыкальном звучании, автор выделяет главный компонент — голос, который осознается и по вертикали, и по горизонтали, и по глубине звучания [77.53]. Вместе с тем, ясных определений выделенных компонентов исследователь не дает и потому постулат о взаимосвязи компонентов в целостном единстве фактуры, к сожалению, не раскрывается. Так, рассматривая функциональные отношения голосов, автор говорит о двух типах фактуры: монофункциональном (ленточный склад, дублировки, аккордовый склад и хоральный) и полифункциональном (гомофонный и полифонический склады) [77.54]. Наконец, анализируя иерархичность фактуры, М. Скребкова-Филатова говорит о наличии трех уровней ее рассмотрения:

первый (высший) — типы фактуры,

второй — склады,

третий — рисунки (фигуры) [77.57].

«Фактурный рисунок — неотъемлемый атрибут любой музыкальной ткани, — подчеркивает ученый, — Типы фактуры... конкретизируются в складах, а последние... — в разнообразнейших рисунках ткани» [77.58-59].

Итак, фактура разъята на компоненты по пространственным координатам и функциональным уровням действия голоса (!). Но где же целостность фактуры, как координируются разные компоненты между собой и какова их роль в конкретизации звукового пространства? Надо признать, данные вопросы не находят ответа, свидетельствуя о необходимости совершенствования такого подхода в понимании фактуры. И действительно, критерии качественного отличия и выделения уровней рассмотрения фактуры не определены, как не определены и основные понятия.

Однако сама идея нового понимания фактуры как организации звукового пространства представляется нам перспективной. И потому именно с этих позиций мы попытаемся уточнить понятийный аппарат данного подхода, а также рассмотреть свойства, качества и закономерности фактуры в произведениях XVII - XVIII веков.

Фактура как организации звукового пространства тем и макротем

Бесспорно, фактура выступает комплексом средств музыкального языка, который организует звуковое пространство (звуковую ткань) конструктивных единиц музыкального произведения — тем макротем. Подчеркнем, именно комплекс разных средств музыкального выражения организует внешний (представительный) облик тем и макротем, в соответствии с которым у нас возникают первые впечатления о произведении и его конструктивных единицах. Это исходные и в тоже время обобщенные представления о мелодии, полифонии, гармонии и их взаимосвязи, представления о темборов-динамической стороне выразительности и артикуляции, наконец о метроритмической и темповой стороне выражения.

Представление о фактуре музыкальных произведений раскрывается кругом понятий и терминов. Одни из них являются обобщенными и частично раскрывающими суть данного явления. Таковы термины "звуковая ткань", "склад". Другие же — "голос", "линия", "пласт", "план" — выступают в роли специальных понятий, раскрывающих специфику фактуры [32.20].

Термин "звуковая ткань" отражает обобщенное и даже бытовое представление о фактуре как гибкой конструкции произведения. Именно обобщенность и неконкретность термина позволяют использовать его как синоним "фактуре". Термином "склад" принято обозначать определенный тип вертикально-горизонтальной конструкции произведения, то есть соединения звуков в последовательности и одновременности. В этом смысле мы говорим о складах монодическом, гетерофонном, аккордовом, хоральном, полифоническом и гомофонном.

Понятия "линия", "голос", "пласт", "план" отражают собственно пространственную организацию тем и макротем произведений и выступают компонентами фактуры. *Линией* мы называем **последовательность звуков и созвучий темы или макротемы, объединенных одним (сходным или тождественным)**

метроритмическим движением и назначением. Интервальное и ритмическое дублирование (точное или свободное) последовательности звуков не является новой линией, а сливается с исходной последовательностью в одну утолщенную линию. В этом смысле аккордовая последовательность с единым ритмом голосов также представляет собой линию. Главное — **линия выступает простейшей фактурной организацией, обобщенно отражающей звуковое пространство темы произведения.** Линия всегда присутствует в теме или макротеме произведения, выступая либо единственным пространственным механизмом, либо одним из компонентов более сложной фактуры.

Единицей или элементом линии является **голос**, которым мы называем реальную или воображаемую **последовательность звуков темброво-инструментальной определенности**, то есть последовательность звуков одного инструмента или вокального голоса. В этом смысле мы говорим о басовом или теноровом голосе, о голосе флейтовом и голосе скрипок. Объединение таких голосов (от унисонного до полифонического и хорального) единым метроритмическим движением образует, как уже сказано, многоголосную линию определенного объема как некоего звукового пространства. В совокупности голосов линейной фактуры тем и макротем произведения мы можем фиксировать голос рельефный, выделяющийся своей активностью и индивидуальностью движения от нейтральных и фоновых голосов. Вместе с тем, именно недостаточное отличие голосов по их облику и назначению выступает важнейшим признаком линейной фактуры в многоголосной звуковой ткани тем и макротем произведения. Наконец, простейшая линейная фактура тем может быть представлена одним голосом, то есть быть одноголосной.

Звуковым пластом называется утолщенная многоголосная линия (сверхмногоголосная) или совокупность линий сходных и близких по метроритмическому движению, объединенных однотипными средствами пространственной конкретизации, а также их ролью в одном звуковом пространстве. Наиболее про-

стым примером звукового пласта может быть наше представление о нерасчлененном сопровождении мелодии, где звуки баса и другие голоса не выделяются как самостоятельные линии с постоянным или переменным их количеством.

Фактурным планом следует называть **совокупность ясно различающихся линий (пластов), представляющая одно звуковое пространство тем и макротем** в произведении. Средствами пространственной конкретизации выступают регистровые, громкостные, тембровые, артикуляционные и агогические свойства звучания тем и макротем, которые свидетельствуют о границах и качестве данного звукового пространства. План выступает более сложным масштабным уровнем фактурной организации тем и макротем, компонентами которого являются линии (пласты).

Итак, план представляет одно звуковое пространство и выступает самостоятельной и самоценной фактурой тем и макротем. Одноплановая фактура тем и макротем в произведении, как правило, включает несколько (две, три и более) линий, иерархически связанных друг с другом и различающихся по своему облику и назначению. Мы отчетливо различаем линию мелодическую и линию сопровождения, а нередко и объединение линий сопровождения, где выделяем линию баса, гармонические голоса, представленные хоральной линией, линией фигурационной и линию гармонической педали. Наконец, в качестве самостоятельной мы можем выделить вспомогательную линию, которая не является сопровождением, подчиненным мелодии, а выступает в качестве самоценной и контрастной по отношению к мелодии, в качестве временного контрапункта к ней. При этом отдельную линию может представлять даже один голос, выделяющийся своей индивидуальностью, например линию мелодическую, басовую, линию фигурационную в сопровождении или вспомогательную. Ясное различие линий по облику и назначению является важнейшим критерием плановой фактуры по сравнению с линейной фактурой при одном и том же количестве голосов в произведении.

Наконец, план может быть компонентом более сложной **полипространственной фактуры**, которая включает несколько планов, обычно два или три, и представляет собой высший уровень фактурной организации.

В многоплановой фактуре отдельные планы отражают качественно разные звуковые пространства — регистровые, темброво-кolorистические, динамические и даже метро-ритмические,— воспринимаемые нами как ближнее (рельефное и основное), дальнее (фоновое) и вспомогательное как дополнение к основному. Отличие многоплановой фактуры от одноплановой заключается в наличии **качественно разных пространственных линий** — мелодической, сопровождения и вспомогательных.

Таким образом, пространственная организация тем и макротем произведений предстает в виде трех фактурных уровней:

- линейная фактура;
- одноплановая (монопредпространственная) фактура;
- многоплановая (полипространственная) фактура [32.21].

Важно подчеркнуть, что каждый из уровней фактуры включает в себя признаки объемности и рельефности, светотеневой и красочной моделировки. Другими словами, в фактуре линейной, одноплановой или многоплановой мы можем выделить рельефные голоса, линии и планы как наиболее отчетливые, выделяющиеся и значимые, а также фоновые, вспомогательные голоса, линии и планы, оттеняющие и дополняющие рельефные.

В этом смысле мы говорим о мелодическом голосе, линии, плане, о голосах, линиях и плане сопровождения как подчиненных мелодическим. Мы говорим также о вспомогательных голосах, линиях и планах, выступающих в качестве самостоятельных и не подчиненных мелодическим. Качественное разнообразие голосов, линий, пластов и планов, позволяющее различать их роль и значение в звуковом пространстве, определяется целым рядом признаков, характеризующих особенности их интервального, ритмического, фигуративного развертывания во времени, а также темброво-громкостные и штриховые особенности зву-

чания. Данные отличия голосов, линий и планов позволяют выявить их типологию и специфику выразительности.

Фактически до XVIII столетия фактура тем музыкальных произведений была представлена только разновидностями *линейной* организации — линией одnogолосной и дублированной (строгий органум), гетерофонной, контрапунктической и полифонической, аккордовой и хоральной. При этом в многоголосных линиях отдельные голоса за счет ритмической активности и характерности оборотов выделялись в качестве рельефных, противопоставляясь менее подвижным и не столь характерным голосам. Выделялись и вспомогательные голоса, роль которых первоначально выполняли заданные напевы (кантус фирмус) в культовых произведениях, а затем и другие голоса, обособляясь от ритмически пассивных и противопоставляясь рельефному. Рельефные голоса могли объединяться в самостоятельную линию, контрастную голосам фона. Ранние образцы выделения рельефных голосов можно найти в итальянских каччях XIV века. В контрапунктических, аккордовых и хоральных линиях нередко выделялся и басовый голос не только своим регистровым положением, но и особым характером ритмического движения.

Однако все это не подчеркивало конкретность или обособленность пространства звуковой ткани произведений. Линейная фактура практически выступала пространственно неопределенной, то есть неконкретной. Свидетельством тому является отсутствие в то время ясной темброво-инструментальной, громкостной и штриховой определенности голосов в нотной записи. В частности, использование инструментов до XVII века не имело специализации, любой инструмент мог быть использован для исполнения любого голоса (партии) в произведении, если он соответствовал диапазону голоса, а в целом любые сочетания инструментальных и вокальных голосов были нормативными. Столь же неопределенным было использование средств артикуляции и динамических оттенков.

Вместе с тем, следует отметить наличие тенденции к пространственной определенности и различию отдельных голосов

в произведениях Возрождения, особенно XVI века. Тенденция эта выразилась в постепенном использовании однотипных в техническом отношении вокальных голосов, в стремлении к однородности голосов хора, что было характерным для стиля строгого полифонического письма. Немаловажным было использование в хоровых произведениях приема "эхо", с которым в чередовании громкого и тихого звучания не только подчеркивалось отличие пространственной определенности отдельных мотивов, фраз и предложений, но и осмысливались границы звукового пространства произведения в целом. Само выделение рельефного мелодического голоса в верхнем регистре, а в нижнем регистре — голоса басового, выступает в произведениях XVI столетия средством пространственного ограничения. Наконец нельзя не отметить инструментальную специализацию в светских и культовых произведениях венецианцев XVI века. Сам факт возникновения инструментальных произведений для конкретных инструментов (гитара, лютня, клавесин, духовые) безусловно свидетельствует о нарастающей и все более осознаваемой пространственной определенности произведений. Но подчеркнем, данные факты свидетельствуют лишь о тенденции к пространственной определенности, тогда как нормой музыкального мышления в целом оставалась пространственная неопределенность, отразившаяся в линейной организации фактуры произведений.

Линейная фактура тем и макротем XVII-XVIII вв

В XVII - первой половине XVIII веков развитие фактуры идет по пути утверждения конкретности звукового пространства произведений, его определенности и одновременно разнообразия форм фактуры. Значительное развитие получают разные виды фактурных линий и составляющих их голосов. Но главное, пространственная конкретизация звуковой ткани произведений, в значительной мере обусловленная активным и даже бурным развитием инструментальной музыки, в част-

ности ансамблевой и оркестровой, приводит к формированию фактурных планов произведений. Первоначально это происходит в рамках фактурной линии в процессе отчетливой дифференциации голосов на рельефные и фоновые с превращением их в самостоятельные линии. При этом рождение планов ведет к использованию как одноплановой (монопровостранственной), так и многоплановой — полипространственной фактуры.

Рассмотрим фактурную линию и ее голоса, которая может выступать самостоятельной пространственной организацией тем в произведениях этого времени и может быть составляющей в плановой фактуре тем. Фактурная линия предстает в разных видах и разновидностях:

монопровостранственной (одноголосной),
дублированной,
контрапунктической,
полифонической,
аккордовой,
хоральной,
фигурационной.

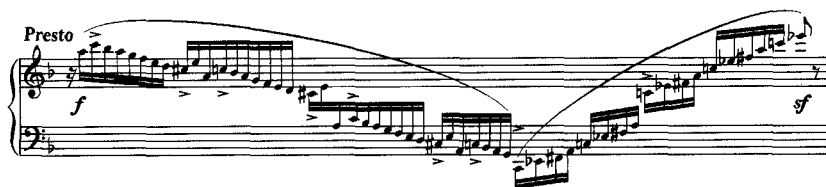
Следует подчеркнуть, как правило, виды фактурной линии не являются постоянными в изложении тем и макротем, чаще они используются в развертывании отдельных синтаксических единиц их строения — предложений, фраз и даже мотивов.

Редкой в использовании является *монопровостранственная* (одноголосная) фактура тем, которая находит применение в темах и макротемах этого времени. Значительный интерес здесь представляют произведения для отдельных инструментов, струнных и особенно духовых без сопровождения. Таковы произведения К.Фарины и Дж.Фантини для трубы соло, Дж. Вивини, Г. Бибера, Г. Перселла, А.Корелли, Дж. Тартини и П.Локателли для скрипки, Г. Генделя для гобоя, И.С. Баха для скрипки, флейты и других инструментов.

Примером использования в произведениях одноголосных тем могут быть Токкаты для клавира И.С. Баха соч.910-916, где они чаще выполняют вспомогательную роль в многоголосной

композиции, но могут быть и основными. Нередко одноголосные темы в подобных композициях (фантазии, токкаты, рондо) завершаются многоголосным гармоническим кадансом. Такова главная тема I части Сонаты Ф.Э. Баха до мажор, тема связующая в I части его Сонаты ля мажор. Одноголосные темы как вспомогательные используются в произведениях В. Моцарта, например в его Фантазии ре минор для клавира, а также в сочинениях Й. Гайдна, Л. Бетховена и других композиторов.

Пр.25 Моцарт В. Фантазия ре минор, тема.



Особого внимания заслуживают циклические Сонаты и Партиты И.С. Баха для скрипки соло и флейты соло, которые являются развернутым изложением одноголосных тем отдельных частей.

Дублированная линия — объединение нескольких голосов с одинаковым (точным) или вариантным звучанием одной последовательности звуков (напева) на расстоянии одного или разных интервалов друг от друга. В случае одного интервального соотношения голосов мы говорим о дублировании унисонном, октавном, терцовом, секстовом и другом, при разном интервальном соотношении мы говорим о гармоническом дублировании голосов.

Одна из ранних в многоголосии в качестве самостоятельной дублированная линия в XVII столетии чаще играет вспомогательную роль в изложении тем и лишь во второй половине XVIII века данный вид фактуры находит более широкое применение. Мы практически не найдем примеров использования самостоятельной дублированной линии на протяжении всего изложения темы, лишь изредка в роли составляющей дубли-

рованная линия используется в изложении отдельных мотивов, фраз, предложений и крайне редко на протяжении всей темы.

Пр.26 Пахельбель И. Сарабанда из сюиты си-бемоль мажор.



Примеры дублированной линии можно найти во второй фразе пьесы И.С. Баха "Вольтер", в начальной фразе Полонеза соль минор Ф.Э. Баха, во втором мотиве Менуэта соль мажор Г. Бема, в начальной теме Фантазии ре минор Г. Телемана для клавира. Чаще данная линия используется в произведениях второй половины XVIII столетия. Октавное звучание начальной фразы, развернутое во втором предложении, мы слышим в главной теме Сонаты Й. Гайдна №36 до-диез минор, а также в трио Менуэта Сонаты №5 ля мажор и в связующей теме первой части Сонаты №34 ми минор.

Интересно использование дублированной линии в изложении побочной и заключительной тем первой части Сонаты Л. Бетховена №11 си-бемоль мажор.

Пр.27 Бетховен Л. Соната №11, побочная тема (фрагмент).



Данная фактурная линия получает применение и в темах оркестровых произведений. Например она используется в теме, завершающей I часть Концерта "Лето" А. Вивальди (четырежды повторяемый мотив), и в начальной теме финала этого концерта. Основная тема III части Симфонии №5 Л. Бетховена начинается дублированным звучанием низких струнных.

Столь же редкой в самостоятельном использовании в инструментальных произведениях является линия **аккордовая**, которую можно услышать в темах некоторых вариаций, например

в Вариациях С. Шейдта на гальярд Дж Доуленда для клавира, в основной теме Чаконы Л. Куперена фа мажор, Чаконы Г. Генделя соль мажор и Пасторальной арии с вариациями Ф. Мюрсхаузера соль мажор.

Пр.28 Мюрсхаузер Ф. Пасторальная ария (нач.предлож.).



Аккордовая фактура нередко используется в макротемах вступительных Прелюдий в сюитах Г. Генделя и И.С. Баха как основа импровизационного исполнения. Наконец, темы аккордового склада используются в медленных частях ранних симфоний, например во второй части Симфонии А. Вивальди соль мажор. И если для аккордовых линий хоровых произведений характерно плавное движение каждого из голосов, то в инструментальных произведениях развертывание аккордовой линии часто нарушается. Таковы темы и особенно их начальные предложения медленных частей фортепианных Сонат Л. Бетховена №4 ми-бемоль мажор, №10 соль мажор, №14 до-диез минор, №15 ре мажор, №23 фа минор, №29 си-бемоль мажор.

Пр.29 Бетховен Л. Соната №10, Анданте (начальное предложение).



Наиболее распространенной в данное время является **хоральная** линия, голоса которой в значительной мере сходны в ритмическом отношении и даже объединены именно

метроритмическим движением, а в то же время отличаются с точки зрения их рельефности или фоновости. При этом голосоведение в хоральной линии во многом сходно с движением голосов в аккордовой линии, но с гораздо большей свободой всех голосов. Данная линия часто используется в произведениях трех-пятиголосных, например в темах клавирных пьес Дж. Фарнеби "Скажи мне, Дафна", Чаконы и Куранты до мажор Ж. Шамбоньера, Пассамеццо ля минор С. Шейдта для органа, Вариаций "Вознесение Марии" И. Фробергера для клавира.

Пр.30 И. Фробергер. Вариации "Вознесение Марии", тема.



Подобную линию мы слышим в темах Гавота ре минор Л. Маршана, Гавота фа мажор Дж. Б. Мартини, Сарабанды и Бурре из Сюиты ре мажор И. Кунау, Арии соль мажор И.С. Баха из Нотной тетради А.М. Бах, его Менуэта II и Сарабанды из Французской сюиты ре минор.

Широко распространенной в небольших вокальных и инструментальных пьесах становится линия **контрапунктическая**, объединяющая 2-4 голоса в развертывании тем. Для данной линии характерно то, что каждый из голосов отличается ритмической независимостью и одновременно недостаточно выделен как рельефный. И конечно движение голосов в контрапунктической линии значительно свободнее, чем в линиях аккордовой и хоральной, особенно в инструментальных пьесах.

Показательными являются темы двухголосных пьес И.С. Баха из Нотной тетради А.М. Бах для клавесина — Арии фа мажор и Менуэта ре минор, но не менее интересны темы трехголосных пьес, например, Сарабанды соль минор Г. Перселла из Сюиты №2, "Огорченная" Фр. Дандрие, Куранты Г. Генделя из Сюиты №16 соль минор.

Пр.31 Бах И.С. Ария фа мажор №32, тема (нач. предлож.).



Вместе с тем, именно с целью объединения разных голосов и сближения их облика отдельные голоса в контрапунктической линии могут в процессе развертывания частично дублировать друг друга ритмически и интервально, даже имитировать отдельные мотивы.

Полифонической, в отличие от контрапунктической, мы называем линию, основанную на последовательном имитационном и контрапунктическом объединении 2-4 и более голосов. В своем развитии эта фактурная линия обрела самостоятельную выразительность и широкое применение в специфических полифонических жанрах произведений — канцонах, ричеркарах, канонах, фугах и инвенциях.

Данная фактура как одна из ранних в организации звуковой ткани многоголосных произведений составила особую область музыкального мышления и технического мастерства в создании произведений, о чем далее (глава 6) подробный разговор.

Помимо полифонических произведений эта фактурная линия используется в многочисленных инструментальных и вокальных пьесах первой половины XVII века (каприччио, фантазиях, отдельных танцах), например Дж. Фрескобольди, В. Пелегрини, И. Керля, а также в отдельных жигах, в частности И. Кунау из Партиты №5 до минор, Г. Генделя из Сюиты №16 соль минор и Партиты ля мажор, в жигах И. Маттесона ре мажор и ми минор, И.С. Баха из Французских сюит ре минор и до минор для клавира.

Пр.32 Кунау И. Жига из Партиты №5 до минор



Значительное распространение в произведениях, начиная со второй половины XVII века, получает линия **фигурационная** в нескольких ее разновидностях — гармоническая фигурация, мелодико-гармоническая фигурация, аккордово-ритмическая фигурация и объединение аккордово-ритмической фигуры с мелодической.

Фигурационная линейная фактура получила широкое применение в макротемах произведений импровизационных — прелюдиях, фантазиях, каприччио, токкатах. Таковы органные токкаты и прелюдии Д. Букстехуде, Г. Бема, прелюдии и аллегро И. Кунау, И.Фишера для клавира с использованием фигураций мелодических, аккордово-ритмических и смешанных фигураций. Интересным примером является цикл Прелюдий И. Киттеля, основой которых является использование разнообразных фигурационных линий в макротемах.

Пр.33 Киттель И. Прелюдия №9 ля минор (фрагмент).

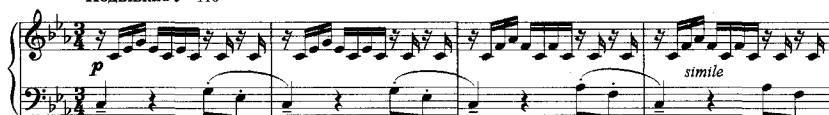


И конечно иллюстрацией использования фактурной линии как основы тем и макротем могут служить многочисленные клавирные и органные прелюдии, токкаты и фантазии И.С. Баха. Однако, здесь возникает вопрос о критериях отличия фигурационного голоса от фигурационной линии. Часто в такой фигурационной линии явно выделяются голоса баса и мелодии. И потому необходимо уточнить, когда такие голоса можно считать самостоятельными.

Например, можно ли разделить фигурационную линию на голоса в Прелюдиях И.С. Баха до минор, ре мажор, ре минор и си-бемоль мажор из WK.I, до-диез мажор и ми-бемоль мажор из WK.II, а также его Прелюдии до мажор и до минор из цикла "Двенадцать маленьких прелюдий", наконец в Прелюдии И. Киттеля ля минор?

Пр.34 Бах И.С. Маленькая прелюдия до минор (фрагмент).

Подвижно $J = 116$



Фигурационную линию можно разделить, если предполагаемые голоса:

- не образуют совместную фактурную ячейку (фигуру, формулу), постоянно используемую и развиваемую в данной макротеме;
- получают самостоятельное и автономное развитие в макротеме;
- достаточно полно отражают гармоническую направленность развития всей линии, реализуя свою функцию.

С этой точки зрения можно разделить фигуративную линию Прелюдии И.С. Баха ре минор из WK.I на два голоса и считать относительно самостоятельными голоса в Прелюдиях ре мажор и ми-бемоль мажор. Но нельзя разделить фактурную линию в Прелюдиях И.С.Баха до минор, си-бемоль мажор WK.I, до-диез мажор WK.II, в маленьких Прелюдиях до мажор, до минор.

В качестве самостоятельной фактуры тем и макротем фигурационная линия встречается в ранних оркестровых произведениях. Мы услышим подобную фактуру тем в произведениях А. Корелли, А. Вивальди, Т. Альбини, Г. Генделя. Так аккордово-ритмическая фигурационная линия используется в начальных темах I частей Концертов А. Вивальди для скрипки с оркестром "Зима" и "Осень". В эпизоде бури I части Концерта "Лето" А. Вивальди использует гармонико-фигурационную линию, а в финале — ритмическую, мелодическую, аккордовую, объединяя и варьируя их.

Пр.35 Вивальди А. Концерт "Лето", финал (фрагмент).

Presto





Значительное распространение и развитие фигурационная фактура получает в темах произведений второй половины XVIII века, в частности в сонатах, фантазиях и рондо Ф.Э. Баха, чьи поиски стали источником творчества Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена и других мастеров. Темы фигурационного склада чаще используются в роли эпизодов, например в Рондо ре мажор, ля мажор, ля минор и си-бемоль мажор Ф.Э. Баха.

Пр.36 Бах Ф.Э. Рондо ля мажор, тема-эпизод.



Широко использует разновидности фигурационной фактуры тем в своих произведениях Л. Бетховен, в частности в теме трио третьей части Сонаты №4 ми-бемоль мажор он использует гармоническую фигурацию, в теме финала Сонаты №15 ре мажор фигурацию мелодико-гармоническую, а в I части Сонаты №21 — аккордово-ритмическую.

Как свидетельствуют приведенные примеры, а их количество легко увеличить, разновидности фигурационной линии чаще используются не на всем протяжении темы (макротемы), а представляют ее предложения, варьируя в своей смене качественный облик линейной фактуры тем.

Более того, и это главное — фигурационная линия гораздо чаще применяется в многочисленных произведениях, особенно XVIII века, не только как единственная в темах и макротемах, а как одна из линий (мелодическая или сопровождение) в более сложной плановой фактуре. Вспомним "Лунную" сонату Л. Бетховена как пример использования фигурационной линии и в качестве сопровождения, и в качестве мелодической линии.

Функциональные особенности голосов

Огромное значение в развитии фактуры, в частности в формировании фактурных планов, имеет функциональная специализация голосов линии — мелодического, басового, фигурационного и педального.

Мелодический голос как наиболее рельефный выделяется не только по регистровому признаку, хотя чаще именно верхний голос используется в качестве рельефного. Рельефность ему придает ритмическая активность и характерность интонационного развертывания, что раскрывается в сочетании разнообразного интервального движения и его направления (восходящего, нисходящего, волнообразного, кругового, вращательного и т.п.). При этом характерным свойством развертывания мелодического голоса в произведениях XVII-XVIII веков не всегда является напевность или песенность как преобладание поступенного движения с достаточно ровным ритмом, что было свойственно для рельефных голосов в произведениях эпохи Возрождения. Пример регистрового выделения песенного мелодического голоса мы найдем в теме пьесы Дж. Булла "Доктор Булл собственной персоной".

Пр.37 Булл Дж. "Доктор Булл собственной персоной" (фрагм.).



В произведениях Нового времени важным свойством развертывания мелодических голосов становится инструментальная импровизационность, основанная на использовании специфических для отдельных инструментов приемов игры и последовательностей звуков и созвучий, воплощающихся в особых мелодических оборотах.

Поэтому мелодические голоса чаще не поются, не декламируются, а играют, то есть звучат как инструментальные голоса даже в вокальных произведениях, где подобные голоса более напевны. Более того, данные голоса могут быть фигуративными, олицетворяя собой целую многоголосную линию. Таков мелодический голос в теме пьесы Менуэт И.С. Баха си минор из Французской сюиты.

В отличие от мелодического, **басовый** голос не столь подвижен. Такой голос выделяется из числа фоновых или сопровождающих — ритмически пассивных и неярких — своим регистровым положением и интервальной удаленностью от других голосов. Основу активности его движения составляет ритм последования аккордов, активизируемый собственным движением чаще по звукам аккордов с использованием октавных скачков. Пример басового голоса, ритм которого всецело обусловлен сменой аккордов, мы найдем в теме Сарабанды И. Фробергера из Сюиты соль минор для клавира.

Пр.38 Фробергер И. Сарабанда соль минор, (нач. предлож.).



Активизация басового голоса обычно осуществляется в моменты протяженного мелодического звучания и его завершения, то есть в цезурах. В условиях недостаточной выделенности мелодического и басового голосов они нередко ведут своеобразный диалог, объединяя тем самым все голоса в единую линию. Ясная отчлененность данных голосов ведет к расслоению фактурной линии, а с их усложнением и утолщением — к перерастанию линии в фактурный план.

Значительное распространение в произведениях этого времени получили разновидности **фигурационных** голосов — мелодико-фигуративные, гармонико-фигуративные, малодико-гармонические и мелодико-ритмические, которые используются и как рельефные, и как фоновые. Важнейшей особенностью данных голосов является то, что в своем разворачивании они, как правило, образуют скрытое многоголосие, усложняя рельефные и фоновые голоса и превращая их в линии. Примеры фигурационных голосов многочисленны, они используются в темах клавесинных пьес Ж. Дандрие, Л. Дакена, Ж. Дюфли, Фр. Куперена, Ж. Рамо, клавирных пьес Г. Телемана, Г. Генделя, И.С. Баха. Так фигурационные голоса в темах пьес из клавирных сюит И.С. Баха, например в Менуэте из Французской сюиты, нередко выполняют роль утолщенного мелодического голоса, а по существу самостоятельной линии, тогда как в теме пьесы "Пастушки" Фр. Куперена си-бемоль мажор фигуративный голос выполняет роль многоголосного сопровождения.

Пр.39 Куперен Фр. Пастушки. Тема (второе предложение).



Широко используются фигурационные голоса в темах ансамблевых и оркестровых произведений, где часто такой голос

естественно переходит в аккордовую или контрапунктическую линию и наоборот — контрапунктическая и аккордовая линии переходят в фигурационную, как это осуществляется в теме Увертюры Фейверка Г. Генделя, подчеркивая особое назначение фигурационного голоса в линии. Особую роль фигурационные голоса играют в произведениях второй половины XVIII столетия, где они постоянно используются, усложняя и совершенствуя как линейную, так и плановую фактуру тем и макротем в произведениях.

Определенную роль в развитии фактурной линии и формировании плановой фактуры играет *педальный* голос или органный пункт, представляющий собой длительное звучание одного звука или созвучия, контрастирующий движению других голосов, смене аккордов и выступающий в роли характерного застывшего фонового голоса. Своей неподвижностью и длительностью звучания педальный голос локализует звуковое пространство и привлекает внимание к нему. Ярким примером использования педальных голосов может быть финал Концерта "Зима" А. Вивальди для скрипки с оркестром, где педальные голоса непрерывно звучат, сменяя друг друга на протяжении четырех предложений темы.

Обычно педальный голос используется в нижнем голосе, нередко заменяя басовый и выполняя его функцию. Но он может быть использован в верхнем голосе и, значительно реже, в средних голосах, как это осуществляется в произведении А. Вивальди. Интересный вариант использования педального голоса в разных голосах мы найдем в теме Сарабанды И.С. Баха из Английской сюиты №3 соль минор.

Следует подчеркнуть, использование педального голоса, равно и других особенностей фактурного изложения и развития тем, не бывает случайным, оно всегда осознанно и, как правило, соотносится с синтаксическим строением тем. Длительность педального голоса может совпадать с протяженностью мотива, а чаще фразы и предложения.

При этом, совпадая с длительностью фразы или предложения, органнй пункт обычно прерывается перед цезурой и в каденции соединяется с другими госами в единую аккордовую вертикаль. Таково использование педального голоса в темах Менуэта ля минор Н. Лебега, Вольты Л. Куперена, в начальной теме финала Концерта "Весна" А. Вивальди, в темах Сонаты №2 Д. Скарлатти, Аллеманды И.С. Баха из Французской сюиты мибемоль мажор, его Полонеза из Брандербургского концерта №5 и Жиги II из второй тетради Ж. Рамо.

Пр.40 Лебег Н. Менуэт ля минор, второе предложение.



Подчас педаль используется на протяжении всего произведения, например в Мюзеттах Фр. Куперена из Сюиты №15 и в теме пьесы "Тамбурин" Ж. Рамо. Наконец, педальный голос может быть дублирован и представлять собой двух-трехзвучный органнй пункт, превращаясь в ярко выраженную самостоятельную линию, как это имеет место в темах пьес Фр. Куперена "Менестрели" (акт второй) и "Цветущие сады".

Более того, педальный голос может быть прерывным и ритмизированным. Прерывный педальный голос, звучащий только на сильных долях метрического движения, мы слышим в теме "Тамбурина" Ж. Рамо, в связующей фразе перед третьим предложением основной темы I части Брандербургского концерта №5 И.С. Баха (тт.91-99). Ритмически фигурированный педальный голос используется в пьесах Фр. Куперена и в других произведениях.

В целом, специализация голосов фактурной линии и естественное их усложнение с превращением в самостоятельные линии — мелодическую и сопровождение, в чем активную роль выполняют фигурационные голоса, приводят к появлению и утверждению одноплановой фактуры.

Формирование плановой фактуры тем и макротем

Процесс формирования новой и более сложной фактуры тем и макротем осуществляется в произведениях этого времени путем совершенствования линейной фактуры тематических построений.

Как говорилось, регистровое выделение мелодического голоса и отдаление его от других голосов в теме пьесы Дж. Булла "Доктор Джон Булл собственной персоной" разделяет ритмически единую аккордово-хоральную линию с активным верхним голосом, совершенствуя ее и подчеркивая в ней постоянство мелодического голоса и аккордово-хоральной линии сопровождения. Подобное развитие хоральной линии тем с помощью выделения мелодического голоса осуществляется в пьесах "Плотничья аллеманда", "Аллеманда молодой монашки", "Девушка-брюнетка" и "Вильгельмус" из Нидерландских нотных тетрадей. Однако, выделение мелодического голоса и превращение его в линию — это только первый шаг на пути формирования плановой фактуры тем и макротем.

В теме Сарабанды ре мажор И. Кунау единая хоральная линия становится планом за счет выделения двух верхних голосов в контрапунктическую линию, играющую роль рельефа. Использование дублированной мелодической линии и ее противопоставление басовому голосу в теме Полонеза соль минор Ф.Э. Баха, а также использование контрапунктической линии в качестве рельефной в теме Песни соль минор И.С. Баха из Нотной тетради А.М. Бах, свидетельствует о формировании плановой фактуры.

Интересным примером превращения фактурной линии в план может быть изложение темы Арии ми-бемоль мажор И.С. Баха из Нотной тетради А.М. Бах, в которой расслоение аккордово-хоральной линии происходит постепенно. Вначале выделяется басовый голос, затем во второй фразе подчеркивается самостоятельность верхнего голоса как мелодического, после

чего в дальнейшем чередовании и варьировании исходных фраз ясно ощущается не линейная, а плановая фактура темы.

Пр.41 Бах И.С. Ария ми-бемоль мажор (первое предложение).



Формирующаяся одноплановая фактура тем представляет собой совокупность мелодической линии (реже голоса) и линии сопровождения, а часто пласта, где голоса дифференцируются на басовую и собственно фоновую линию — контрапунктическую, хоральную, аккордовую, фигурационную, а также нередко объединяются в смешанную линию на основе ритма и фигуративности, например басо-аккордовую. Некоторые наиболее распространенные варианты смешанной басо-аккордовой линии в рамках метрической пульсации, например бас — аккорд; бас — несколько аккордов и другие обрели значение фактурных формул (ячеек) сопровождения.

Степень расчлененности линии сопровождения позволяет говорить о разновидностях формирующейся одноплановой фактуры в темах данного времени:

- план с нерасчлененным сопровождением мелодической линии;
- план с мелодией и сопровождением в виде басового голоса;
- план с дифференцированным сопровождением мелодии.

Нерасчлененное сопровождение мелодии, представляющее собой многоголосную хоральную линию или пласт, чаще встречается в темах оркестровых и ансамблевых произведений первой половины XVIII столетия. Подобную, в сущности еще линейную фактуру можно найти в темах пьес оркестровой Сю-

иты И.С. Баха №1 до мажор — Менуэта, Бурре I и Паспье I, а также Сарабанды, Бурре I и Полонеза из его оркестровой Сюиты №2 си минор.

Фактуру тем с мелодией и сопровождением, представленным басовым голосом, можно считать переходной или простейшей одноплановой. Такая фактура наиболее характерна для тем небольших клавирных и оркестровых пьес. Она используется, например, в темах пьес "Дудочки" и "Торопливая" Фр. Дандрие, Рондо соль минор Н. Лебега, Менуэта Ж. Рамо ля мажор, Куранты Г. Генделя из Партиты ля мажор, а также в его Бурре и Менуэте I из оркестровой Сюиты "Фейверк", и конечно в ряде произведений И.С. Баха.

Пр.42 Дандрие Фр. Дудочки (фрагмент).



Одноплановую фактуру с ясно расчлененным сопровождением мы услышим в темах Концерто-гроссо Г. Генделя №2 соч.3, пьес И.С. Баха Форлайн и Пасспье II из оркестровой Сюиты №1 до мажор, "Шутка" и Полонез (дубль) из Сюиты №2 си минор, а также в Бурре II из его Сюиты №4 ре мажор.

Пр.43 Бах И.С. Шутка из сюиты си минор (фрагмент).



Для разновидностей одноплановой фактуры характерна подчеркнутость единого и конкретного звукового пространства в рамках темы. Демонстрация и фиксация данного пространства осуществляется посредством показа его регистрового диапазона

и глубины — границ пространственного контура, а также красочности его звучания как определенного качества. Границами и параметрами пространственного контура выступают мелодическая линия, как правило, звучащая в верхнем регистре, басовый голос и все сопровождение. При этом мелодия с басом не только очерчивают грани регистрового диапазона, но и показывают рельефную — близкую сторону звучания в отличие от фоновой стороны — сопровождения. Тембр, громкость и артикуляция выступают признаками красочности одноплановой звуковой ткани темы, в которой используются тождественные для мелодической линии и сопровождения динамические и артикуляционные средства, а также однородная тембровая краска звучания. Подобная монокрасочность типична для одноплановой фактуры изложения развернутых тем вокальных, инструментальных и особенно ансамблевых и оркестровых произведений XVII - начала XVIII столетий.

Говоря о признаках конкретизации пространства тем, мы подошли к сложному вопросу об отличии одноплановой фактуры от многоплановой, формирующейся в оркестровых и вокально-инструментальных произведениях начала XVIII века. Разное и нередко контрастное использование пространственных средств фактуры позволяет говорить о преобразовании мелодической линии и линии сопровождения в самостоятельные планы-пространства, и значит о многоплановой фактуре музыкальных тем и макротем в произведениях XVIII столетия. Окончательное формирование сложной полипространственной фактуры и широкое использование ее происходит лишь во второй половине данного столетия.

В первой половине XVIII века многоплановость фактуры тем выявляется только в отдельных оркестровых произведениях. Многоплановой представляем мы фактуру темы второй части Концерта А. Вивальди "Весна" для скрипки с оркестром, где слышим мелодию солирующей скрипки и оркестровое сопровождение в разном пространственном измерении и красках.

Пр.44 Вивальди А. Концерт "Весна", II часть (тема).

Largo



Контраст рельефного — отчетливого и близкого мелодического пространства и пространства фонового сопровождения подчеркивается артикуляцией и громкостными оттенками. Дублированная мелодико-фигурационная линия первых и вторых скрипок оркестра, выполняя роль рельефа в плане сопровождения, разворачивается как бы независимо от мелодии солирующей скрипки со своей динамикой движения и подчеркнуто затененной краской звучания. На переднем плане мы слышим отчетливое и упоительное бесконечное пение солирующей скрипки.

Подобные примеры разделения звуковых пространств мелодии и сопровождения мы найдем в некоторых медленных частях концертов первой половины XVIII столетия, в частности в Концерте Б. Марчелло для гобоя с оркестром до минор. Разделение звукового пространства осуществляется в Гавоте II из оркестровой Сюиты И.С. Баха №1 до мажор, где дублированная мелодическая линия духовых и сопровождение оттеняются фанфарной линией унисона струнных, выступающей вспомогательным планом.

Пр.45 Бах И.С. Сюита до мажор, Гавот II (тема).





Прием разделения пространства звучания используется и в теме первой части Брандербургского Концерта И.С. Баха №1 фа мажор, где роль вспомогательного плана выполняет полифоническая линия валторн. Но еще раз подчеркнем, что такие примеры полипространственного мышления являются чрезвычайно редкими в данное время и выступают как предпосылки дальнейшего поиска композиторов.

Пример регистрового выделения мелодического голоса мы найдем в теме пьесы Дж. Булла "Доктор Булл собственной персоной". В целом, процесс формирования плановой фактуры в изложении музыкальных тем произведений XVII — первой половины XVIII веков с конкретизацией звукового пространства и обособлением в нем линии мелодической и линии сопровождения оказывает значительное влияние на совершенствование музыкального языка и его средств. Именно плановая фактура выступает важнейшим фактором конкретизации облика тем и макротем, а следовательно и элементом конструктивным, равноправным в этом плане с такими средствами выразительности как гармония и полифония. Наконец, важнейшим вкладом нового фактурного мышления является выдвижение мелодической линии в качестве предмета внимания композиторов и исполнителей.

Во второй половине XVIII века использование плановой фактуры в темах и макротемах осуществляется в большинстве произведений. При этом линейная фактура и ее разновидности используются чаще как дополнительное и вспомогательное средство контраста и оттенения целостной плановой фактуры тем и макротем.

Движение и развитие фактуры тем и макротем

Как говорилось, виды и разновидности фактуры линейной и плановой тем и макротем используются как в рамках отдельных предложений, фраз и мотивов, сменяя друг друга, так и на протяжении всего изложения и развития темы, что происходит не часто. И если в XVII веке смена видов и разновидностей линейной фактуры в процессе изложения и развития тем и макротем осуществлялась практически стихийно, вне ясной направленности, то в XVIII столетии и особенно во второй половине использование фактуры становится целенаправленным. Иными словами, фактура становится показателем осознанности использования тем и композиции в произведениях.

Действительно, в произведениях XVII века изменение облика линейной фактуры тематических построений — количества голосов, их развертывания и соотношения с другими, как правило, осуществляется вне ясной и четкой зависимости от синтаксического строения тем и композиционной драматургии в целом. Различие фраз и предложений подчеркивается иными средствами выразительности — линейного (интервально-ритмического) развертывания голосов, гармоническими, полифоническими, метрическими и темповыми, а также приемом повторения предложения или фразы. Так в Сарабанде ре минор Ж. Шамбоньера вторая фраза первого предложения с хоральным развертыванием голосов отличается от аккордового звучания фразы начальной, но в дальнейшем развертывании такого отличия фраз и предложений уже нет. Подчеркивание заключительного предложения в Менуэте из Пуату Л. Куперена и в Сарабанде Н. Лебега из сюиты ля минор осуществляется приемом его повторения.

Лишь в отдельных произведениях смена хоральной, аккордовой (чаще с активным верхним или басовым голосом), полифонической, контрапунктической линий осуществляется в соответствии с синтаксическим строением тем. Например в

пьесе "Вольта" Л. Куперена хоральное звучание первой фразы начального предложения сменяется дублированным звучанием двух верхних голосов с басом во второй и данная фактура выделяет заключительное предложение. В Жиге Д. Букстехуде из сюиты №16 соль минор хоральная линия первого предложения сменяется во втором предложении полифонической. Смена фактурной линии в предложениях тем осуществляется в пьесах Фр. Дандрие "Вихри", "Веселая", Л. Дакена "Гневные ветры", "Вакхическое рондо" и "Мелодичная", Фр. Куперена — "Пастушки", "Развлечения", "Безделушки", "Гимн любви" и "Артист". Такое соотношение фактурной линии и синтаксического строения мы слышим в темах пьес Г. Генделя, в частности в теме Менуэта из клавирной сюиты №14 соль мажор, в Фантазии до мажор и пьесы "Шутка", а также пьес И.С. Баха Сарабанда и Рондо из партиты ля минор, Менуэт, Сарабанда и Прембула из партиты соль мажор, Ария и Менуэт из партиты ре мажор.

Иное отношение к фактуре тем и макротем выявляется в произведениях композиторов середины и конца XVIII века, что безусловно связано с использованием сложных макротем в композиции свободной, сложной двухчастной и трехчастной, а также сонатной. Здесь можно говорить о произведениях Л. Моцарта, Ф.Э. Баха, Д.Чимарозы, Дж. Самартини, Б. Галуппи, Дж. Пешетти, П. Парадизи, Дж.Б. Мартини, В. Манфредини, Х. Сейксаса, С. Карвальо, А. Солера, И. Бенды и других. Наиболее показательным в этом отношении являются произведения Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена, свидетельствующие о новом фактурном мышлении.

Простые композиции Й. Гайдна, особенно ранние, нередко свидетельствуют о смене фактурной линии во фразах и предложениях тем, например в Адажио фа мажор, Менуэтах клавирных Сонат №2 си-бемоль мажор, №11 соль мажор, №14 ре мажор. Так развертывание основной темы Менуэта из сонаты №14 ре мажор проходит в контрасте смены фактурного звучания мотивов исходного предложения и предложения среднего.

Подобный контраст используется и в темах многих ранних произведений В. Моцарта, в частности Менуэта соль мажор К.315-а и его трио, Менуэтов Сонаты №4 ми-бемоль мажор (К.282) и Сонатины ре мажор, а также темы Менуэта Ж. Дюпора, использованной в его Вариациях для клавира К.573. Показательной в этом плане может быть Симфония №29 ля мажор К.201, написанная в январе 1774 года восемнадцатилетним композитором, где темы частей цикла представляют собой контрастное изменение их фактурного облика.

Сонатная композиция первой части Симфонии В. Моцарта №29 ля мажор начинается темой, два предложения которой свидетельствуют о плановой их фактуре и ее изменении.

Пр.46 Моцарт В. Симфония №29 I часть, главная тема.



Фактура начального предложения представляет собой мелодическую линию первых скрипок с аккордовым сопровождением низких струнных и октавным дублированием баса. Дополняет первое предложение четырехтактовая двухголосная фраза с дублированием мелодических голосов, которая приводит к началу второго предложения, где полифоническое развертывание

мелодии (линии) у струнных в сопровождении дублированной педали гобоев и валторн переходит в аккордово-ритмическую фигурацию на фоне той же педали. Контрастное изменение мелодической линии и линии сопровождения главной темы свидетельствует о многоплановой ее фактуре. Подобная смена фактуры характеризует изложение и последующих тем экспозиции (макротемы) сонатной композиции — связующей, побочной, заключительной.

Варьирование фактурного изложения тем можно найти в некоторых Менуэтах и Скерцо сонат Л. Бетховена, в частности Сонат №1 фа минор, №2 ля мажор, №7 ре мажор и №11 си-бемоль мажор, но это не характерно для творческого мышления композитора.

В поздних произведениях Й. Гайдна и В. Моцарта контраст фактурного изложения тем сменяется контрастом фактуры разных тем как в композиции простой, так и сложной. В этом плане показательными могут быть композиции средних частей и финалов практически всех фортепианных сонат Л. Бетховена. Но, бесспорно, наиболее полно идея фактурного контраста тем в композиции реализуется в сонатных композициях поздних его произведений.

Таково развитие фактуры макротемы в первой части Симфонии Й. Гайдна №101 ре мажор, хотя можно говорить и более ранних симфониях автора. Первая часть симфонии начинается медленным вступлением, тема которого с единой фактурой начальной фразы и двух предложений представляет собой звучание контрапунктической линии (дублирование струнных и духовых) с последующим аккордово-хоральным сопровождением. Развернутая главная тема сонатной экспозиции имеет один фактурный облик, близкий теме вступления — это мелодия (первоначально одноголосная и далее дублированная) с аккордово-ритмическим сопровождением, переходящим в сочетание аккордовой последовательности и пульсации аккордов. Контрастное и камерное звучание небольшой побочной темы с одноголосной мелодией и отдельными аккордами

сопровождения переходит в связующую тему, представляющую собой гармонико-ритмическую фигурационную линию (пласт) голосов с аккордами духовых, педалью медных и низких струнных, где нет мелодических голосов. Заключительная тема с дублированной мелодией и аккордами сопровождения в первом предложении и кадансирующими аккордами во втором предложении завершает экспозицию сонатной композиции, где контрастное изменение фактуры связано со звучанием разных тем в макротеме.

Наиболее последовательно идея фактурного контраста тем в сложных макротемах и композиции реализуется в произведениях Л. Бетховена. Сравним фактуру тем в наиболее известных произведениях композитора, например фортепианных сонат Патетической, Лунной, Авроры, симфоний №3 и 5, концерта №3, квартетов соч.59.

Первая часть Сонаты Л. Бетховена №8 до минор написана в сонатной форме с медленным вступлением. Вступление представляет собой развертывание темы в двух предложениях. Ее изложение вырастает из непрерывного развития исходной фразы — последовательности аккордов, где роль мелодии, как часто считают, выполняет выразительный верхний голос в аккордовых фразах. В сущности вся последовательность гармонических оборотов-фраз представляет одну утолщенную (аккордовую) линию, где нет самостоятельной мелодии и сопровождения. И завершается первое предложение темы расслоением аккордовой линии с выделением баса и мелодического голоса. Во втором предложении исходный мотив, теперь уже мелодический, получает дальнейшее развитие в сопровождении баса и аккордово-ритмической фигурации. Таким образом, фактура темы вступления из аккордовой линии превращается в плановую.

Главная тема сонатной экспозиции — стремительное волнообразное движение мелодической линии в сопровождении непрерывной ритмической фигурации октавного звучания баса, где восходящее движение мелодии представлено гармо-

ническим двухголосием, а нисходящее — аккордовым звучанием.

Пр.47 Бетховен Л. Соната №8, I ч., главная тема.



В заключительном третьем предложении темы ее фактура изменяется: нисходящее движение мелодии становится одноголосным, а сопровождение превращается в басо-аккордовую линию. Связующая тема сохраняет фактуру главной темы, подчеркивая ее родство и производность. Иной предстает фактура побочной темы, которая представляет собой длительное разворачивание одноголосной мелодии и басо-аккордовой линии сопровождения.

Пр.48 Бетховен Л. Соната №8, I ч., побочная тема (фрагм.).



Новое преобразование фактуры осуществляется в последующей связующей теме, где одноголосное звучание мелодии сопровождается линией баса и гармонической фигурацией. При этом мелодическая линия и линия баса, с одной стороны, разворачиваются ритмически тождественно как равноправные и даже контрапунктические линии (восходящему движению

мелодии противостоит нисходящее движение баса). С другой стороны, несмотря на самостоятельность данных линий, что подчеркивается метрически, они вовлечены в движение фигурационной линии, сливаются с ней, о чем свидетельствует их точечное (пунктирное) развертывание как скрытое многоголосие в единой фигурационной линии. Другими словами, несмотря на отчетливость звучания мелодической линии, линии баса и фигурационных голосов, фактура данной темы представляет собой единую фигурационную линию, подчеркивая контрастное изменение фактурного движения.

Заключительная тема возвращает облик фактуры побочной темы с иным мелодическим развертыванием и в завершении экспозиции заключительная тема дополняется звучанием темы главной и ее фактуры.

Пр.49 Бетховен Л. Соната №8, I ч., тема заключ. (фрагмент).



Итак, развертывание экспозиционного облика макротемы осуществляется путем контраста фактурного звучания ее отдельных тем. Таким образом, изменение фактуры, ее движение и развитие объединяется (отождествляется) с движением и развитием тем и макротем в композиции произведений конца XVIII столетия. Пока произведения ограничивались изложением одной темы, ее фактурное развитие было средством активизации и динамизации всей простой композиции, но в многотемных произведениях столь частое изменение фактуры становится препятствием выражения образной драматургии и композиционной логики, что и приводит к фактурному единству в изложении тем и простых макротем и объединению фактурного и тематического и развития в композиции.

* * *

Знание фактуры тем и макротем в произведениях XVII-XVIII веков позволяет конкретизировать представления о тематической организации и композиции этого времени как уровне композиционного мышления данного времени. Именно фактура тем и макротем дает возможность осмыслить степень соответствия языка и композиции отдельных произведений существующим нормам и тенденциям развития музыкального мышления, свидетельствуя об уровне мастерства композитора. Более того осознанное отклонение от норм, наряду со следованием традиции, безусловно, говорит об индивидуальном поиске художника. Главное, знание фактуры произведений данного времени позволяет подойти к осмыслению гармонических, полифонических и мелодических закономерностей музыкального языка и их соотношению в творениях тех или иных мастеров.

РАЗДЕЛ II

МИКРОМИР МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ГЛАВА 3

ЛАДОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Основой музыкального языка Нового времени является ладовая организация, которая обуславливает главенство гармонии в ряду средств развертывания и выразительности тематического материала, способствуя формированию пространственной определенности звуковой ткани, разделению ее на рельеф и фон, ставших яркими признаками нового музыкального мышления. Вместе с тем, именно ладовая организация данного исторического периода наименее освещена в научных работах и учебных пособиях, оставаясь в достаточной мере проблемной и дискуссионной.

Традиционные представления о гармонических ладах

Начиная с трактата Дж. Царлино "Установление гармонии" (1558) и до сегодняшнего дня ученые утверждают, что новыми гармоническими ладами, сформировавшимися в условиях многоголосного письма, являются мажор и минор, ставшие основными выразителями специфики музыкального мышления XVII-XVIII веков. В работе Дж. Царлино выдвигается идея различия новых ладов на основе качества основного устоя (финального трезвучия) — мажорного или минорного. Различие ладов и признание трезвучий в качестве устоя как атрибута нового ладового мышления осуществляется в трактатах И. Кеплера (1619), Ч. Масона (1649), А. Вейкмейстера (1691), С. Бросара (1703) и Г. Вальтера (1708), в которых закрепляются и названия новых гармоничных ладов — мажор и минор. Впрочем, данные термины существовали раньше, различая и характеризуя звукоряды церковных ладов (гексахорды) от звуков "соль" и "фа". И потому важно подчеркнуть, что эти новые лады еще понимались авторами трактатов как моноподические (модус).

«Развитие гармонической музыки, сознание значения консонирующих аккордов (трезвучий) и их положения в строе (тоники, доминантна) неизбежно привели к устранению церковных ладов и к исключительному господству двух наклонений, мажорного и минорного», — писал Г. Риман [37.9]. «В музыке XV-XVI веков скрывается только мажор, только минор и так называемые фригийские обороты», — продолжает ту же мысль М. Иванов-Борецкий [28. 79]. «В народной музыке, по видимому, мажор и минор существовали давно, и практика народного музицирования влияла на профессиональное творчество. Как только гармония (вертикаль) приобрела свое настоящее значение и завоевала признание, вошел в свои права и общий для всех голосов лад, — уточняет И. Способин, — Вместе с тем получили права гражданства два существующие и поныне лада — мажор и минор» [80.146].

Что такое "общий для всех голосов лад", является ли он гармоническим и как соотносится с мажором и минором? «Несоответствие, а подчас и борьба ладов отдельных мелодических линий проходит красной нитью сквозь всю историю полифонии XV-XVI вв. и сыграло, безусловно, положительную роль в формировании будущего гомофонического стиля. Мало-помалу устанавливается единый лад для всех голосов полифонического целого», — писал Р. Грубер о формировании гармонического мышления в полифонии XV-XVI веков [17.466]. «Если на первых порах в ранней полифонии еще господствует случайность аккордовых сочетаний, функциональная тональная связь целого еще отсутствует, связь соседних аккордов очень вялая, предпочитают аккорды параллельных тональностей (колебание между мажором и параллельным минором), чередование одноименного мажора и минора; если доминантовая связь — даже там, где она намечается — вуалируется, ослабевается введением промежуточных ступеней, то постепенно устанавливается единый (для всего произведения или для большого раздела произведения) тональный центр в непосредственной связи с его верхней и нижней доминантой, функциональная связь, функциональное взаимодействие этих основных ступе-

ней становятся определяющими», — подчеркивает ученый [17. 466]. «С XIV по XVII век наблюдается постепенное формирование, во-первых терцового норматива вертикали и, во-вторых, определенных ладофункциональных свойств созвучий, выявлявшихся и закреплявшихся прежде всего в кадансах,— пишет Т. Бершадская,— К XVI веку автентическими и сложными (трехфункциональными) оборотами начинает наполняться и внекадансовая ткань полифонических хоровых произведений... и особенно ярко — произведений инструментальных... Ладовое же ее проявление выражается в последованиях аккордов, в становлении централизованного лада, обобщающей тональности и, наконец, в становлении определенного типа тонального движения внутри произведений к концу XVI — началу XVII века» [8.142, 150]. «Фактор гармонии во всех аспектах фигурировал как действующий "точечно", "моментно",— подчеркивает исследователь,— К началу XVII века в европейской профессиональной музыке установление мажоро-минорной системы оказалось в основных своих чертах подготовленным: аккорд сформировался как целостная структура с закрепившимся типом интервального строения; определились простейшие формулы фактурных преобразований аккорда, лад сформировался как гармонический, октавный, определяемый трехфункциональной системой, определилось значение тональности как объединяющего центра» [8.155, 153].

Данные высказывания ученых о формировании гармонического ладового мышления в эпоху Возрождения — это лишь предположения. Они не дают представления о конкретных гармонических ладах этого времени, в том числе о мажоре и миноре. Более того, представления о мажоре и миноре, широко распространенные сегодня, не соответствуют практике того времени — Возрождения и XVII-XVIII веков. Иными словами, мажора и минора в современной трактовке нет в произведениях этого времени. «Гармония XIV века как специальная проблема в отечественной музыкальной науке до сих пор не рассматривалась. Сложность этой звуковысотной системы состоит, в

частности, в том, что, с одной стороны, она не сводима к мажору и минору (гармонической тональности по К. Дальхаузу), с другой — к модальности монодических григорианских ладов», — пишет С. Лебедев о модальной гармонии Возрождения [43.5].

Да, это были лады, основными устоями которых являлись мажорное и минорное трезвучия. Но какими были эти гармонические лады, что предшествовали и стали основой ладового мышления Нового времени — вопрос остается открытым. Действительно, что это за лады, в которых, как говорил Р. Грубер, господствует случайность аккордовых сочетаний, слабая функциональная связь целого, где фактор гармонии действовал, по мнению Т. Бершадской, "точечно" и "моментно"? Не идет ли речь о неосознанной форме ладовой организации? Думается, источником проблемности является недостаточная ясность представлений о гармонических ладах в целом, в частности о ладах, признаки которых охарактеризованы выше.

Начало обсуждения целостности новых ладов как гармонических положила оригинальная концепция Ж. Рамо. В целом ряде работ, основные из которых "Трактат о гармонии"(1722), "Новая система теории музыки" (1726), "Происхождение гармонии"(1737), "Доказательство гармонии"(1750), ученый исследует акустическую природу мажорного и минорного трезвучий, являющихся ступенями новых ладов и выявляет соотношение центрального аккорда (устоя) с аккордами других ступеней [73.10-16]. При этом он выводит три функции аккордов-ступеней: тоническую — функцию устойчивого звучания, доминантовую — функцию неустойчивого звучания, устремленного к тонике и субдоминантовую — функцию неустойчивого звучания, устремленного от тоники. Наиболее полно данные функции реализуются аккордами I, V и IV ступеней, получивших названия — тоника, доминанта и субдоминанта. По мнению Ж. Рамо, соотношение данных функций аккордов-ступеней и определяет логику новых гармонических ладов [73.16-56]. Чрезвычайно смелая для своего времени концепция акустического обоснования сущности гармонических ладов вызвала жаркие

дискуссии, и наибольшие споры развернулись вокруг обоснования и характеристики минорного лада. Концепция Ж. Рамо стала основой целой области теоретического музыкознания — гармонии. Его идеи получили значительное развитие в XIX–XX веках и наиболее последовательно воплощены в работах Г. Римана и Г. Катуара. Вместе с тем, ясного и исчерпывающего представления о гармонических ладах XVII–XVIII веков, на наш взгляд, до сих пор нет.

Осмысление особенностей данных ладов привело к появлению в конце XVIII столетия понятия "тональность", охватывающего сферу развертывания устоев — основного и дополнительных. Давая определение данному понятию, Ф. Кастиль-Блаз в начале XIX века трактует его как "свойство музыкального лада, которое выражается в использовании его существенных ступеней", то есть I, IV, V ступеней [99.218]. Понятие "тональность" получает активное развитие в работах XIX столетия — Ф. Фетиса, Ф. Маркса и других исследователей, и становится выражением нового гармонического ладового мышления. Как справедливо подчеркивает Ю. Холопов, тональность понималась как особый вид лада — гармонический, получивший широкое применение в практике XVII–XVIII веков [99.227]. «Вполне закономерна зависимость между существованием тональности и господством тонально-функциональной системы отношений между ее элементами, — утверждает Ю. Холопов, — Упрощенно говоря: тональность есть там, где главенствуют связанные высшим родством три функции T, S и D» [99.220].

Введение нового термина и, тем более, использование его в качестве заменителя — синонима понятию лад (модус), не прояснило понимание гармонических ладов. Различие терминов и трактовки ладовой организации со смешением признаков и свойств ладов монодических с гармоническими чрезвычайно усложнили понимание сущности гармонических ладов. Дальнейший поиск в XIX–XX веках, с одной стороны связанный с акустическими методами исследования, а с другой — обуслов-

ленный субъективными суждениями без опоры на реальную практику, становился все более умозрительным и внеисторическим. Уже в концепции Ж. Рамо отдельные положения не иллюстрировались произведениями Возрождения и XVII века. Его последователи еще более удалялись от первоисточников гармонического ладового мышления, иллюстрируя свои положения примерами современной для них практики.

Данная ситуация сохраняется в современном отечественном музыкознании, где отдельные положения о гармонических ладах не складываются в единую концепцию или теорию, а существующие трактовки мажора и минора, как говорилось, не имеют конкретно-исторических аналогов, то есть бездоказательны и внеисторичны. Поэтому, прежде чем рассматривать ладовое мышление Нового времени и его истоки в предшествующем времени, есть смысл обсудить ряд исходных и общих положений о гармонических ладах — об устойчивости и неустойчивости, о функциональности аккордов лада, о наличии и соотношении устоев и границах действия лада.

«С точки зрения гармонии, ладом называется система взаимоотношений групп аккордов, объединенных общим тяготением к одному из них — центральному, — пишут авторы бригадного учебника гармонии, — Этот центральный аккорд, называемый тоникой, создает слуховое впечатление покоя, устойчивости... Все же остальные аккорды лада неустойчивы» [81.24]. Понимание гармонического лада как системы устойчивости и неустойчивости взаимоотношений созвучий в разворачивании музыкальных произведений можно считать предельно общей характеристикой, требующей уточнения.

Представления об устойчивости и неустойчивости обусловлены исторически подвижными закономерностями слухового восприятия последовательности аккордов, где законы акустического соотношения звуков и созвучий, на наш взгляд, лишь отчасти находят реализацию.

«Функция устойчивости, как известно, выражается в создании ощущения торможения, остановки, покоя. Эта функция

статическая, — пишет Т. Бершадская, — В ладу устой выполняет роль центра и, сам никуда не тяготея., обладает свойством притяжения к себе всего того, что составляет неустойчивую сферу лада» [8.71]. Представление об устойчивости может быть дополнено понятием "опорность", которое отражает, по мнению Т. Бершадской, «способность тона (или аккорда) к собиранию, стягиванию вокруг себя неопорных тонов (или аккордов) лада» [8.72]. «В этом проявляется сходство опорности с устойчивостью. Но... опорность не всегда и не обязательно сочетает действие собирания с состоянием покоя,— подчеркивает она,— Опорные тоны сами неустойчивы и сохраняют активную направленность, тяготение к ладовому центру» [8.72].

Уточним, представление об устойчивости, равно и неустойчивости, является выражением *результата* соотношения аккордов. Отдельно взятые аккорды не обладают свойством устойчивости или неустойчивости. По мнению Э. Курта, лишь из взаимодействия того или иного аккорда с другим мы соотносим его результат с исходным аккордом (точнее переносим на него), называя устойчивым или неустойчивым [41.38; 42.16, 24]. Итак, свойствами устойчивости или функциями устойчивых аккордов признаются покой, остановка, торможение и опорность. Думается, необходимо говорить еще об одной и важной функции устойчивых аккордов — первотолчка движения, его инициирования, которую выполняют начальный устой и устой дополнительный. Таким образом, устойчивость многокачественна и ее выражение требует группы аккордов, олицетворяющих центр, который и принято называть тоническим.

«Неустойчивость — функция движения. Неустой создает ожидание преодоления развития, — пишет Т. Бершадская, — Неустойчивость многозначна и может выступать в самом различном качестве (и количестве)» [8.71-72]. Принято различать два типа неустойчивости аккордов в ладу:

1. Центростремительная (устремленная к тонике), когда аккорды тяготеют и переходят (разрешаются) в устойчивые. Аккорды такой неустойчивости принято называть доминанто-

выми. При этом тяготение понимается как ожидание естественного (а значит приятного и прекрасного) соотношения данного аккорда с последующим, что может быть реализовано или не реализовано. Как правило, естественное тяготение доминантовых аккордов реализуется восходящим движением основного и терцового звуков и подобные соотношения аккордов называют *автентическими*.

2. Центробежная (устремленная от тоники), когда аккорды не тяготеют в устойчивые и при переходе в них не создают эффект покоя. Аккорды данной неустойчивости называют субдоминантовыми. Естественное их тяготение нисходящее, а соотношение с тоническими называют *плагальным*.

Данное различие неустойчивых аккордов в ладу Л. Мазель называет "неустойчивостью определенно направленной" и "неустойчивостью неопределенно направленной" [49.199-200]. Два типа неустойчивости свидетельствуют о двух важных функциях аккордов в ладу, отражающих соотношение устойчивых аккордов с неустойчивыми.

Но каково соотношение неустойчивых аккордов друг с другом, в частности доминантовых с субдоминантовыми и наоборот? Ведь известно, что субдоминантовые аккорды не тяготеют в доминантовые и подобный переход не является естественным, вызывая сопротивление и напряженность при восприятии звучания данной последовательности. Следовательно, функциональная последовательность — TSDT, известная со времени Ж. Рамо как полная формула логического развертывания гармонического лада не является таковой. В то же время в произведениях переход от субдоминантовых аккордов к доминантовым осуществляется вполне естественно с помощью других аккордов, выполняющих особую переходную функцию — смены направленности движения. Как это осуществляется и когда данная функция стала полноправной в гармоническом ладу необходимо уточнить.

Наконец, очень важен вопрос об устоях в гармоническом ладу. По мнению исследователей, в ладу возможен один основ-

ной устой и устои дополнительные, временные, подчиненные основному. Функции аккордов, связанные с дополнительными устоями (тонические, доминантовые, субдоминантовые), принято называть переменными (временными, дополнительными). Соотношение основных и дополнительных функций аккордов, по мысли ученых, раскрывает логику лада в целом и его специфику. В то же время в гармонических ладах, по мнению ученых, возможно наличие нескольких основных устоев с разным их соотношением. Подобные лады называются переменными и мажоро-минорными, специфика которых еще недостаточно выявлена, на наш взгляд.

«Основой переменности (по Яворскому) является терцовое соотношение устоев при сохранении общего звукоряда переменного лада,— пишет Т. Калужникова и подчеркивает,— В современном музыкознании принята более широкая трактовка понятия переменный лад, предполагающая объединение в одну ладовую систему не только односоставных ладотональностей с терцовым расстоянием между устоями, но и всех других ладов с единым звукорядом, независимо от интервального соотношения между устоями» [36.71]. По мнению И. Способина, есть два вида ладовой переменности: при одной тонике и при сменяющейся тонике. «Первый вид ладовой переменности — чередование различных ладовых наклонов (например мажорности и минорности) при сохранении одной и той же ладовой опоры (I ступени), — поясняет автор, — Второй вид переменности — система, базирующаяся на двух или более опорах при одинаковом или различном звукоряде... Если две такие тоники более или менее равноправны, можно говорить о переменном ладе» [80.101-103]. Трудно согласиться с первым видом ладовой переменности в трактовке ученого, поскольку единая тоника у него представляет собой один звук, то есть речь идет о монодических (одноголосных) ладах. К сожалению, ученый не приводит примеры ладов данного исторического периода.

«Понятие ладовой переменности применяется не в одном значении, — пишет Ю. Холопов и подчеркивает, — С модально-

ладовой переменностью нельзя смешивать тональную переменность» [99.173, 175]. И к признакам тональной переменности исследователь относит «разнотональность, чаще всего двухтональность, окончание не на главной тонике, тональные колебания обычно между двумя центрами, с последующим перевесом одного из них, тональная рыхлость, децентрализованность при единстве общего устоя, окончание не на тонике» [99. 175-176]. Обратим внимание на то, что признаки тональной переменности у автора почти идентичны признакам сложного лада Возрождения, о чем ранее шла речь, однако примеров из произведений эпохи Возрождения Ю. Холопов не дает. Переменные лады, по мнению С. Григорьева,— это «составные ладовые структуры, возникшие на основе горизонтальной формы синтеза двух или более структур в различных чередованиях, сменяющих одна другую» [15. 201]. И вновь ученый не иллюстрирует свои положения конкретно-историческими примерами.

Представления о переменных ладах очень тесно связаны с представлениями о ладах мажоро-минорных. «Геварт впервые выделяет особую группу таких явлений (мажоро-минорных — Л.К.), объединяя их понятием "смешанного мажора",— пишет С. Григорьев, — Это мажор, включивший характерные ступени и созвучия одноименного минора и имеющий 10-ступеневый звукоряд» [15.210]. Положение о 10-тонном звукоряде требует уточнения представлений о ступенях гармонических ладов и их количестве, чего нет в работах Ф. Геварта и Г. Катуара, а также в работах Ю. Тюлина и И. Способина, где данные положения повторяются. «Мажоро-минором или мажоро-минорной системой называется объединение одноименных мажора и минора, совмещающее аккорды двух ладов при одной тонике, — пишет И.Способин,— Различие между тем и другим (вариантом системы) зависит от преобладания мажорной или минорной терции... Минорная тоника может быть подчинена мажорной как вспомогательная и наоборот» [80.123]. «Термин "мажоро-минор" обозначает тип гармонической системы, характеризующийся смешением ладов (противоположного наклонения),— пишет Ю.

Холопов,— Гармоническое явление мажоро-минор представляет собой первую ступень хроматической системы, так как поначалу смешение ладов выступало в форме их чередования, то есть в точном смысле слова, в виде ладовой переменности при незыблемой тональной централизации» [99.350-351]. «Мажоро-минор как переменный лад... есть такое расширение тональной системы, где каждый аккорд охватывается непосредственной, прямой связью (D,S) с тоникой»,— подчеркивает автор [99.351]. Выделяя разновидности мажоро-минора (одноименный, параллельный и однотерцовый), Ю. Холопов относит данные формы лада к более поздним историческим периодам, по сравнению с Возрождением и Просвещением.

Итак, единства представлений о переменных и мажоро-минорных ладах нет. Обсуждение данных ладов не сопровождается иллюстрацией и обращением к первоисточникам гармонического ладового мышления. Отсюда, все положения о гармоническом ладе — о звукоряде, о функциях аккордов, об устоях и их соотношении, о границах действия лада и его устоев, наконец, о специфических особенностях — требуют уточнения и исторической конкретности, то есть уточнения в рамках эволюции ладового мышления.

Гармонические лады эпохи Возрождения

С возникновением многоголосия вопрос о формах устойчивости и неустойчивости звучания как основы ладового мышления обретает важнейшее значение и получает решение в нормах интервального соотношения голосов в рамках метроритмического движения. В связи с этим актуализируются представления о консонансах и диссонансах, а также об условиях их использования в многоголосных произведениях. Решение этого вопроса вылилось в нормы кадансирования как отдельных голосов, так и их созвучий. В результате представления о прежних ладовых закономерностях, нормах и традициях теряли свою актуальность как основной инструмент музыкального мышления. При

этом оставались неизменными семиступенность, октавность и переменность как свойства ладов, имевших наибольшее распространение в европейской народной и светской музыке. Так в XV-XVI веках на основе монодических октавных и переменных ладов начинают формироваться новые лады, где ступенями являлись созвучия (трезвучия), позднее получившие название гармонических.

Процесс формирования новых гармонических ладов эпохи Возрождения осуществляется в два этапа. На раннем (до XVI века), когда влияние монодического мышления было еще значительным, происходит отбор наиболее приемлемых созвучий (аккордов) в роли ступеней лада — вначале основной аккорд-ступень (тоники), а затем и другие. В сложном процессе формирования логики соотношения аккордов-ступеней на данном этапе выявляются две близкие и в то же время различные формы ладового мышления:

- переменный гармонический лад с наличием нескольких устоев;
- лад с одним главенствующим устоем [34.6].

Переменный гармонический лад в XV веке обретает свой облик и находит широчайшее применение в бытовых песнях и танцах — ладах, карнавальных песнях, балетах, фроттолах, вилланелах, паванах, гальярдах, бранлях. Сущность лада с одним устоем, его направленность выявляется лишь на следующем этапе в XVI веке. В это время обе формы лада используются как в светских жанрах, особенно в инструментальных произведениях для клавира, лютни, гитары (виуэлы) и ансамбля, так и в произведениях культовых, где элементов монодического (модального) мышления остается еще много.

I

Переменный гармонический лад выступал в виде объединения простейших ладовых установок с ограниченным звукорядом (две - четыре ступени), стихийно сменяющих друг друга. Таких установок тяготения в ладу могло быть две или три, а их устои-центры отстояли друг от друга на расстоянии малой тер-

ции, большой секунды и, значительно реже, кварты. Действие отдельных ладовых установок обычно ограничивалось рамками музыкальных тем в произведении и даже их единиц — предложений, фраз и мотивов. Главное, установки тяготения переменного лада были *равноправными* с автономностью их функционирования и обособленностью аккордов-ступеней.

Наибольшее распространение получил переменный лад с наличием двух установок тяготения, устои которых находились на расстоянии малой терции. Например в теме Вариаций А. Кабессона на песню "Требовательная дама" используется лад (d-F), где каждая из установок включает аккорды трех ступеней — $I_m I_{dim} II V | III IV_m VII^1$.

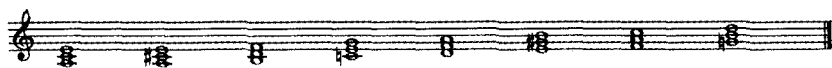
Пр.50 Кабессон А. Вариации "Требовательная дама", тема.



Использование трех ступеней в установках переменного лада мы найдем в Осанне Ж. Дебре из Мессы 1505 года и в мадригале Т. Морли "Тем, кто хочет, чтоб моя труба звучала" (a-C) — $I_m I_{dim} IV_m V | III VI VII$. И каждый из аккордов в установках выполнял строго определенную роль тоники, субдоминанты и доминанты. Как говорилось, отдельные установки в переменном ладу могли быть представлены двумя ступенями — тоническим и доминантовым аккордами, что имеет место в Гальярде (a-C) из сборника П. Фалеса для лютни, в Балете №7 (d-F) Дж. Гастольди, в Романской гальярде Ле Роя (a-C) для гитары.

¹ Здесь и в дальнейших цифровых обозначениях: m — минорное трезвучие, dim — уменьшенное трезвучие, отсутствие буквенного знака — мажорное трезвучие. Подробнее см. Приложение.

Таким образом, данный лад представлял собой семиступенный октавный гармонический лад с равноправными центрами-устоями, чаще на I и III ступенях, где каждая из ступеней была представлена одним аккордом, за исключением тоники "минорной" установки, функции которой выполняют минорное и мажорное трезвучия как начальный и заключительный устои. При этом, как правило, в ладу использовались шесть ступеней при отсутствии II или VI ступеней.



Смена установок в ладу, которая происходила после окончания фразы или мотива, обычно осуществлялась после звучания тоники "минорной" установки, либо доминанты установки "мажорной", то есть после I и VII ступеней лада, выступающих в роли связующих.

В XVI веке характерным и типичным для переменного лада становится увеличение количества аккордов в установках тяготения, что неизбежно приводит к использованию одних и тех же ступеней и нарушению автономности установок в ладу. Так в Гальярде Г. Фурманна для лютни (d-F) "минорная" установка включает I_m II_m III IV_m V, а "мажорная" — III IV_m V_m VI VII ступени.

Пр.51 Фурманн Г. Гальярда для лютни



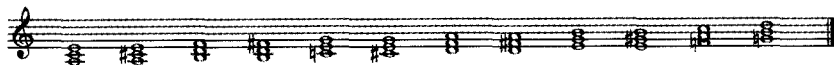
При этом III, IV и V ступени становятся общими в установках, а V ступень используется в разных вариантах. Например, в Вариациях А. Кабессона на миланскую гальярду (g-B) установка с минорным устоем включает аккорды всех ступеней — $I_m I II_m III III^\#_{dim} IV_m IV V_m V VI VII$ (тт.4-8, 9-17), тогда как установка с мажорным устоем только аккорды четырех ступеней — $III IV_m IV VII$ и I (тт.1-4). А в канцонетте К. Монтеверди "Как на лужайке" (a-C) в одной установке используются $I_m I III IV_m V VII$ ступени, в другой — $III V_m VII$ и I_m ступени.

Пр.52 Кабессон А. Вариации на миланскую гальярду.



Обратим внимание на использование вариантов I, III, IV и V ступеней, что становится важной тенденцией в развитии лада.

Итак, развитие переменного лада в XVI веке приводит к расширению установок тяготения и увеличению количества используемых в них аккордов, в том числе использованию вариантов, в результате чего звукоряд лада включает варианты I, II, III, IV и V ступеней:



Введение в круг используемых вариантов ступеней-аккордов было обусловлено стремлением сохранить функциональную определенность используемых аккордов и автономность установок тяготения. С увеличением количества используемых аккордов в установках круг их функциональности расширяется. В установке с минорным устоем роль субдоминантовых аккордов выполняют

минорное и мажорное трезвучие IV ступени, минорное трезвучие II и мажорное трезвучие VI ступеней, а в роли дополнительного тонического аккорда используется мажорное трезвучие III ступени. В установке с мажорным устоем также расширяется круг аккордов субдоминантовых ($IV_m VI$), тонических ($III V_m$) и доминантовых ($VII II_{dim}$). Не менее важно подчеркнуть, что при смене установок в роли связующих аккордов выступают общие для установок аккорды I, VII, III, IV и V ступеней. Однако, в силу равноправности установок тяготения функциональная определенность аккордов не достигается и это обуславливает сферу использования переменного лада в кратковременном и локальном развертывании бытовых музыкальных произведений. Вместе с тем, развитие переменного гармонического лада происходит не без влияния иной формы ладового мышления, используемой композиторами в концертных произведениях.

II

Наряду с переменным ладом, нашедшем широкое применение в бытовых песнях и танцах, значительное использование в концертных произведениях, в частности инструментальных, получают новые **гармонические лады с одним главенствующим устоем** — мажорным или минорным.

Лад с **мажорным** устоем предстает в XVI веке как октавный и семиступенный, звукоряд которого включает варианты почти всех ступеней, отражая реальный круг аккордов, используемых в произведениях композиторов.



Из аккордов-ступеней лада постоянно находят применение мажорные трезвучия и сектаккорды I, II, IV, V и VII ступеней. Достаточно часто используются минорные трезвучия II, V и VI ступеней и значительно реже минорное и мажорное трезвучие III ступени, а также уменьшенные трезвучия высокой I, высокой IV и VII ступеней, обычно в виде сектаккорда. Использование минорной III ступени мы найдем в Паване-фантазии У.

Берда, а мажорный ее вариант — в мадригале "Лебедь" и мотете "Аве Мария" Я. Аркадельта, в Мальтийском бранле II Ле Роя и в той же Паване-фантазии У. Берда.

Пр.53 Аркадельт Я. Аве Мария (фрагмент).

The image shows a musical score for a fragment of 'Ave Maria' by Jacques Arcadelt. It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin: 'A - ve Ma - ri - , a, gra - ti - a ple - na, do - mi - nus Te - cum, , A - ve Ma - ri - a, be - ne - di - cta Tu,'. The first system includes a piano (*p*) marking. The second system includes markings for crescendo (*cresc.*), decrescendo (*dim.*), and another crescendo (*cresc.*).

Основные функциональные группы аккордов лада следующие. К *тоническим* аккордам, помимо трезвучия и сектаккорда I ступени, следует отнести сектаккорд VI ступени, который обычно применяется как промежуточный устой (опора), например в Балете №6 Дж. Гастольди. Все остальные аккорды лада выполняют роль неустоя.

Из них функцию *доминанты* выполняют мажорное трезвучие и сектаккорд V ступени, а также редко используемые сектаккорды VII высокой и III минорной ступеней. «Функция доминанты — неустойчивость остро направленная, тяготеющая в тонику», — подчеркивает Т. Бершадская [8.100]. Такой специфической доминантой выступает мажорное трезвучие V ступени, которое всегда используется в заключительных и срединных каденциях, нередко с задержанием терцового тона. Другие доминантовые аккорды находят применение в некаданционных оборотах — мотивах и фразах.

К *субдоминантовым* аккордам относятся мажорное трезвучие и сектаккорд IV ступени, II минорной и трезвучие VI минорной ступеней, чаще звучащие непосредственно после тонических аккордов и образующие сферу исходной неустойчивости.

Особенную роль в данной группе играет мажорное трезвучие IV ступени, по отношению к которому мажорное трезвучие I ступени выполняет роль доминанты. Иными словами, соотношение I и IV мажорных ступеней выделяет последнюю как естественный временный или дополнительный центр в ладу. Этот центр противостоит основному устою и притягивает другие ступени, в частности II минорную, V минорную и низкую мажорную VII ступени. Однако, особенность IV мажорной ступени не только в ее потенциальной тоникальности, но и в отсутствии ее тяготения (как и других субдоминантовых аккордов) к аккордам доминантовой группы. Если бы соотношение мажорной IV и мажорной V (а также высокой VII уменьшенной) ступеней было естественным, то последовательность тяготений и, соответственно, соотношений аккордов в ладу была бы замкнутой и подчеркивающей главенство единственного устоя.

Но в том то и дело, что мажорное трезвучие IV ступени, как и любое мажорное трезвучие, имеет восходящее квартовое тяготение, в данном случае в VII низкую ступень, заключающее в себе выход за пределы лада или переход к новому устою. Поэтому вопрос о переходе субдоминантовых аккордов в доминантовые является важнейшим как для практики, так и для теории. Это вопрос об ограничении или сдерживании центробежной тенденции в соотношении основных мажорных ступеней лада: V — I — IV — VII. Он неизбежно вставал перед композиторами в процессе создания произведений и решение его было найдено.

Роль естественного *перехода* от субдоминантовых аккордов к доминантовым стали выполнять мажорное трезвучие II ступени и уменьшенное трезвучие высокой IV ступени. Данные аккорды не сразу обрели такое назначение. Первоначальное их применение было связано с утверждением V ступени как устоя, то есть в роли ее доминанты, когда эти аккорды (мажорное трезвучие II и уменьшенное трезвучие высокой IV ступеней) не имели непосредственного соотношения с субдоминантовыми аккордами. Примеры их подобного использова-

ния мы найдем в Паване №6 Л. Милана, Мальтийском бранле II Ле Роя, Фроттоле (С) из сборника А. Антикиса для органа и Балете №6 Дж. Гастольди для двух сопрано, баса в сопровождении лютни.

Пр.54 Милан Л. Павана №6.



Новое назначение данных аккордов постепенно было осознано и нашло свое применение в рамках развертывания основного устоя. Использование переходных аккордов (сегодня их называют двойной доминантой) завершает становление логики развертывания главного устоя лада.

Таким образом, четыре функциональные группы аккордов лада как основные имеют замкнутую последовательность:

$T (I \text{ VI}_m) - S (IV \text{ II}_m \text{ VI}_m) - P (II \text{ IV}^{\dim}) - D (V \text{ VII}_{\dim6} \text{ III}_{m6})$.

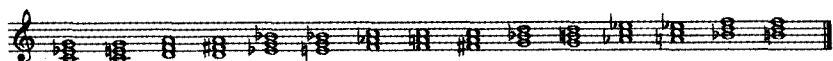
В качестве вспомогательных устоев лада обычно выступают IV и V ступени, но могут быть использованы VI и II ступени. И надо признать, что организация данных устоев во многом носит стихийный характер, хотя круг аккордов как средств их развертывания начинает определяться. Так в рамках развертывания временного устоя на V ступени роль доминантовых аккордов выполняют, как говорилось, мажорное трезвучие II ступени и уменьшенное трезвучие IV высокой ступени, а роль субдоминанты — трезвучия I мажорной и минорной VI ступеней. Сфера временного устоя на IV ступени раскрывается с помощью мажорного трезвучия VII низкой и минорной V ступеней в качестве субдоминантовых, а также мажорного трезвучия

I ступени в роли доминанты и мажорного трезвучия V ступени в роли переходного.

Наименее организованы временные устои на VI и II ступенях, в утверждении которых соответственно используются минорные трезвучия II и III, V и VI ступеней в роли субдоминанты и доминанты (!). Повидимому в рамках дополнительного минорного устоя использование мажорных доминант на данном этапе воспринималось как выход за рамки основного мажорного устоя и нарушение соподчиненности временных минорных устоев. Тем не менее в роли доминантовых к дополнительным устоям на VI и II минорных ступенях находят применение, хотя и очень редко, мажорное трезвучие III ступени и уменьшенное трезвучие I высокой ступени, что свидетельствует о поиске естественности в разворачивании новых устоев. В то же время недостаточная функциональность аккордов при разворачивании и утверждении временных устоев подчеркивает стихию переменности как неопределенной неустойчивости длительного звукового разворачивания музыкальных тем произведений.

В целом, наличие звукоряда с вариантами аккордов-ступеней, а главное — осмысление функций отдельных аккордов и соотношения групп аккордов, говорит о становлении мажорно-минорного лада и определенной его логики, связанной с организацией смены устоев. Думается, особенность данного лада (точнее разновидности) в XVI веке заключается в осознании бифункциональности аккордов-ступеней и отделении их функций в разворачивании основного устоя (основные функции) от функций в разворачивании дополнительных устоев (дополнительные функции). Бесспорно, данный лад с основным мажорным устоем не имеет отношения к ладу мажорному и его разновидностям, о чем говорят ученые.

Лад с главенствующим **минорным** устоем, получивший широкое применение в светских произведениях XVI века, предстает как октавный, семиступенный с наличием вариантов всех ступеней.



Обратим внимание на то, что все ступени лада представлены мажорным аккордом, что сразу же рождает сомнение в близости его или сходстве с минором. Из аккордов звукоряда постоянно используются варианты I ступени, мажорные III, V и VII низкая ступени. Частое применение имеют мажорное и минорное трезвучия IV ступени, минорная V и мажорная II ступени. Чуть меньшее применение получают минорная II и мажорная VI ступени. Редко используется уменьшенное трезвучие VII высокой ступени и крайне редко — уменьшенные трезвучия III, IV и VI высоких ступеней. Статистика использования аккордов-ступеней данного лада в произведениях не дает нам представления о специфике лада, но приближает к ее осмыслению.

В качестве тоники лада практически равноправно используются варианты I ступени, но обычно в качестве начального устоя выступает минорное трезвучие, а в качестве заключительного — мажорное. Такое разделение обязанностей основного устоя не нарушает его цельности, а пожалуй укрепляет. Помимо трезвучий и сектаккордов I ступени в роли тонических используются трезвучие и сектаккорд мажорной III ступени. Функции доминантовых аккордов практически выполняют только трезвучие и сектаккорд мажорной V ступени. Использование уменьшенного трезвучия VII высокой ступени в качестве доминанты не является частым и потому несет вспомогательную роль, например в мадригалах "Молил тебя о встрече" Ф. Вердело и "Лебедь" Я. Аркадельта.

Пр.55 Аркадельт Я. Лебедь, тема (начальное предложение).



Аккорды субдоминантовой группы — это трезвучия и сектаккорды мажорной и минорной IV ступени, минорной II ступени и мажорное трезвучие VI низкой ступени. Обратим внимание, что в качестве II ступени в данном ладу не используется в XVI веке уменьшенное трезвучие, которое станет нормативным в дальнейшем. Так же, как в ладу с мажорным устоем, естественное соотношение I и IV ступеней сохраняется, но здесь оно ослаблено наличием минорного варианта I ступени. В роли переходных от субдоминантовых аккордов к доминантовым выступают мажорное трезвучие и сектаккорд II ступени и уменьшенное трезвучие IV высокой ступени. Таким образом, основные функциональные группы аккордов лада достаточно осмыслены и находят широкое применение:

$T(I_m I III^b) - S(IV_m IV II_m VI^b) - P(II IV^{*}_{dim}) - D(V VII^{*}_{dim})$.

В роли временных устоев здесь выступают мажорная и минорная IV ступень, мажорная V ступень, а также III низкая ступень. С целью утверждения временного устоя на V ступени используется мажорное трезвучие II ступени и уменьшенное трезвучие IV высокой ступени в роли доминанты, а в роли субдоминанты — мажорное трезвучие I и уменьшенное трезвучие VI высокой ступеней. Развертывание временного устоя на IV ступени осуществляется с помощью мажорного трезвучия I ступени и уменьшенного трезвучия III высокой ступени в роли доминантовых, а также мажорного трезвучия VII низкой ступени и минорного трезвучия V ступени в роли субдоминантовых. Наконец, в рамках временного устоя на III ступени мажорное трезвучие VI ступени и минорное трезвучие IV ступени используются как субдоминантовые, а мажорное трезвучие VII низкой ступени как доминантовое.

Так же, как и в ладу с мажорным устоем, организация временных устоев еще не обрела целенаправленный характер и потому временные функциональные группы аккордов недостаточно отличаются по условиям применения от аккордов основных функциональных групп. В результате звучание многих неустойчивых аккордов, прежде всего субдоминантовых, имеет характер "неопределенной направленности". Можно даже сказать, что не-

устойчивость соотношения аккордов преобладает в данном ладу и этому способствует недостаточная активность доминантовых аккордов как основного, так и временных устоев.

В целом, использование в ладу вариантов всех ступеней, имеющих полифункциональное назначение, свидетельствует о становлении иной разновидности мажоро-минорного лада и логики, связанной с организацией временных устоев. Окончательный облик данной разновидности лада еще не определился в XVI веке, но думается, что особенность ее несомненно связана с реализацией полифункциональности аккордов-ступеней. Преобладание неустойчивости и недостаточной определенности отношений аккордов подчеркивает переменную природу лада как средство длительного музыкального развертывания с широким использованием гармонических красок. Не случайно временными границами действия лада выступает все произведение. И конечно, данная разновидность мажоро-минорного лада не имеет ничего общего с минором и его разновидностями в трактовке ученых.

На наш взгляд, формирование мажоро-минорного лада в его двух разновидностях, бесспорно, стало в XVI столетии главным направлением поисков универсального логического средства нового гармонического мышления как средства длительного и самоценного (независимого от текста, танца) развертывания музыкальных произведений, особенно актуального в концертных жанрах. Процесс формирования лада еще не завершен, хотя многое в его облике определилось. Именно мажоро-минорный лад в его двух разновидностях широко входит в практику музыкального искусства Нового времени и получает дальнейшее развитие, становясь основой музыкального мышления.

Мажоро-минорный лад XVII- 1 пол. XVIII веков

С конца XVI столетия в развитии гармонического ладового мышления наступает новый этап, принесший ясность и целенаправленность. Переменный лад с его стихией смены равноправных устоев выходит из широкой практики искус-

гельмус" и "Английская мелодия" из I-II Нидерландских тетрадей, "Сколь несправедлива судьба" Дж. Батлера, "Первоцвет" М. Пирсона, Бурре Видебурга и другие, в которых используются либо одновариантные аккорды-ступени, либо не все ступени лада.

Пр.56 Аноним. Девушка-брюнетка, тема.



Подобное использование звукоряда осуществляется и в концертных произведениях выдающихся композиторов, особенно в XVIII веке, где необходимо говорить об избирательном или целенаправленном применении аккордовых средств и возможностей лада, как например в Арии Г. Генделя из Сюиты си-бемоль мажор для клавира.

Характерным для данной разновидности лада становится значительное ограничение в применении низкой VII ступени и одновременно широкое использование уменьшенного трезвучия VII высокой ступени. Частое применение получают мажорные трезвучия III и VI ступеней, выполняющие иную роль в сравнении с вариантами данных ступеней. Редким, но важным для развития лада, становится применение уменьшенных трезвучий I высокой, II высокой ступеней и мажорного трезвучия VII высокой ступени.

Широкое использование в XVII веке получают все обращения трезвучий. В роли вспомогательных и проходящих аккордов на слабых долях ритмического движения используются квартсекстааккорды практически всех ступеней, например, в мадригале Джезуальдо да Веноза "Что за пожар объял мое сердце", в Вариациях соль мажор И. Рейнкена, Сарабанде Ж.

Шамбоньера "Юные зефиры", Сарабанде из Французской сюиты №5 И.С. Баха, в пьесе "Вздохи" Ж. Рамо.

Пр.57 Рейнкен И. Вариации соль мажор (тема).



Большое применение получают септаккорды всех ступеней, их обращения, а также нонаккорды, например в Сарабандах И.С. Баха из Французских сюит №1, 6 и Английской сюиты №1, в Прелюдии ми-бемоль минор из WK. I, в Сонатах Д. Скарлатти соль мажор K471 и си-бемоль мажор K472.

Расширение аккордового потенциала в значительной мере изменяет звуковую ткань, способствуя плавному соединению голосов, усложняя язык произведений и одновременно делая его гибким, красочным и утонченным.

Рассмотрим основные функции аккордов-ступеней лада и соотношение функциональных групп. Группа *тонических* аккордов представлена мажорным трезвучием и секстаккордом I ступени, секстаккордом VI и трезвучием III минорных ступеней. Значительно усиливается группа *доминантовых* аккордов. Это мажорное трезвучие и септаккорд V ступени с их обращениями, а также нонаккорд V ступени. Это уменьшенное трезвучие, а чаще секстаккорд, и уменьшенный септаккорд VII высокой ступени. Это и секстаккорд III минорной ступени. Расширяется группа *субдоминантовых* аккордов, куда входят мажорное трезвучие с его обращениями и септаккорд IV ступени, минорное трезвучие VI ступени, а также трезвучие и септаккорд II минорной ступени с их обращениями. При этом основную роль в данной группе начинают играть аккорды II минорной ступени, в частности секстаккорд и квинтсекстаккорд, не обладающие свойством тоникальности IV ступени, соперничающей с основным устоем.

Роль *переходных* выполняют мажорное трезвучие и септаккорд II ступени с обращениями, уменьшенное трезвучие и чаще сектаккорд IV высокой ступени. Таковы основные функциональные группы аккордов, непосредственно связанные с главным устоем лада.

	S (II _m IV VI _m)
T (I III _m VI _m)	P (II IV [#] _{dim})
	D (V VII [#] _{dim})

Обратим внимание на особенности основных функциональных групп и их соотношений. Каждая функциональная группа, включая аккорды разных ступеней, имеет свои наиболее типичные гармонические краски звучания: мажоро-минорные в тонической группе с главенством первых, миноро-мажорные в субдоминантовой с главенством минорных и уменьшенно-мажорные звучания в переходной и доминантовой группах с доминированием уменьшенных. Необходимость постоянной смены мажорных, минорных и уменьшенных звучаний с их функциональной знаковостью составляет особое качество логического развертывания основного устоя данного лада.

В качестве дополнительных устоев в данной разновидности лада выступают мажорные трезвучия IV и V ступеней и минорные трезвучия VI и II ступеней. Средством развертывания данных устоев являются аккорды основных функциональных групп с естественным изменением своих функций и другие аккорды, непосредственно не связанные с главным устоем. При этом организация дополнительных устоев, осуществляемая по подобию главного, становится определенной и ясной.

При использовании дополнительного устоя на V ступени в роли тонических выступают не только мажорное трезвучие и сектаккорд данной ступени, но и сектаккорд III минорной ступени. В роли субдоминантовых аккордов используются трезвучие и септаккорд VI минорной ступени с их обращениями,

а также мажорной трезвучие I и минорное трезвучие III ступеней. Переходными выступают мажорное трезвучие и септаккорд VI ступени и уменьшенное трезвучие I высокой ступени, а в роли доминантовых – мажорное трезвучие II и уменьшенное трезвучие IV высокой ступеней.

	S (VI _m I III _m)
T (V III _m)	P (VI I [#] _{dim})
	D (II IV [#] _{dim})

Примеры использования данного устоя и соответствующих аккордов многочисленны. Мы найдем их в Бурре соль мажор и Сарабанде Н. Лебега из Сюиты ля минор, в пьесах Фр. Дандрие из Сюиты ре мажор, в танцах Г. Перселла из сюит №1 и 3 для клавира, практически во всех пьесах Французских сюит И.С. Баха №4-6, в пьесах Г. Генделя из Сюиты №14 соль мажор, Партиты ля мажор для клавира и в других произведениях.

Пр.58 Лебег Н. Бурре, тема.



Организация устоя на IV ступени осуществляется крайне редко и в роли тонических здесь используются мажорное трезвучие и сектаккорд IV ступени, сектаккорд II минорной ступени и трезвучие VI минорной ступени. Роль субдоминантовых аккордов здесь выполняют трезвучие и септаккорд V минорной ступени с их обращениями, мажорное трезвучие VII низкой ступени и трезвучие II минорной ступени. Роль переходных аккордов выполняют трезвучие и септаккорд V мажорной ступени и уменьшенное трезвучие VII высокой ступени, а роль доминантовых – трезвучие и септаккорд I мажорной ступени и уменьшенное трезвучие III ступени.

	S ($V_m VII^b II_m$)
T ($IV II_{m6} VI_m$)	P ($V VII^{\#}_{dim}$)
	D ($I III_{dim}$)

Крайне редкое использование данного устоя обычно имеет эпизодический характер, например в Менуэте из Французской сюиты №2 до минор.

Пр.59 Бах И.С. Французская сюита №2, Менуэт (2 предлож.).



Использование дополнительного устоя на VI ступени получило широкое распространение, где функцию тоники выполняют не только трезвучие и сектаккорд VI минорной ступени, но и трезвучие I мажорной ступени. Роль субдоминантовых аккордов выполняют уменьшенное трезвучие и сектаккорд VII высокой ступени, трезвучие и сектаккорд II минорной ступени и трезвучие IV мажорной ступени. В роли переходных выступают мажорное трезвучие и септаккорд VII высокой ступени и уменьшенное трезвучие II высокой ступени, а в роли доминантовых – трезвучие и септаккорд III мажорной ступени и уменьшенное трезвучие V высокой ступени.

	S ($VII_{dim} II_m IV$)
T ($VI_m I$)	P ($VII II^{\#}_{dim}$)
	D ($III V^{\#}_{dim}$)

Использование данного устоя осуществляется в Куранте Г. Перселла из Сюиты №1 для клавира, в Аллеманде и Сарабанде из его Сюиты №5, в пьесе Фр. Дандрие "Кокетка", в пьесах из Сюиты №14 соль мажор Г. Генделя и И.С. Баха из Французской сюиты №5 соль мажор.

Пр.60 Перселл Г. Сарабанда из сюиты №5 до мажор



При дополнительном устое на II ступени роль тонических аккордов выполняют минорное трезвучие и сектаккорд данной ступени и трезвучие IV мажорной ступени. Субдоминантовыми выступают уменьшенное трезвучие III и минорное трезвучие V ступеней, а также мажорное трезвучие VII низкой ступени. Роль переходных аккордов выполняют трезвучие и септаккорд III мажорной ступени и уменьшенное трезвучие V высокой ступени, а в роли доминантовых – трезвучие и септаккорд VI мажорной ступени с их обращениями и уменьшенное трезвучие I высокой ступени.

	S (III _{dim} V _m VII ⁺)
T (II _m IV)	P (III V [#] _{dim})
	D (VI I [#] _{dim})

Данный устой становится распространенным в конце XVII- начале XVIII вв., например в Куранте Г. Перселла из Сюиты №3 соль мажор, в Куранте Фр. Дандрие из Сюиты ре мажор, в Куранте Г. Генделя из Партиты ля мажор, в пьесе "Вздохи" Ж. Рамо, в Сарабанде Из Французской сюиты №4 ми-бемоль мажор и Луре из Французской сюиты №5 соль мажор И.С. Баха.

В использовании дополнительных устоев определяется наиболее естественная последовательность их смены с дальнейшим возвращением в основной устой как логика развертывания

данного лада в рамках темы: I – V – VI – (IV) – II – I. Использование этой последовательности, чаще неполной, можно найти в Куранте Г. Перселла из Сюиты №3 соль мажор, в пьесе "Кокетка" Фр. Дандрие, в Куранте Г. Генделя из Партиты ля мажор, в Аллеманде и Сарабанде из Французской сюиты №4 ми-бемоль мажор И.С. Баха.

В целом, следует признать, что данная разновидность мажоро-минорного лада реализует лишь часть его возможностей. Более полно идея данного лада реализуется в его разновидности с основным минорным устоем.

Лад с основным **минорным устоем** имеет звукоряд с разными вариантами (одновысотными и разновысотными) аккордов всех ступеней, реализация которого может быть частичной и полной.



Примеры использования данной разновидности мажоро-минорного лада очень многочисленны и можно говорить о безусловном ее преобладании в светских произведениях XVII – первой половины XVIII веков. Но подчеркнем, в большинстве произведений используется неполный звукоряд лада, нередко с двумя и даже одним вариантом тех или иных ступеней. В таком ограниченном использовании звукоряда и, соответственно, возможностей лада, может возникнуть представление об ином ладе и к этому вопросу мы вернемся. Неполный звукоряд лада используется в пьесах "Равнинная павана" и "Испанская павана" Дж. Фарнеби, "Листопад" М. Пирсона, "Робин" Дж. Мандея, "Брабантский драгунский марш" из Нидерландских нотных тетрадей, в Вариациях и Пассамеццо ля минор С. Шейдта, Гавоте ля минор И. Пахельбеля, в Менуэте ре минор и Арии ре минор Г. Генделя, в Менуэте I из Французской сюиты до минор И.С. Баха и в других произведениях.

Пр.61 Пахельбель И. Гавот ля минор.



Лишь в сложных концертных произведениях выдающихся композиторов используется весь потенциал лада, например в Прелюдиях ре минор, ми-бемоль минор, соль минор, ля минор из WK.I. И.С. Баха, в первой части его Концерта фа минор для клавира с оркестром, первой части Концерта ля минор для скрипки с оркестром.

Широкое применение в данных произведениях получают все обращения трезвучий, септаккорды всех ступеней лада и их обращения, а также нонаккорды I, II и V ступеней в роли доминантовых и переходных. Из числа новых и часто используемых можно отметить уменьшенные трезвучия высоких I, II и V ступеней, мажорное трезвучие II низкой и минорное трезвучие VII низкой ступеней. К новым и редко используемым можно отнести минорные трезвучия III низкой, VI низкой, VI высокой и VII высокой ступеней. Характерным для данного времени становится редкое использование минорного трезвучия II ступени, место которого занимает трезвучие уменьшенное. И наоборот — постоянно используется уменьшенное трезвучие VII высокой ступени, применение которого было крайне ограниченным в XVI веке. Наконец, нельзя не отметить наличие уменьшенных трезвучий на всех ступенях, которые получили широкое применение. Так, например, в Прелюдии ре минор из WK.I И.С. Баха используются уменьшенные трезвучия всех ступеней, которые в заключении пьесы вновь звучат в виде нисходящей последовательности — предкадансового оборота.

Можно сказать, использование уменьшенных аккордов становится нормативным и показательным для данного лада.

Уточняются и расширяются основные функциональные группы аккордов. В группе тонических аккордов основную роль играют мажорное и минорное трезвучия I ступени и их сектаккорды, а также мажорное трезвучие III и VI низких ступеней. Следует отметить, что роль мажорного трезвучия I ступени заметно изменяется. Если в конце XVI и первой половине XVII века данное трезвучие было равноправным с минорным, вплоть до полной замены, что в отдельных произведениях создавало иллюзию лада с мажорным устоем, например в пьесе "Девушка-брюнетка" из Нидерландской тетради, в теме Вариаций С. Шейдта на гальярду Дж. Доуленда. То с середины XVII столетия роль мажорного трезвучия I ступени переосмысливается: оно выполняет роль тонического аккорда лишь в каденциях, чаще заключительных. В срединных и некаденционных оборотах данное трезвучие обычно выполняет функции, связанные с дополнительными устоями. Наконец в роли тонических используются минорное трезвучие III высокой ступени и сектаккорд минорного трезвучия VI высокой ступени. Таким образом, роль тонических выполняют шесть аккордов — $I_m I III_m VI_m VI^b$, тонко различая меру устойчивости.

Группа субдоминантовых аккордов также расширяется. Это минорное и мажорное трезвучия IV ступени, их обращения и септаккорды, уменьшенное трезвучие и септаккорд II ступени с их обращениями, а также мажорное трезвучие VI низкой ступени. Кроме того, наличие мажорного трезвучия IV ступени как субдоминанты обуславливает применение минорных трезвучий II и VI высокой ступеней в то же роли. Вместе с тем, роль мажорного и минорного трезвучий IV ступени изменяется в данной группе. Поскольку они нередко выполняют функцию дополнительного устоя, а также функции, связанные с другими устоями, их субдоминантовое назначение заметно снижается. Поэтому основную роль в данной группе начинают играть уменьшенное трезвучие и септаккорд II ступени с их обраще-

ниями, из которых наиболее важными становятся секстаккорд и квинтсекстаккорд II ступени.

Расширяется группа доминантовых аккордов, где наряду с мажорным трезвучием V ступени, его септаккордом и их обращениями, а также нонаккордом, широкое применение с середины XVII века получают уменьшенное трезвучие и септаккорд VII высокой ступени с их обращениями. Роль переходных выполняют мажорное трезвучие и септаккорд II ступени, а также уменьшенное трезвучие и септаккорд IV высокой ступени. Таким образом, основные функциональные группы аккордов лада, непосредственно связанные с главным устоем, следующие:

	S (II _{dim} II _m IV _m IV VI ^b VI _m)
T (I _m I III ^b III _m VI _{m6} VI ^b)	P (II IV [#] _{dim})
	D (V VII [#] _{dim})

Расширение группы тонических и субдоминантовых аккордов с их тонкой дифференциацией и однофункциональным использованием вариантов ступеней — I_m I III^b III_m IV_m IV II_{dim} II_m VI^b VI_m — свидетельствует о новом качестве "технологии" использования аккордовых средств как специфике мажоро-минорного мышления. И источником столь дифференцированного гармонического мышления, бесспорно, является использование двух равноправных главных устоев при всем различии их назначения.

В качестве дополнительных устоев выступают минорные и мажорные трезвучия III низкой, IV и V ступеней, организация которых осуществляется по подобию главного устоя. В развертывании и утверждении дополнительных устоев используются аккорды основных функциональных групп с переосмыслением их роли, и аккорды не связанные непосредственно с главным устоем. Так формируются дополнительные функциональные группы аккордов:

	S (VI _m VI _{dim} I I _m III _m III ^b)
T (V _m V VII ^b VII _m III _m III ^b)	P (VI I [#] _{dim})
	D (II IV [#] _{dim})
	S (IV _m IV _{dim} VI ^b VI ^b _m I _m I ^b)
T (III ^b III ^b _m V _m V ^b I _m I ^b)	P (IV VI [#] _{dim})
	D (VII ^b II _{dim})
	S (V _m V _{dim} VII ^b VII ^b _m II _m II ^b)
T (IV _m IV VI ^b VI _m II _m II ^b)	P (V VII [#] _{dim})
	D (I III [#] _{dim})

Использование устоев на V и III ступенях находит очень широкое применение в произведениях разных композиторов, тогда как развертывание устоя на IV ступени явление сравнительно позднее. Безусловно, использование дополнительного устоя на IV ступени осуществлялось и ранее, хотя и достаточно редко, особенно в инструментальных произведениях, например в Гальярде ми минор А.Феррабоско для лютни, в Пассакалии соль минор Б. Марини для ансамбля, где используются соответствующие аккордовые средства, в частности мажорное трезвучие II низкой ступени, минорное трезвучие на VII низкой ступени, уменьшенные трезвучия на III и VI высоких ступенях.

Пр.62 Феррабоско А. Гальярда, тема.



Однако в подобных примерах использование этого дополнительного устоя было эпизодическим и кратковременным,

например в секвенционном развертывании, как это осуществляется в Пассакалии Б. Марини. Лишь с конца XVII века применение данного устоя становится распространенным приемом. Мы найдем использование дополнительного устоя на IV ступени в пьесе "Огорченная" Фр. Дандрие, Куранте Ж.Б. Лейе из Сюиты до минор, Куранте Г. Генделя из Сюиты №16 соль минор, в многочисленных произведениях И.С. Баха — Аллеманде, Куранте и Менуэте из Французской сюиты ре минор, Прелюдиях из WK.I ре минор, ми-бемоль минор, соль минор.

Как ясно, использование дополнительных устоев в значительной мере изменяет арсенал используемых аккордов. В этом смысле полноценное использование данных устоев требует определенного масштаба развертывания для слуховой переориентации. Поэтому использование дополнительных устоев осуществляется, как правило, в разных предложениях музыкальных тем. Главное, упорядочивается и уточняется последовательность использования дополнительных устоев, а следовательно логика развертывания лада в целом, которая становится следующей — I, III, V, IV, I .

С расширением представительства тонических и субдоминантовых аккордов во временных функциональных группах прием однофункционального использования разных вариантов ступени лада с взаимозаменяемостью мажорного аккорда минорным, минорного — уменьшенным распространяется на все ступени лада и становится нормативным, особым качеством мажоро-минорного мышления. Широкий охват аккордов разных по качеству звучания с одним назначением позволяет насыщать звуковую палитру цветовыми и светотеневыми оттенками и бликами гармонических красок. Можно даже утверждать, что "полихромность" и "живописность" звукового мышления становится важнейшей стороной данной разновидности лада.

Две разновидности мажоро-минорного лада сходны и в то же время заметно отличаются. Бесспорным отличием является количество используемых аккордов, которых в ладу с минор-

ным устоем значительно больше — 28 против 19 с мажорным устоем лада. Да, различие звукорядов это источник качественных различий! Нельзя не отметить, что в ладу с минорным устоем каждая из ступеней представлена и разновысотными вариантами аккордов, и всеми видами используемых в то время трезвучий, тогда как аккордовый потенциал иной разновидности лада более скромнен. Однако этот показатель скорее внешний, поскольку принципиального отличия звукорядов нет. Кажалось бы, важным признаком является качественное различие основных устоев: в одном случае четко определенный устой, в другом — недостаточная определенность или мобильность двух основных устоев. Можно говорить об использовании разных дополнительных устоев-центров как типичных приемах срединного развертывания. Наконец, важным показателем может быть использование разной гармонической красочности — для лада с мажорным устоем характерно монохромное гармоническое звучание, а для лада с минорным устоем полихромная красочная палитра аккордовых соотношений.

И все же отличие не столь значительно в сравнении с близостью разновидностей лада. В той и в другой разновидности лад является переменным, реализующим идею смены основного устоя с дальнейшим возвращением к нему. У них единый принцип функционального различия аккордов-ступеней, одинаково различие устойчивости и неустойчивости звучания в соотношении аккордов, одинаково уравнивается нисходящая устремленность плаговых соотношений восходящими автентическими. По существу сходны и звукоряды ладов, обусловленные едиными закономерностями развертывания основного и дополнительных устоев, которые лишь в количественном отношении различны. Поэтому можно и нужно говорить об единой природе, закономерностях и направленности развития разновидностей лада, отличающихся в рассматриваемый период наличием разных главных устоев — стабильным и мобильным — и связанных с этим потенциалом гармонических средств звукового развертывания.

Единая природа двух разновидностей мажоро-минорного лада ведет в определенных условиях к их объединению. И поскольку почти все возможности лада с мажорным устоем реализуются в ладу с минорным устоем (отсутствует дополнительный устой на VI высокой ступени и необходимые для этого аккорды), то вопрос об объединении двух разновидностей становится вопросом времени. Примеры подобного объединения или взаимовлияния мы найдем в сложных концертных произведениях, в частности в Концертах А. Вивальди "Весна", "Осень" для скрипки с оркестром, в его Концерте фа мажор соч.23 для трех скрипок с оркестром и в других произведениях. Но это лишь одна из тенденций развития данного лада в XVIII веке.

Другая тенденция развития ладового мышления тесно связана с масштабами композиционного развертывания произведений. Формирование гармонического ладового мышления уже в XVI веке ориентируется на более развернутое музыкальное развитие в сравнении с песенно-танцевальными формами. И активное развитие концертных жанров с использованием сложных композиций на рубеже XVII-XVIII столетий стимулирует совершенствование мажоро-минорного ладового мышления.

Использовать весь потенциал данного лада в рамках тем-периодов и гармонических макротем с применением новых фактурных средств, позволяющих длительно обыгрывать звучание аккорда, не было возможности, да и не имело смысла. Поэтому композиторы сознательно использовали в таких композициях лишь часть возможностей лада. Ограниченное использование ладовых возможностей в танцах, в темах вариаций, в прелюдиях, в клавирных и ансамблевых пьесах становится естественной тенденцией и нормой. Реализация же ладовых возможностей в концертных жанрах с более сложной композицией обретает в начале XVIII века целенаправленный характер. Использование ладовых средств становится *рассредоточенным* в предложениях развернутых музыкальных тем, в разделах простой двухчастной и трехчастной композиции, в отдельных темах сложных макротем, подчеркивающим тематическое и композиционное развертывание произведений.

Например, в пьесе "Весталка" Фр. Куперена, имеющей двухчастное строение (AA¹), возможности лада раскрываются постепенно — в процессе изложения темы и во втором разделе, где тема изменяет свой облик.

Пр.63 Куперен Фр. Весталка, основная тема (фрагмент).



Начальное предложение темы как рефрен рондального ее строения, основывается на взаимодействии лишь пяти аккордов-ступеней, раскрывающих основной устой — I II_m III_m V VI_m. Во втором предложении (эпизод), где устой не изменяется, добавляется уменьшенное трезвучие VII ступени и только в четвертом предложении (второй эпизод) используются новые аккорды, утверждающие дополнительный устой на II ступени — I[#]_y II_m II III_{dim} IV VI VII^b. Значительное расширение аккордовых средств и возможностей лада осуществляется во втором разделе пьесы, где в качестве основного устоя выступает минорное трезвучие I ступени, подчеркивающее обновление облика темы, а в качестве дополнительных устоев используются V ступень (второе предложение) и III низкая ступень (третье предложение) с кругом новых аккордовых средств — I_m II_{dim} II_m III^b IV_m IV V_m VI^b VII^b.

Подобное рассредоточенное использование средств лада осуществляется в пьесах двух-трехчастного строения Фр. Куперена "Баски", "Гимн любви" (AA¹ и AB), в пьесе "Развлечение" (ABA¹). Целенаправленное использование разных средств лада со сменой одноименных устоев находит применение в пьесах Фр. Дандрие "Веселая", Фр. Даженкура "Горлицы". Объединение двух родственных танцевальных пьес в одну трехчастную композицию с

рассредоточенным использованием разных средств мажоро-минорного лада осуществляется в Английских сюитах И.С. Баха для клавира и его оркестровых сюитах, например в Гавоте I-II из Английской сюиты №6, в Бурре I-II из оркестровой сюиты №1, а также в Сюитах Г. Генделя "Музыка на воде", в пьесе Л. Дакена "Два ригодона" и произведениях других авторов.

Широкое применение данного лада с рассредоточенным использованием его средств находит в сонатных композициях, где разные ладовые средства используются не только в основных разделах композиции, но и в отдельных темах макротемы (главной, побочной, заключительной). Примерами могут служить многочисленные произведения Г. Генделя, написанные в сонатной форме (Аллегро, Фантазии), одночастные Сонаты Д. Скарлатти, Сонаты и Аллегро из циклических сонат Ф.Э. Баха, Б. Галуппи, Х.К. Сейксаса, Дж. Мартини и других авторов, созданные в первой половине XVIII века.

В Сонате Д. Скарлатти K20 ми мажор исходная макротема в экспозиции включает четыре темы разного масштаба и строения, реализующие разные средства мажоро-минорного лада. Начальная (главная) тема, состоящая из трех предложений, основана на взаимодействии аккордов-ступеней — I I_m II_{dim} III_m V VII_{dim}.

Пр.64 Скарлатти Д. Соната K20 ми мажор, начальная тема.



Во второй теме, где используется секвенционное развертывание и устоем становится V ступень, иные аккордовые средства — $I \ II \ III_{dim} \ IV_m \ IV^\#_{dim} \ V_m \ V$. Следующая тема — дублированное двухголосное движение, выполняющая роль перехода к заключительной, основана на взаимодействии аккордов $I \ II_m \ III_m \ V$ ступеней. И в заключительной теме используются новые аккордовые средства — $I_m \ II^\flat \ II \ II_m \ III^\flat \ III^\# \ IV_m \ V_m \ V \ VI_m \ VII^\flat \ VII_{dim}$, утверждающие устой на V ступени. Каждая из тем макротемы использует свой круг ладовых средств, постепенно обнажая его сложную природу.

Пр.65 Скарлатти Д. Соната ми мажор K20, заключ. тема.



Во втором разделе Сонаты, где исходная макротема претерпевает значительное изменение с использованием дополнительного устоя на IV ступени и утверждением основного устоя, арсенал аккордовых средств значительно упрощается — $I \ I_m \ II_{dim} \ III_m \ IV_m \ V_m \ V \ VI_m \ VII_{dim}$.

Интересным примером рассредоточенности возможностей мажоро-минорного лада может служить Соната ре мажор Ф.Э. Баха, созданная в 1744 году, где сложному комплексу ладовых средств главной темы противостоит лаконичный, но редко используемый комплекс аккордов в небольшой заключитель-

ной теме. Показательной в последовательном использовании ладовых средств является Соната Д. Скарлатти K492 ре мажор. В данной Сонате применение аккордовых средств в четырех темах макротемы имеет направленность к значительному ограничению, где заключительная тема с устоем на V ступени основана на взаимоотношениях лишь четырех аккордов — I II IV[#]_{dim} V. Подобная тенденция рассредоточенного использования ладовых средств становится типичной в середине XVIII века.

Мажоро-минорный лад второй половины XVIII века

Тенденции взаимовлияние двух разновидностей лада и их объединения, а также рассредоточенного использования аккордовых средств лада становятся определяющими в развитии мажоро-минорного ладового мышления во второй половине XVIII столетия. Иным словом, вопрос об особенностях и специфике мажоро-минорного лада в данный исторический период становится вопросом о том, как реализуются данные тенденции и каков их результат.

Процесс взаимовлияния разновидностей мажоро-минорного лада получил наиболее полное воплощение в совершенствовании лада с основным мажорным устоем, в котором расширяется группа тонических и субдоминантовых аккордов путем использования одноименных тоник и субдоминант с последующим применением медиантовых аккордов.

T — I III _m VI _m — I _m III ^b VI ^b	S — IV II _m VI _m — IV _m II _{dim} VI ^b	P — II IV [#] _{dim}	D — V VII [#] _{dim}

Подобное обновление аккордовых средств лада осуществляется в произведениях Дж. Самартини, Дж.Б. Мартини, Дж. Рутини, а также Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена и других композиторов. Так в первой части Сонаты до мажор Дж. Самартини для клавира в качестве тонической используется

минорный вариант I ступени, а во второй части добавляется мажорное трезвучие VI низкой ступени в роли субдоминанты. В первой части Сонаты ми мажор Дж.Б. Мартини в секвенционном развитии находят применение аккорды III низкой и VI низкой ступеней. Использование минорных трезвучий I и V ступеней, а также мажорного трезвучия VI низкой ступени мы найдем в первой части Сонаты Й. Гайдна №8 ля бемоль мажор для клавира, а в первой части его Сонаты №21 фа мажор — минорные трезвучия I и V ступеней и мажорное трезвучие III низкой ступени. Данные аккордовые средства используются в Сонате В. Моцарта для клавира №12 фа мажор, в связующей теме Увертюры "Свадьба Фигаро", в побочной теме первой части Симфонии №38 и в темах других произведений композитора.

Одноименные и медиантовые соотношения аккордов используются не только в рамках основного устоя, но и дополнительных устоев на V и VI ступенях, оттеняя и дополняя привычную последовательность автентических и плагальных соотношений.

$\begin{array}{c} T - V \text{ VII } III \\ V_m \text{ VII } III^b \end{array}$	$\begin{array}{c} S - VI \text{ I } III \\ VI_{dim} \text{ I } III^b \end{array}$	$P - VI \text{ I }_{dim}^{\#}$	$D - II \text{ IV }_{dim}^{\#}$
$\begin{array}{c} T - VI \text{ I }^{\#} \text{ IV }_m^{\#} \\ VI_m \text{ I } \text{ IV} \end{array}$	$\begin{array}{c} S - VII \text{ II } \text{ IV }_m^{\#} \\ VII_{dim} \text{ II } \text{ IV}_m \end{array}$	$P - VII \text{ II }_{dim}^{\#}$	$D - III \text{ V }_{dim}^{\#}$

Следует подчеркнуть, что дополнительные устои на IV и II ступенях, имевшие ранее место, практически не используются в это время. Вместе с тем широко используются дополнительные устои на VI низкой, а также на высокой и низкой III ступенях с применением соответствующих аккордов, закрепляя одноименные и медиантовые аккордовые соотношения. В результате круг аккордовых средств дополнительных устоев лада с с основным мажорным устоем становится следующим:

$T \begin{pmatrix} VI^b I_m \\ VI^b I^b IV^b \end{pmatrix}_m$	$S \begin{pmatrix} VII^b II^b IV_m \\ VII^b_{dim} II^b_m IV^b \end{pmatrix}$	$P \begin{pmatrix} VII^b II_{dim} \end{pmatrix}$	$D \begin{pmatrix} III^b V_{dim} \end{pmatrix}$
$T \begin{pmatrix} III V^{\#} I^{\#}_m \\ III_m V I \end{pmatrix}_m$	$S \begin{pmatrix} IV^{\#} VI I^{\#}_m \\ IV^{\#}_{dim} VI_m I \end{pmatrix}$	$P \begin{pmatrix} IV^{\#} VI^{\#}_{dim} \end{pmatrix}$	$D \begin{pmatrix} VII II^{\#}_{dim} \end{pmatrix}$
$T \begin{pmatrix} III^b V_m I_m \\ III^b_m V^b I^b \end{pmatrix}$	$S \begin{pmatrix} IV_m VI^b I_m \\ IV_{dim} VI^b_m I^b \end{pmatrix}$	$P \begin{pmatrix} IV VI_{dim} \end{pmatrix}$	$D \begin{pmatrix} VII^b II_{dim} \end{pmatrix}$

Примеры использования дополнительных устоев на высоких и низких III, VI ступенях, равно на I и V минорных ступенях, мы найдем во многих произведениях Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Дополнительные устои на I минорной и низкой III ступенях используются в сонатах для клавира Й. Гайдна - финале Сонаты №9 ре мажор, трио Менуэта и финала Сонаты №12 соль мажор, Адажио и финале Сонаты №20 ре мажор, Адажио Сонаты №21 фа мажор, I части и Менуэте Сонаты №23 ля мажор. Одноименные и медиантовые соотношения устоев находят применение в сонатах В. Моцарта для клавира, в частности во II части Сонаты №2 фа мажор, финале Сонаты №3 си-бемоль мажор, медленной части Сонаты №9 ре мажор, I части и финале Сонаты №11 ля мажор, Анданте Сонаты №15 до мажор, I части Сонаты №18 си-бемоль мажор.

Наиболее широко дополнительные устои на минорных I, V, а также на III, VI ступенях находят применение в произведениях Л. Бетховена, например в фортепианных сонатах. Одноименные дополнительные устои используются во II и III частях Сонаты №2 ля мажор, во II части Сонаты №3 до мажор, в III частях Сонат №4 ми-бемоль мажор и №12 ля-бемоль мажор. Медиантовые соотношения устоев используются в Скерцо Сонаты №3 до мажор, в Аллегретто Сонаты №6 фа мажор, в Аллегретто Сонаты №9 ми мажор, в Скерцо Сонаты №12 ля-бемоль мажор, в Анданте и Аллегро Сонаты №13 ми-бемоль мажор, в I частях Сонат №16 соль мажор и №21 до мажор.

Можно утверждать, что одноименные и медиантовые соотношения аккордов и устоев становятся наиболее характерными



В конце XVIII столетия данные аккорды начинают использоваться в произведениях с основным мажорным устоем, в частности Л. Бетховена — в I части Сонаты №2 ля мажор для фортепиано, в квартетах № 1, 3, 5, 7, 9, в I части Симфонии №7 ля мажор. Аккорды на высоких I, II, IV, V и VI ступенях, обусловленные использованием дополнительных медиантовых устоев, преимущественно находят применение в произведениях Л. Бетховена, например в I частях Сонат № 15, 16, 21 для фортепиано, в финале квартета №9 до мажор. Новые аккордовые средства, безусловно, подчеркивают такое их качество как колористическое расцвечивание гармонического движения.

Не менее важной и показательной для второй половины XVIII века становится тенденция рассредоточенного использования возможностей мажоро-минорного лада. Если ранее применение дополнительных устоев в отдельных предложениях тем, в разных темах макротем сонатных композиций и средних разделах композиций было в определенной мере стихийным и кратковременным. Действие дополнительных устоев было непродолжительным и сразу же после их утверждения начиналось возвращение к основному устою или переход к другому дополнительному устою. Можно сказать, движение в рамках дополнительных устоев было неустойчивым и понималось как срединное, развивающее или разработочное без функциональной определенности. Исключением в этом смысле было использование дополнительных устоев в средних разделах (трио) трехчастных композиций.

Во второй половине XVIII века использование дополнительных устоев обретает целенаправленный характер — осуществляется в рамках самостоятельных тематических построений (тем), выполняющих определенную конструктивную роль в компо-

зиции. Движение в рамках дополнительных устоев становится длительным, обретает устойчивость и даже определенную независимость (автономность) от основного устоя. Отсюда и круг используемых аккордов становится ограниченным и вполне определенным. Главное, движение в рамках дополнительных устоев обретает ладовую функцию, определяемую отношением данного устоя к основному. Иными словами, развертывание дополнительных устоев становится функционально определенным участком действия мажоро-минорного лада как составной его части или единицы. При этом организация действия дополнительных устоев в рамках целостных тематических построений выполняет конкретное конструктивное назначение в композиции (середина, эпизод, реприза). Именно конструктивная роль целостных тематических построений требовала и, в конечном счете, обусловила ладовую устойчивость и определенность в развертывании дополнительных устоев.

Вместе с тем, наличие в композиции разделов и отдельных построений иного качества и назначения, таких как разработка, связующие темы, требовало неустойчивости движения, что естественно нашло отражение в сохранении и развитии средств кратковременного использования вспомогательных устоев и создания функциональной неопределенности движения. Таким образом, организация долговременного движения в рамках композиции в целом и отдельных ее разделов как результат влияния композиционного мышления включает в себя и *устойчивое*, и *неустойчивое* движение в рамках дополнительных устоев. Более того, устойчивое в функциональном отношении движение могло включать в себя и включало участки неустойчивого развертывания с использованием кратковременных устоев.

Новая организация действия дополнительных устоев в ладу, основанная на долговременности, автономности и определенной функциональности, нашла отражение в понятии "тональность".

Как говорилось, понятие "тональность" было охарактеризовано в начале XIX века Ф. Кастиль-Блазом, хотя в обиходе уже

использовалось с целью отразить сущность гармонического ладового мышления Нового времени, отличающегося от моодического (модального) мышления прошлого. При этом тональность понималась как система функциональной взаимосвязи тонов на основе строгой централизации (главенства устоя) лада. Подобная трактовка остается неизменной в работах зарубежных ученых. В отечественном музыкознании, начиная с работ Б. Яворского, существует тенденция закрепить за данным понятием особый смысл и специфичность ладовой организации. Но эту специфику гармонического лада не удалось осмыслить. Поэтому в понимании тональности как явления многие ученые (М. Тараканов, Ю. Холопов, М. Катунян и другие) разделяют мнения зарубежных музыковедов.

На наш взгляд, трактовка "тональности" как гармонического лада Нового веков, то есть мажоро-минорного лада, некорректна, поскольку означает лишь замену термина "лад" (модус). Новое понятие должно отражать и отражает особую специфичность ладовой организации, которая заключается в функциональной самостоятельности отдельных участков действия лада, обусловленных использованием дополнительных устоев, в результате чего лад обретает функциональную многослойность или многоуровневость. Данное качество мажоро-минорный лад обретает лишь во второй половине XVIII столетия как новое свойство его целостности.

Тональность — это устойчивое и долговременное развертывание конкретного устоя лада (основного или дополнительного), выполняющее определенную ладовую функцию в рамках тематических построений. В этом смысле тональность представляет собой часть (участок) развертывания лада и в зависимости от качества устоя мы различаем основную и дополнительную тональности. Однако, наряду с тональным развертыванием как устойчивым (в рамках устоя) существует нетональное развертывание (развертывание вне длительного влияния определенного устоя), о чем далее пойдет речь.

Главное, тональность как автономная организация того или иного устоя выполняет определенную ладовую функцию выс-

шего порядка (по сравнению с аккордами-степенями) в рамках одночастного и циклического произведений. В этом смысле можно и нужно говорить о трех качественно разных уровнях функциональности мажоро-минорного лада:

- уровень соотношения аккордов в рамках основной тональности как логика развертывания главного устоя;
- уровень соотношения дополнительных устоев-тональностей в одночастном произведении;
- уровень соотношения тональностей частей циклического произведения.

Данные функции лада реализуются всеми средствами выразительности музыкального языка (фактурой, мелодией, гармонией, полифонией, динамикой, артикуляцией), к рассмотрению которых необходимо обратиться, чтобы конкретизировать представление о музыкальном языке и музыкальном мышлении Нового времени в целом.

* * *

Подведем итоги. Гармонический лад изначально осознается как переменный с устоями в виде мажорного и минорного трезвучия (мажоро-минорный) и остается таким до конца эпохи Просвещения.

На начальном этапе формирования (конец XV-XVI вв.) главенствующий устой (устои) обуславливает разновидность лада. Главное внимание уделяется функциям аккордов-степеней в развертывании основного устоя как средств логики музыкального движения (соотношения устойчивости и неустойчивости), которые становятся неизменными в дальнейшем. Осознаются и функциональные группы аккордов, используемых в развертывании главного устоя лада. Одновременно определяются центры кратковременного и неустойчивого развития тем. В результате устанавливается семиступенный звукоряд лада с наличием вариантов всех ступеней, в том числе равновысотных и разновысотных, выполняющих разные функции.

На втором этапе (XVII – 1 пол. XVIII вв.) широко исполь-

зуются обращения всех аккордов-ступеней и значительно дифференцируются основные функциональные группы аккордов, особенно минорной разновидности лада. Важнейшим моментом является использование одноименных аккордов в одной функции, ранее имевшее место в минорной разновидности лада, что привело к значительному увеличению тонических и субдоминантовых групп (по 6 аккордов!). Определяются дополнительные группы аккордов для развертывания и утверждения временных устоев, применение которых становится целенаправленным, в средних разделах тем, макротем и композиций. Отличительной особенностью мажоро-минорного лада на данном этапе является неполное (частичное) использование аккордовых средств в бытовых произведениях и рассредоточенное в концертных.

Опыт рассредоточенного использования аккордовых средств лада привел во второй половине XVIII столетия к осознанию нового назначения дополнительных устоев как автономных центров длительного развертывания тематического материала произведений с подчиненностью главному устою в произведении, что нашло отражение в понятии "тональность". Функции дополнительных устоев обусловили новое качество гармонического лада и наличие разных уровней его выразительности. При этом значительную роль играют одноименные и медиантовые соотношения аккордов и устоев (тональностей), которые стали доминирующими, что привело к объединению ладовых разновидностей в единый мажоро-минорный лад с одноименными главенствующими устоями и с хроматическим звукорядом.

ГЛАВА 4

ГАРМОНИЯ ТЕМ, МАКРОТЕМ И КОМПОЗИЦИИ

Понятие "гармония" возникло давно. В античной философии данное понятие трактовалось как согласованное сочетание различного. «Из различного образуется прекраснейшая гармония, — считал Гераклит, а пифагорейцы как писал Аристотель, уточняли, — Гармония есть смесь и соединение противоположностей» [109.24-25, 28-29]. «В области музыки древние греки, не знавшие многоголосия, употребляли это понятие в смысле закономерности соотношений тонов "гаммы", т.е. по существу — в ладовом значении», — пишет Ю. Тюлин [85.19].

С появлением многоголосия понятие "гармония" стало обозначать согласованность голосов в их одновременном сочетании. «В гармонической музыке нижние звуки, соответственно связанные с высокими, дают одновременное соединение голосов», — писал Аврелиан из Реоме [108.10]. По существу правила полифонического письма, сформировавшиеся в практике искусства XII-XIV веков, перенесли основное внимание с горизонтального развертывания голосов на вертикаль звучания многоголосных произведений. С осознанием аккордов и закономерностей их последования рождается не только новое ладовое мышление, но и новое представление о гармонии в музыке, которое теоретически было осознано как особая сфера выразительности лишь в Новое время и остается таковой [108; 113-116; 119].

Трактовка гармонии и пути ее изучения

Говоря о соотношении представлений о ладе и гармонии, Т. Бершадская пишет: «Формирование мажоро-минорной ладогармонической системы, повлекшее за собой возникновение теоретического знания об аккордах как целостных конструкциях, об их обращениях, их связях друг с другом (Рамо, Риман и

др.), ознаменовало новый этап в осознании категорий гармонии и лада. Вновь приходит их соединение, но на принципиально ином уровне, чем в античной теории» [7. 8]. «Оставаясь расчлененными понятиями (гармония — аккорд, вертикаль, ткань; лад — логика последования, соединения), они неразрывно сливаются в своем действии, причем с явным приматом гармонического начала, — подчеркивает Т. Бершадская, — Вопрос о звукояре, столь существенном показателе лада... по существу снимается... Зато с необыкновенной силой выступает роль гармонических элементов — аккордов — в их определенных соотношениях. Лад (соподчинение) раскрывается через логическую дифференциацию "гармоний" (аккордов) и понимается как их соотношение. Гармония служит выражению лада, сливаясь с ладом; логика соподчинения неразрывно связывается с организацией ткани» [7. 8].

Размышления Т. Бершадской о соединении в прошлом представлений ладовых и гармонических требуют значительной коррекции. Но вначале уточним — произошло ли в дальнейшем, то есть в XIX-XX веках, разделение данных теоретических представлений и выявлена ли их специфичность?

«Гармония есть прежде всего область музыкального мышления, координирующая отношения тонов в вертикальном аспекте. Но ощущение сочетаемости тонов может возникнуть и при их последовательном движении. Следовательно, понятие гармонии относится не только к явлениям одновременного звучания тонов, но охватывает и некоторые явления, возникающие в линейном движении, — пишет Ю. Тюлин в "Учении о гармонии", — В звуковом движении гармонические закономерности не могут быть вскрыты без учета элементов, возникающих в процессе движения — мелодии и ритма» [85. 29]. Вместе с тем, ученый определяет лад «как логически дифференцированную систему объединения тонов на основе их функциональных взаимоотношений», т.е. фактически тождественно понятию гармонии [85.60]. Не случайно в третьем издании данной работы ученый подчеркивает: «Наша главная задача — вскрыть ладо-

вую систему музыкального мышления, по возможности в ее полном объеме» [86.78]. «Гармония — область выразительных средств музыки, основанная на закономерном объединении тонов в созвучия и на закономерной связи созвучий, — уточняет Ю. Тюлин в работе "Теоретические основы гармонии", — Под гармонией следует подразумевать не просто акустические, но музыкально осмысленные сочетания, имеющие художественно-выразительное значение» [90.21]. «Эти взаимосвязи выражаются и в ладе, как системе соотношений самих тонов звукоряда, и в строении образующихся в ладу аккордов, и в системе их функциональных соотношений, и наконец в системе соотношения тональностей» [90.23]. Иными словами, отмеченная тенденция нераздельного представления о ладе и гармонии сохраняется в соответствии с традицией прошлого в фундаментальных работах Ю. Тюлина.

Действительно, элементом гармонии до сих пор считается аккорд, который в свою очередь выступает важнейшим элементом — ступенью гармонического лада. И потому изучение аккордов, рассмотрение их отбора в исторической практике, в частности аккордов терцового строения, выявление их акустических свойств как объективной данности, консонантности и диссонантности, а также устойчивости и неустойчивости в соотношении друг с другом — есть, по существу, изучение гармонических ладов, их объективных акустических и психофизиологических основ, но не изучение гармонии как самостоятельной сферы выразительности! «Эта тенденция проступает в работах Ю. Холопова, трактующего гармонию предельно расширительно», — подчеркивает Т. Бершадская [8.11]. И следует дополнить, эта же тенденция характерна для работ Т. Бершадской с противоположным терминологическим уклоном, где категория "лад" фактически заслоняет понятие "гармонии", не позволяя выявить специфичность последней.

Принципиально иная трактовка гармонии обнаруживается в работе М. Эттингера "Раннеклассическая гармония", где в рамках конкретного исторического этапа рассматривается дей-

ственность начальных и заключительных гармонических оборотов, срединного гармонического развертывания и тонального развития в произведениях. Другими словами, основным предметом внимания исследователя являются не аккорды, а их обороты, их виды и разновидности, а также тональности как элементы гармонии. «Когда в музыкознании встает вопрос о том, появились ли в баховскую эпоху какие-либо новые средства гармонии, то имеются в виду почти всегда оригинальные созвучия, а отнюдь не их сочетания и тем более тональные планы,— подчеркивает М. Этингер,— Впервые о гармонии как последовательности созвучий говорит Просдоцимус. Лишь у Рамо и его истолкователя Д'Аламбера гармония представлена, наконец, только как последовательность аккордов» [112. 33, 39]. «Но надо подчеркнуть, что они уделяли внимание исключительно отдельным аккордам и их изолированным сочетаниям — "микрогармонии"», — уточняет автор [112. 39]. Вместе с тем, в своем новом подходе М. Этингер не оперируют понятием "тематизм" в современном его понимании, отчего идея нового рассмотрения гармонии еще не обрела четкой направленности и границ исследования. И все же именно данный путь рассмотрения гармонии представляется наиболее целесообразным и перспективным. Идея понимания гармонии как «координации звуков музыкальной ткани по вертикали и горизонтали» выдвигалась И. Способиным [96.43], но к сожалению не получила подобного развития.

Гармония может и должна понимается как одно из средств выразительности музыкального языка произведений, выступающее в XVII-XVIII веках доминирующим в отражении ладовой логики как внутреннего механизма музыкального движения. Поэтому представления о гармонии, равно о фактуре, мелодике, полифонии, должны быть отделены от представлений ладовых. Для того необходимо выявить элементы гармонии и сферу (границы) ее действия в произведениях. Но в чем выражается специфичность гармонических закономерностей в отличии от закономерностей ладовых?

Закономерности ладовой организации раскрывают взаимосвязь аккордов-ступеней и их роль в определенной логике устойчивости и неустойчивости звуковых отношений. Представления о ладовой организации и ее особенностях свидетельствуют о потенциальных возможностях механизма музыкального движения. Гармония же выступает средством реализации ладовой организации в произведениях и конкретизации ее действия в рамках смысловых единиц произведений и композиции в целом как один из конкретных механизмов (наряду с мелодикой, полифонией) музыкального движения. Иными словами, гармония выступает системой упорядоченности (отбора, типизации, взаимосвязи) ладовых отношений — определенной совокупности аккордов-ступеней лада и сфер устоев как аккордовых и тональных оборотов, отражающей их конкретное действие в рамках тем, макротем и композиции произведений. Отсюда элементами гармонии выступают не аккорды, а *аккордовые* (гармонические) и *тональные обороты*, развитие и соотношение которых свидетельствуют о закономерностях внутреннего механизма развертывания тем, макротем и композиции [33.49].

Конечно же конкретизация действия ладовой организации осуществляется по разному в рамках тем, макротем и композиции. Поэтому необходимо говорить о разных уровнях проявления гармонии в произведениях:

- гармония масштабных тем-периодов и простых макротем;
- гармония сложных макротем;
- гармония композиции (простой, сложной, циклической).

Итак, мы предлагаем путь рассмотрения гармонии как процесса гармонического развертывания тем, макротем и композиции с выявлением факторов и действующих сил, обуславливающих такой процесс, с анализом единиц гармонического движения, их развития и взаимодействия как определенной логики развертывания музыкальных произведений. Рассмотрение каждого из уровней гармонии включает обсуждение комплекса вопросов, из которых исходными являются следующие:

- сущность гармонических оборотов и их типология;
- признаки фиксации гармонических оборотов;
- внутренний облик гармонических оборотов;
- развитие гармонических оборотов;
- назначение гармонических оборотов;
- целостность гармонического развертывания музыкальных тем и макротем.

Сущность и типология гармонических оборотов

Что такое гармонический оборот? Любая ли совокупность аккордов может называться гармоническим оборотом? К сожалению, достаточно распространенный в практике изучения гармонии, термин "гармонический оборот" до сих пор не обрел права научного гражданства и потому практически не оговаривается в существующих работах. Новое понимание гармонии, бесспорно, требует уточнить исходное и важнейшее для нее понятие. Итак, любую ли последовательность аккордов и созвучий, взятую из контекста звучания музыкального произведения, или особый тип последовательности аккордов и созвучий следует считать гармоническим оборотом?

В широком смысле гармонический оборот – это совокупность аккордов-ступеней лада, а также сфер действия устоев (тональностей), отражающая этапы в движении (соотношении) устойчивости и неустойчивости звучания тем, макротем и композиций произведения. И если музыкальная тема и макротема как смысловые единицы произведения представляют собой построение с наличием одного основного устоя или сменой нескольких основных устоев, то **гармонический оборот** темы, макротемы, композиции следует понимать как **последовательность аккордов разных ступеней** или основных устоев, **отражающая одно или несколько ладовых отношений** (соотношение устоя с неустоем) как этап их звукового развертывания [33.50].

В этом смысле гармонический оборот музыкальной темы не может ограничиться последованием аккордов одной ступени,

поскольку в нем не будет отражено ладовое соотношение, что подчеркивает В. Берков [6. 41-42]. Более того, в произведениях XVII-XVIII веков гармонические обороты тем, в отличие от тональных, не ограничиваются последовательностью аккордов одной функции, это всегда последовательность устойчивых и неустойчивых аккордов. При этом изменение устоя (появление дополнительного, временного устоя) всегда означает либо завершение оборота, либо начало нового.

Гармонический оборот может быть самоценным в развертывании темы, но может быть составляющим в более масштабном и сложном обороте. Самостоятельный гармонический оборот представляет сферу действия устоя от определенного этапа до темы в целом. В этом смысле такой оборот можно называть однотональным. Совокупность данных оборотов позволяет выявить стратегию и механизм гармонического развертывания темы. Несамостоятельный гармонический оборот, выступая составной частью более сложного оборота, отражает скрытое внутритональное движение как частное и вспомогательное по отношению к стратегии развертывания темы.

С точки зрения масштабности и сложности следует различать обороты простые, составные и сложные.

Гармонический оборот, конкретизирующий одно из соотношений устоя с неустоем (один из вариантов) последования аккордов, называется *простым*. Подобное соотношение используется в исходном обороте темы Пассакалии ля минор С. Шейдта — $I_m | I_m | I_m V | I_m ||$. Простые обороты могут быть автентическими и плагальными, но чаще функционально полными, особенно в оборотах, выполняющих самостоятельную роль в гармоническом развертывании темы. Они могут быть замкнутыми, заканчиваясь тоническим аккордом, и разомкнутыми с неустойчивым окончанием. Подобными предстают начальные обороты тем Чаконы ре минор Л. Куперена для клавира — $| I_6 | IV_{m36} | KV_7 | I ||$, Менуэта си минор Дж.Б. Витали для ансамбля — $| I_m | I_m | VI II_{dim6} | V ||$. Таков оборот в теме Чаконы ре минор для органа И. Пахельбеля — $| I_m | VII_{dim6} | I_{m6} II_{m6} | V ||$.

Пр.67 Пахельбель И. Чакона для органа ре минор. Тема.



Наиболее распространенным в темах произведений XVII-XVIII веков является *составной* гармонический оборот, отражающий совокупность тождественных или контрастных ладовых тяготений. Так в теме Пасторальной арии с вариациями Ф. Мюрсхаузера соль мажор начальный оборот объединяет два тождественных тяготения — $I | I\ IV | I\ I | I\ IV | I\ ||$. Аналогичный оборот, объединяющий два простых автентических, используется в начале темы Ритурнеля II Дж.Б. Люлли соль минор для ансамбля — $I_m | V^5_6 | I_m | V | I_m ||$.

Пр.68 Люлли Дж.Б. Ритурнель соль минор, нач. предлож.



Контрастные тяготения заключены в исходном обороте тем Чаконны фа мажор Л. Куперена — $I_6 II_{m6} | V_7 | K\ V_{37} | I ||$ и Куранты из клавирной Сюиты №13 Г. Генделя си-бемоль мажор — $I\ IV | I | I_6 V^6_4 | V | IV_6 III_{m6} II_{m6} | I_6 V^6_4 | II_m K\ V_7 | I ||$. Таким образом, составной оборот состоит из простых и включает возвращение устоя с дальнейшим движением. При этом возвращение устоя (любого из тонических аккордов) не воспринимается как окончательная остановка и покой.

Сложный гармонический оборот включает в себя не только изложение простых и составных оборотов, но и их развитие, что отличает его от составного. Например, исходный оборот темы Арии И. Маттесона из Сюиты до минор для клавира представля-

ет собой последовательность простого оборота и его варианта —
 $| I_m VII^b | VI^b I_4^3 | IV_{m6} II_{dim6} | V_{32} | I_{m6} VII^b_6 | VI^b_6 V_{m6} | IV_{m6} | V ||$,

Пр.69 Маттесон И. Сюита до минор Ария, (нач. предложение).



В прелюдии соль мажор И. Кунау из Партиты №5 началь-
 ный оборот представлен изложением и двухэтапным развитием
 исходного простого оборота —

$I_{36} | II_{m7} V_7 | I VI_{m6} | II_2 V_6 | I_2 IV^{\#}_{dim6} | V I_6^5 | IV VII^5_6 | III_m VI^5_6 | II_m V^5_6 | I ||$.

В теме Менуэта И.С. Баха из Французской сюиты си минор
 исходный оборот представляет собой повторение и секвенци-
 онное варьирование простых оборотов —

$| I_m V_6 | I_{m36} V | I_{m63} V_6 | I_{m36} V | I_m IV_m | VII^b III^b | VI^b IV_m | V ||$.

Секвенция (секвенцирование) — это неоднократное по-
 вторение (варьирование) гармонического оборота на других
 ступенях лада, то есть его перемещение с естественным изме-
 нением функций аккордов. Выступая приемом или способом
 варьирования и разработки гармонических оборотов, секвен-
 ция в то же время является особым гармоническим оборотом,
 который может быть самостоятельным и самоценным в раз-
 вертывании темы и может быть составляющим в сложном
 обороте.

Перемещаемый оборот или часть оборота, которая переме-
 щается, называется звеном секвенции. Оно может быть пред-
 ставлено кварто-квинтовым соотношением двух-трех аккордов,
 как это имеет место в сложном обороте темы Менуэта си минор
 И.С. Баха. Подобный оборот используется в темах Куранты
 Г. Перселла из Сюиты №3 соль мажор для клавира (заключи-
 тельное предложение, тт. 26 - 36) и Прелюдии И.С. Баха ми
 минор из WK.I —

$| I_m | II_{dim2} | VII_{dim7} V^5_6 | I_m | II_{dim2} V_{m6} | I_{m2} IV_{m6} | VII^b_2 III_6 | VI_2 II_{dim6} | III ||$.

Пр.70 Бах И.С. Прелюдия ми минор (исходног. звено оборота).



Звено секвенции может быть представлено иным соотношением аккордов — секундовым, терцовым и смешанным. В теме Куранты Ж.Б. Лейе из сюиты до минор для клавира во втором предложении (тт.14-18) используется секвенционный оборот с секундовым соотношением аккордов в звене —

$$| \text{III}^b \text{II}_6 | \text{I}_{m6} \text{VII}^b_6 | \text{VI}^b \text{V}_{m6} | \text{IV}_6 | \text{V} ||$$

Важнейшим признаком секвенцирования является сохранение сходства, близости фактурного соотношения голосов перемещаемого оборота, без чего трудно было бы говорить о перемещении исходного оборота. Качество аккордов звена секвенции может изменяться при перемещении и может оставаться неизменным, что влечет за собой звучание вариантов аккордов-ступеней лада. В связи с этим различают секвенции диатонические (однотональные) и хроматические, выходящие за пределы исходного устоя. Но следует отметить, что в условиях мажоро-минорного ладового мышления XVII-XVIII веков понятие "хроматическая секвенция" выступает недостаточно корректным, поскольку использование подобных секвенций не нарушает ладовой установки, не приводит к выходу за ее пределы.

Распространенным в секвенциях является использование двух-трех перемещений исходного оборота (звеньев) — шагов, но иногда количество шагов в секвенции может быть большим, как, например, в теме Менуэта II из Французской сюиты ре минор И.С. Баха или пьесы "Шутка" Г. Генделя соль минор, где перемещение исходного звена продолжается от 4 до 8 раз.

В соответствии с направлением перемещения исходного оборота мы говорим о нисходящих и восходящих секвенциях. В данный исторический период широкое использование получили нисходящие секвенции с секундовым шагом перемеще-

ния. Вместе с тем, часто используется и восходящее секвенцирование, например, в темах Жиги А. Вивальди из Сонаты соль мажор соч.2 для скрипки с цифрованным басом, Аллеманды и Куранты Ж.Б. Лейе из Сюиты до минор, Аллеманды и Куранты Г. Генделя из Сюиты №11 ре минор для клавира. Наконец, можно говорить и об использовании секвенции с терцовым шагом перемещения исходного оборота, например, в начальном обороте темы Гавота И.С. Баха из Французской сюиты соль мажор — $I | V_6 VI_m | III_{m6} IV II_m | V | I ||$.

Пр.71 Бах И.С. Французская сюита №5. Гавот (тема).



Точное повторение звена секвенции с точки зрения сохранения фактуры, мелодического мотива, ритма соотношения аккордов и их качества используется достаточно редко и лишь в первом шаге перемещения. Обычно секвенцирование сопровождается свободным изменением исходного оборота, особенно со второго шага перемещения, когда звено секвенции наполняется новым фактурным соотношением голосов, новым мелодическим движением, изменяющим облик исходного гармонического оборота и вуалирующим секвенционное развитие. В свободном секвенцировании может изменяться и шаг перемещения, и даже масштаб исходного оборота, как это имеет место в темах Сарабанды и Жиги Г. Генделя из Сюиты №11 ре минор.

В качестве самостоятельного секвенционный оборот может быть использованным в начальных предложениях тем.

Таков секвенционный оборот в темах Менуэта II из Французской сюиты ре минор и Гавота из Французской сюиты соль мажор И.С. Баха, Пассакалья Г. Генделя из Сюиты соль минор и Сарабанды из Сюиты ре минор. Часто такой оборот является единственным в гармоническом развертывании тем, хотя нередко завершается дополнительным каденционным оборотом, например, в теме Менуэта Г. Муффата из Сюиты №3 для клавира ре минор —

$$| I_m | II_2 | V_6 | I_2 | IV_6 | VII_2 | III_6 VI^b VII^b | III^b ||$$

Вместе с тем, самостоятельный секвенционный оборот может быть использован и в срединном изложении тем, например, в третьем предложении тем Сарабанды Ж.Б. Лейе из сюиты до минор и пьесы "Баски" Фр. Куперена, а также в заключительных предложениях тем Гавота си минор И. Кунау и Куранты соль мажор Г. Перселла из клавирной Сюиты №3.

И все же чаще секвенционный оборот как прием развития используется в качестве составляющего в сложных оборотах срединных и заключительных предложений тем. Примеры использования данного оборота как составляющего многочисленны. Мы найдем его в темах и простых макротемах Прелюдий И. Киттеля, пьес "Канари" и "Угр" Фр. Куперена, "Огорченная" Фр. Дандрие, "Шутки" соль минор Г. Генделя и его Фантазии до мажор для клавира, Прелюдий И.С. Баха из WK. и других произведений.

В качестве особой разновидности простых, составных и сложных оборотов следует выделить обороты *педальные* — обороты с выдержанным голосом (нижним, средним, верхним) или органным пунктом. В роли педали может быть использован звук любой ступени, обычно основной звук, хотя возможно использование 2-3 звуков в обороте, то есть двойной и тройной педали. Наибольшее распространение получили гармонические обороты с басовой педалью. Существуют названия "тонический", "доминантовый" органые пункты, фиксирующие принадлежность педального голоса к той или иной ступени, но это не является признаком различия педальных оборотов.

Можно говорить о двух типах педальных оборотов:

а) обороты, в которых педальный голос является аккордовым звуком

$$\frac{| I | VI | IV | II |}{I}$$

$$\frac{| V | III | I | V |}{V} \text{ и т.п.}$$

б) обороты, в которых педальный голос может быть неаккордовым звуком

$$\frac{| I | VII | V | I |}{I}$$

$$\frac{| V | I | VI | II |}{V} \text{ и т.п.}$$

Использование педальных оборотов первого типа ("аккордовых") не изменяет качество гармонического движения, здесь на первом плане эффект внешнего облика гармонического развертывания. Таково назначение педального оборота во втором предложении темы Гавота фа мажор Дж.Б. Мартини —

$$\frac{V | III^b_6 V I_{m6} | V | III^b_6 V I_{m6} | V}{V}$$

При использовании педальных оборотов второго типа наряду с внешним эффектом возникает эффект полифункциональности созвучий или функциональной неопределенности. Создание неопределенности тяготений и, соответственно, двух функциональных планов становится главным при использовании оборотов второго типа ("неаккордовых"). В Аллеманде И.С. Баха из Французской сюиты №4 ми-бемоль мажор педальный оборот является составной частью, завершающей начальный оборот

$$\frac{I_{37} IV^6_4 | VII_{dim6} I_6 | II_m V_2 I_6 | IV^6_4 VII_{dim6} V^5_6 VI_{m6} | II_m^3 V_6 | I. ||}{V}$$

Как видим, педальный оборот основан на секвенционном движении, которое завершается после звучания педали. Создается эффект неопределенности: то ли секвенционное движение ведет к устою, то ли весь педальный оборот следует считать движением от V к I ступени — $| V | II_m^3 V_6 | I. ||$. Нам представляется более истинным второй вариант, так как композитор прерывает звучание педали намеренно, подчеркивая движение тождествен-

ное началу составного оборота. И если бы автор вместо pedalного оборота использовал данное гармоническое движение — $V \mid \Pi_m^3 V_6 \mid I$, то в значительной мере не только бы упростил смысл гармонического развертывания, но и уровень его художественной ценности. Создавая в рамках небольшого pedalного оборота второй план гармонического движения, он достигает эффекта функциональной неопределенности как состояния неустойчивого равновесия, после которого определенность движения становится желанной. Подобную двуплановость гармонического движения и неопределенность тяготений мы ощущаем в повторном звучании начального оборота, усложненного pedalю на V ступени, в теме Менуэта ре минор Ж.Д' Ангелебера —

$$\mid I_{m6} VII_{dim6} I_m \mid V_6 \mid I_m \mid \underbrace{V \mid I_{m6} VII_{dim6} I_m \mid V_6 \mid I \mid V}_{V} \parallel.$$

Появление педали в повторном звучании исходного оборота действительно создает эффект неопределенности, поскольку простое повторение оборота вело бы к ожиданию остановки движения на V ступени. Но звучание данной ступени как педали создало эффект и достигнутого, и неопределенности ожидания дальнейшего.

Таким образом, два плана гармонического движения с полифункциональностью тяготений и неопределенность как неустойчивое равновесие — вот основное назначение pedalных оборотов второго типа. И хотя в нем одинаково важны и аккордовая последовательность, и pedalный голос (как правило, басовый), последний оказывается определяющим в функциональном плане в силу его регистрового положения. Двуплановость и бифункциональность в определенной мере присуща и pedalным оборотам первого типа, особенно в оборотах развернутых. Но эффекта неопределенности как неустойчивого равновесия в них не возникает, на наш взгляд. Более того, использование данных pedalных оборотов вносит момент определенности и устойчивости тяготений в гармоническом движении, что в зна-

чительной мере обусловлено педальным голосом. Подтверждением может служить пример использования данных оборотов в теме финала Концерта А. Вивальди "Лето" для скрипки с оркестром — $I | I_7 | VI_6 | I |$.

I

Как говорилось, педальные обороты могут быть простыми, составными и сложными. Их границы нередко совпадают с протяженностью педального голоса. Таков небольшой начальный оборот в теме Аллеманды И. Фробергера из Сюиты до мажор для клавира, составной оборот второго предложения темы пьесы "Мюзетт" Фр. Дандрие, начальный оборот макротемы Аллегро И. Кирнбергера и первой части Концерта А. Вивальди "Лето" (эпизод бури), в которых звучание педали предшествует окончанию оборота.

Пр.72 Дандрие Фр. Мюзетт (второе предложение).



Вместе с тем, окончание оборотов часто может выходить за рамки педали, как это осуществляется в темах Аллеманды И.С. Баха из Французской сюиты ми-бемоль мажор, II части симфонии И. Гайдна №82 "Медведь" до мажор. Простые педальные обороты чаще выступают в качестве составляющих более сложных оборотов, как например, в указанных выше Аллемандах И. Фробергера и И.С. Баха. Составные и сложные педальные обороты практически всегда являются самостоятельными. Таков оборот, лежащий в основе третьего предложения пьесы "Вольта" Л. Куперена, а также оборот, составляющий основу первого предложения темы Сарабанды И.С. Баха из Английской сюиты

соль минор — $\frac{I_m \text{ II}_{dim} | VII_{dim} | VII_{dim} | I_m | I_7 | IV \text{ II}_{dim} | IV^\#_{dim} | V ||}{I}$

Сложными и масштабными предстают pedalные обороты в теме финала Концерта "Зима" А. Вивальди, где основу второго предложения составляет оборот с басовой pedalью на V ступени (тт.21-50), развертывание третьего предложения представляют два оборота — с pedalью на I ступени в среднем голосе (тт. 51-60) и с басовой pedalью на V ступени (тт. 61-72), а в четвертом предложении используется оборот с pedalью на II ступени (тт. 73-89). При этом каждый из оборотов включает несколько простых и их развитие.

Внешний и внутренний облик гармонических оборотов

Исходными в анализе гармонического развертывания тем и макротем являются признаки фиксации гармонических оборотов, по которым мы выделяем обороты из последовательности аккордов и отличаем друг от друга.

К *внешним* признакам фиксации гармонических оборотов относится их масштабное соотношение с единицами синтаксического строения тем и простых макротем — мотивами, фразами, предложениями. Важно подчеркнуть, что последовательность аккордов, как явная, так и завуалированная, может быть непрерывной и может прерываться. Речь идет об изменении аккордовой или хоральной фактуры на одноголосную, дублированную, контрапунктическую (двухголосную) или мелодическую фигурацию с отсутствием в ней аккордового звучания. В связи с этим гармонические обороты могут совпадать с единицами синтаксического строения тем и могут не совпадать.

Обороты, совпадающие в масштабном отношении с мотивами, фразами и предложениями тем, наиболее распространены в произведениях XVII-XVIII веков. В то же время гармонические обороты с непрерывной последовательностью аккордов (самостоятельные и несамостоятельные) могут включать в себя

несколько мотивов и фраз. При этом их окончание всегда совпадает с окончанием фраз и предложений. Таковы обороты в темах Престо соль минор Г. Бема, Арии ми-бемоль мажор И.С. Баха из Нотной тетради, его Куранты и Менуэтов из Французской сюиты до минор.

Пр.73 Бах И.С. Франц. сюиты №2 Менуэт (нач. оборот).



Подобные обороты используются в основных темах II и III частей Сонаты №3 ми-бемоль мажор И. Гайдна для клавира, II и III частей клавирной сонаты №7 до мажор В. Моцарта, в основной теме III части фортепианной Сонаты №2 ля мажор Л. Бетховена и в теме среднего раздела II части его Сонаты №6 фа мажор.

Более того, гармонические обороты с прерывной последовательностью аккордов (расчлененные обороты), охватывая в масштабном отношении несколько мотивов и фраз, представляют лишь их часть, обычно либо их начало, либо окончание, то есть частично представляют целостное развертывание нескольких мотивов и фраз. Подобные гармонические обороты редко используются в произведениях XVII века, но становятся распространенными, даже характерными в XVIII столетии, особенно во второй его половине. Примеры таких оборотов мы найдем в основной теме II части симфонии №82 "Медведь" И. Гайдна, в третьей теме финала Сонаты №7 до мажор В. Моцарта, в основных темах III частей Сонат №10 и 15 Л. Бетховена для фортепиано.

Пр.74 Гайдн Й. Симфония №82, ч.II. Основная тема.



Наконец, к внешним признакам следует отнести признаки окончания гармонических оборотов, которые являются очень важными для их фиксации. К ним можно отнести:

1. Возвращение тонических аккордов в завершении мотива или фразы на сильной доле. Окончание на доминантовом аккорде также служит признаком завершения простого оборота.

2. Окончание простого оборота может совпадать с началом следующего простого оборота в рамках составного или сложного.

3. Отчетливое аккордовое звучание в фактуре с завуалированной аккордикой свидетельствует об окончании простого и составного оборотов.

4. Каденционный простой оборот, завершающий предложение, всегда является окончанием более сложного оборота.

5. Кратковременная смена аккордов после длительного их звучания, т.е. учащение ритма аккордов, часто предшествует окончанию составного и сложного оборотов.

6. В полифонической фактуре начальный оборот фиксируется со вступлением третьего голоса, и длительность его часто совпадает с масштабом исходного одноголосного напева.

7. Полифонические приемы ведения отдельных голосов в хоральной фактуре, как правило, используются в завершении простого или составного оборотов.

8. Завершение секвенционного движения и оборота обычно предшествует каденционному обороту в обороте сложном.

9. Педальный оборот в срединном изложении завершает составной или сложный оборот.

Вместе с тем, гармонические обороты не существуют изолированно от иных выразительных средств, они тесно связаны с фактурой, мелодикой, полифоническими приемами, ритмом, тембровыми, громкостными, агогическими, артикуляционными приемами выражения. Вне комплекса средств выражения гармонические обороты теряют свой смысл и назначение. По этим признакам, в сущности внешним, гармонические обороты могут отличаться друг от друга. Особенно важны такие при-

знаки для фиксации оборотов простых макротем. В то же время данные качества гармонических оборотов могут оставаться неизменными, тождественными, например в Сарабанде И. Кригера из Сюиты ре минор для клавира, в Арии И.Маттесона из Сюиты до минор.

Функциональная направленность гармонических оборотов в виде конкретных и обобщенных ладовых тяготений, выраженных последовательностью аккордов, отражает их качество — *внутренний* облик. Это качество обусловлено совокупностью отличительных свойств гармонических оборотов:

- степенью ясности звучания аккордов (фактурное выражение),
- ритмом гармонических оборотов,
- иерархией аккордов, их назначением и соотношением.

Уточнение аккордового состава оборотов является начальным в выявлении их внутреннего облика. Но определить аккорды и их длительность не всегда просто. Достаточно легко определяются аккорды в фактуре с одновременным вступлением голосов — аккордовой, хоральной с большим количеством голосов, гармонико-ритмической фигурации, например в темах Пассамеццо ля минор С. Шейдта, Чаконы фа мажор Л. Куперена, Арии ми-бемоль мажор И.С. Баха из Нотной тетради А. М. Бах. Однако, звучание аккордов может быть образовано (и осознано) не только одновременным соединением равных по длительности голосов, но и последовательным наложением разных по длительности голосов, а также соединением разрозненных звуков одного и нескольких голосов, сохраняемых в памяти, т.е. воображаемым соединением звуков. Иными словами, фиксация аккордов должна учитывать разные формы соединения звуков в аккорды (созвучия) и фактурного осмысления: одновременное, наложенное и воображаемое.

Наложённое и воображаемое соединение звуков разных голосов образуют скрытую или завуалированную последовательность аккордов, что всегда имеет место в контрапунктическом, полифоническом, фигурационном и хоральном (с небольшим

количеством голосов) развертывании тем. Разные формы завуалированного звучания аккордов используются в темах пьес "Нежные упреки", "Огорченная", "Страдающая" Фр. Дандрие, Куранты и Сарабанды Г. Перселла из Сюит №5, Куранты и Арии до минор из французской сюиты И.С. Баха, Аллегро из Сюиты №14 соль мажор Г. Генделя.

Пр.75 Дандрие Фр. Страдающая (первое предложение).



Завуалированная последовательность аккордов в сравнении с ясной или явной последовательностью в меньшей степени акцентирует внимание на функциональной логике соотношения аккордов в обороте.

Выявление аккордов в гармоническом обороте включает и фиксацию их длительности — начало звучания и его окончание. Началом звучания аккорда при одновременном вступлении голосов звуковой ткани может быть совместное звучание большинства голосов, включая важнейшие в фактуре — мелодический или басовый, а также один звук в наложенном и воображаемом образовании аккорда. Окончание аккордового звучания фиксируется с уменьшения аккордовых звуков до двух и появления новых звуков. Момент полного звучания аккорда в наложенном или воображаемом звучании начинается с третьего и даже четвертого звука. При этом в фиксации длительности завуалированных аккордов одинаково важны и момент полноты звучания аккорда, и время соединения звуков в аккорд. Из многообразия фактурного выражения можно выделить следующие типы фиксации аккордов:

- явное и фиксированное звучание 3-4 звуков;
- звучание трех и более звуков с их дальнейшим изменением, перемещением и наложением;
- двузвучия с дальнейшим добавлением звуков до аккордового звучания;
- наложенное звучание от 1 до 3-4 звуков;
- воображаемое звучание аккордов.

Так в Куранте соль мажор Г. Перселла из Сюиты №3 для клавесина исходный оборот представлен следующими аккордами — $| I | VI_m I_4^6 | II_{m6} IV | V II_m | I_{63} | IV x | II_m | I_6 x I | V_6 I ||$, где x - неаккордовое звучание, а начальный оборот в пьесе "Страдающая" Фр.Дандрие — $| I_m | V_6 | I_m | V | IV_{m6} | IV_{m6} | V_7 | I |$. Следует признать, сама типология фактурного выражения аккордов является важным ориентиром их иерархии в оборотах.

Не менее важным средством уточнения аккордовой иерархии выступает *ритм* гармонического оборота, определяемый соотношением аккордового пульса (последовательность длительностей аккордов) и метрических долей тактов. При равномерном пульсе аккордов их роль в обороте определяется метрическим положением. При неравномерном пульсе, что является обычным в темах этого времени, наиболее значимые аккорды подчеркиваются и длительностью, и метрическим положением, и степенью ясности звучания.

Наконец, в гармонических оборотах следует различать аккорды главные, основные и дополнительные. *Главные* аккорды (их в обороте немного — как правило, два или три) намечают направленность тяготений в соотношении устоя с неустоем или устоя с устоем в обороте, выполняя роль путевых вех в гармоническом движении — начала, середины и завершения. Главные аккорды характеризуются ясным звучанием, большой длительностью и метрической опорностью звучания. В качестве таковых обычно выступают трезвучия I, IV и V ступеней в рамках устоя основного или дополнительного.

Основные аккорды в своем соотношении конкретизируют функциональную направленность оборота, намеченную глав-

ными аккордами. Последовательность основных аккордов может усложнять и дополнять направленность основных тяготений в рамках составного и сложного оборота. Обычно основные аккорды представлены трезвучиями и сектаккордами всех ступеней, а также септаккордами V и VII ступеней, квинтсектаккордами II и IV высокой ступеней. Данные аккорды обычно имеют достаточно отчетливое звучание на опорных долях тактов и ритмически выделяемых долях метрического движения. В числе основных аккордов возможны повторения главных аккордов, имеющие в этом случае иное конкретное значение.

Дополнительные аккорды выполняют в оборотах роль вспомогательных и проходящих аккордов, аккордов вводных, усиливающих тяготение к последующему аккорду, и аккордов-задержаний, оттягивающих звучание ожидаемых аккордов. Обычно дополнительные аккорды используются на слабых долях метрического движения и представлены кратким звучанием, не превышающим метрической доли. Исключение составляют аккорды-задержания, используемые на сильных долях метрического движения. В роли дополнительных аккордов используются сложные аккорды — септаккорды, терцквартаккорды, секундаккорды и квартсектаккорды всех ступеней, а также случайные созвучия нетерцового строения. Широкое использование дополнительных аккордов в обороте может создавать новый игровой план гармонического развертывания, дополняющий и оживляющий основную функционально-логическую направленность оборотов.

Различие в оборотах аккордов основных и дополнительных, а среди основных выявление главных аккордов, — путь осмысления внутреннего облика оборотов, заключающего в себе логическую и игровую стороны гармонического развертывания. Но это различие аккордов нередко является достаточно сложным, особенно в темах с использованием однотипных аккордовых образований (ясных или завуалированных), тогда как использование в оборотах контрастных аккордовых звучаний способствует их различию.

Например, в начальном сложном обороте темы Вариаций И. Рейнкена — $| I \text{ II}_{m2} V_6 I \text{ III}_{m6} | IV^{\#}_{dim6} VII_{m2} III_{m6} VI_{m2} II_{m6} I_6 | IV \text{ II}_{m63} | II_{m6}^5 II_6^5 V_{37} I ||$, различие аккордов не является простым, как может показаться.

Пр.76 Рейнкен И. Вариации соль мажор, тема.



Данный оборот включает два составных оборота, неотрывных друг от друга и составляющих единое гармоническое движение. Лежащие в их основе обороты простые не являются самостоятельными и не выделяются синтаксически на однотактовые мотивы. В сложном последовании аккордов двух составных оборотов наиболее ясно выделяются аккорды дополнительные. Это аккорды II и III ступеней в первом такте, VII, III, VI, II ступеней во втором и II ступени в четвертом такте. К их числу можно отнести и аккорды V и I ступеней в первом, втором и третьих тактах. Исключив первый ряд дополнительных аккордов, мы получим последовательность аккордов, конкретизирующих направленность всего оборота — $| I V_6 I | VI I_6 | IV II I_6 | II_6^5 V_{37} I ||$ в четырех простых соотношениях (простые обороты). Кстати, данная гармоническая последовательность представляет собой вариант этой темы, использованной в Вариациях И. Фробергера соль мажор.

Пр.77 Фробергер И. Вариации из сюиты "Вознесение Марии".



Если из этой последовательности аккордов исключить второй ряд дополнительных аккордов — V и I ступеней, то направленность целостного оборота обнажится в последовании основных аккордов: | I | VI | IV II | II⁵₆ V₃₇ I ||. Главными аккордами этого оборота, бесспорно, являются I, IV и I, раскрывающие плагальную природу гармонического движения, усложненного возвращением к временным и слабым устоям на последних долях первых трех тактов, а также дополнительными аккордами, создавшими затейливое движение, выросшее в секвенционное развитие начального составного оборота.

Следует подчеркнуть, дополнительные аккорды данного оборота используются в типичном своем назначении. Аккорд II ступени, выступая задержанием аккорда V ступени, ослабляет его действие как вспомогательного к трезвучию I ступени и предлагает новое гармоническое и ритмическое движение, в которое вовлекается аккорд III ступени в качестве вводного к следующему обороту. Идея подобного гармонического движения получает развитие во втором простом обороте, превращаясь в секвенционное движение как искусную игру музыканта. Таким образом, роль дополнительных аккордов в обороте проста: украсить и сделать затейливым простое гармоническое движение. Назначение двойной доминанты в заключительном простом обороте не только усилить тяготение к трезвучию V ступени, но и активизировать ритмическое движение перед заключительным устоем.

Разумеется, не все гармонические обороты включают столько аккордов, но выделение аккордов основных и, особенно, главных всегда требует анализа, поскольку подобные обороты не являются редкими в темах данного времени. Таков начальный оборот Сарабанды ре минор И. Фробергера, Пастурели Л. Куперена, Куранты соль мажор Г. Перселла, Сарабанды ре минор И.С. Баха из Французской сюиты и многие другие.

Вместе с тем, в некоторых гармонических оборотах дополнительные аккорды могут отсутствовать и тогда решение вопроса о главных аккордах оборота не облегчается, а скорее

усложняется. Например, какие из аккордов являются главными в начальном обороте пьесы "Страдающая" Фр. Дандрие — $| I_m | V_6 | I_m | V | IV_6 | IV_6 | V_7 | I ||$ или в начальном обороте Куранты до мажор Ж. Шамбоньера — $I | IV_{63} I | IV_{63} I | VI IV^{\#}_6 | V ||$?

Осознание главных аккордов в оборотах позволяет понять стратегию гармонического развертывания музыкальных тем и особенности ее конкретного воплощения как основной механизм развертывания темы.

Наиболее ясно различие аккордов основных и дополнительных проявляется в оборотах, где явное звучание аккордов чередуется с завуалированным. К примеру, исходный оборот темы Куранты Ж.Б. Лейе из Сюиты до минор для клавира представлен следующей последовательностью — $| I_m | V_{63} | I VII VI | V | I_6 VII | I II | I_6 IV | KV_{43} | I ||$, где неполное гармоническое звучание оттеняет ясное звучание доминирующих аккордов сложного оборота. Данный прием выделения главных аккордов используется в начальном обороте темы Менуэта до минор И.С. Баха из Французской сюиты и в других его произведениях. Подобная ясная функциональная направленность гармонических оборотов с различием аккордов основных и дополнительных, а также выделением главных аккордов находит наиболее полное выражение в темах произведений XVIII века.

Развитие гармонических оборотов и их назначение

Гармоническое развертывание тем, макротем и композиций не ограничивается изложением гармонических оборотов и включает их развитие — повторение, варьирование и разработку, что связано с их функциональным назначением и ролью в рамках тем, макротем и композиций.

I

Повторение гармонических оборотов как простейший прием развития действует на расстоянии от первоначального звучания оборотов, после звучания других оборотов или вари-

антов исходного. Повторение оборота без изменений обычно используется в темах рондального строения, например в Гавоте ре минор Л. Маршана, Аллегро фа мажор И. Кирнбергера, Мюзетте Фр. Дандрие, где начальный оборот повторяется несколько раз.

Пр.78 Маршан Л. Гавот ре минор, основная тема.



Чаше повторение оборота допускает незначительные изменения мелодического положения аккордов, голосоведения, даже исключение некоторых аккордов, прежде всего дополнительных или добавление новых. Данные изменения возможны в начале оборота, но его ритм, основные аккорды и завершение, как правило, остаются неизменными. Пример подобного повторения можно найти в Арии И.С. Баха ми-бемоль мажор из Нотной тетради А.М. Бах, где исходный оборот повторяется в пятом предложении без первых двух аккордов. Такое повторение начальных оборотов характерно для тем и макротем со сложным строением.

Наиболее широко используется *варьирование* гармонических оборотов, предполагающее изменения внешнего и внутреннего облика с сохранением их целостности и узнаваемости. Изменяться может фактура, отдельные аккорды, в том числе основные, их ритм, окончание оборота и даже устой, в рамках которого первоначально звучал оборот. Наконец, изменяться может масштаб и строение оборота. При этом степень изменения гармонических оборотов, конечно, свидетельствует об их роли в развертывании тем и макротем.

Простейшее варьирование облика оборота, как правило, не связано с изменением их назначения. Так преобразование фактуры, ритма и некоторых дополнительных аккордов начального оборота осуществляется в теме Аллеманды "Девушка-брюнетка" из Нидерландской нотной тетради рубежа XVI-XVII веков. Варьирование начального оборота темы Арии И. Маттесона из сюиты до минор осуществляется в первом предложении использованием секстаккордов вместо трезвучий. В пьесе "Кокетка" Фр. Дандрие повторение начального оборота — $I \mid V_6 \mid I_{36} \mid IV \mid I_m \mid V \parallel$ в третьем предложении сопровождается изменениями, не меняющими его облика — $VI \mid V \mid I_{36} \mid V^3_4 \mid I \mid V \parallel$.

Варьирование путем проведения оборота в рамках нового устоя — часто используемый прием. Подобное варьирование начального оборота осуществляется в макротемах пьес "Шутка" Г. Генделя и Аллегро фа мажор И. Кирнбергера. Например в теме Пассамеццо С. Шейдта ля минор простой исходный оборот — $I_m \mid I_m \mid I_m V \mid I_m \mid I_m \parallel$ проводится в рамках устоев VII, V и III ступеней, подчеркивая переменность ладовых тяготений. Данный прием варьирования С. Шейдт использует в теме Вариаций ре мажор на мелодию Дж. Доуленда.

Пр.79 Шейдт С. Вариации на тему Дж. Доуленда.

Moderato



Так прием проведения начального оборота в рамках параллельного устоя становится средством утверждения определенного типа ладовых тяготений в условиях переменного лада.

Значительное изменение облика оборота связано с преобразованием его завершения, а главного масштаба и строения, что обусловлено новой ролью оборота в развертывании темы. В Сарабанде Г.Генделя из Сюиты №11 ре минор во втором проведении исходного секвенционного оборота изменяется окончание, подчеркивая роль завершения темы:

$$\begin{array}{c} | I_m | V_{32} | III | VII^b_{32} III^{\#}_6 | IV_m | I_m | IV_{m6} | V || \\ I_m | V_{32} | III | VII^b_{32} III^{\#}_6 | IV_m VII^b | III I VI | II_6 KV | I || \end{array}$$

Аналогичное варьирование со значительным изменением аккордов оборота осуществляется в теме Гавота с вариациями для минор И. Пахельбеля (Пр. 10):

$$| I_m V_6 I_m | III VI III_{63} | III IV_m III_6 | VII^b_{43} III || V I_m | VII^b_6 III | I_6 IV_m | K V I ||.$$

Интересный пример изменения строения и масштаба оборота темы можно найти в Жиге Г. Генделя из сюиты №11, где первое предложение представляет собой сложный оборот — $| I_m V_6 I_m V | VI^b_6 VII^b_6 III VII^b | III VII^b_6 III VII^b | III_6 VI^b VII^b III ||$, включающий варьирование простого оборота. Во втором предложении этот оборот включает в себя три проведения простого оборота — $| III VII^b_6 VI^{\#}_{dim6} VII^b | V_m II_6 V_m II | V_{m6} VI^{\#}_{dim6} V_m |$, а последнее предложение, которое начинается новым оборотом и его секвенционным развитием, включает два проведения исходных простых оборотов — $| I_m V_6 I_m V_{32} | I_{m6} IV_m KV_7 I_m ||$.

Иной прием — увеличение масштаба оборота — используется в Куранте Г. Генделя из сюиты №13 си-бемоль мажор, где гармоническое развертывание темы в четырех предложениях представляет следующую последовательность оборотов: $| a \text{ в } | c \text{ в}^1 | a^1 \text{ в}^2 | \text{ в}^3 \text{ в}^4 ||$. При этом оборот, завершающий первое предложение, состоит из двух простых — $| IV_6 III_{m6} II_{m6} | I_6 V^6_4 I | II_{m6} KV_7 | I ||$. Данный составной оборот во втором предложении включает три простых оборота, а в последнем проведении (в^4) — пять простых оборотов, в том числе повторение и варьирование.

Нередко в варьировании составных и сложных оборотов осуществляется перестановка простых оборотов, варьирование и комбинирование облика сложного оборота. Примером мо-

жет служить варьирование исходного сложного оборота темы I части Концерта А. Вивальди ля минор соч. 3 №6, составляющего основу первого предложения. Данный оборот постоянно изменяет свой облик в следующих предложениях за счет варьирования его простых оборотов, их перестановки, исключения некоторых и включения новых в сложное гармоническое построение.

Сложнейшим типом развития гармонических оборотов является *разработка*, которая начинает использоваться в XVIII столетии и представляет такое изменение оборота, при котором исчезает его целостность. Предметом развития становится не весь оборот, а его отдельные аккорды и их соотношения. Иными словами, в процессе разработки происходит дробление сложных оборотов, вычленение простых и их разнообразное варьирование, включая секвенционное. Прием разработочного развития используется, как говорилось в Менуэте И.С. Баха из Французской сюиты ре минор (Пр.14) и в других произведениях.

II

В процессе гармонического развертывания тем и макротем каждый гармонический оборот выполняет определенную роль, которая обусловлена местом оборота в целостном развертывании и его соотношением с другими оборотами. Гармонические обороты могут быть источником или импульсом гармонического движения, средством развития и его завершением, в связи с чем различаются обороты начальные, развивающие и заключительные.

Начальный гармонический оборот. Его функция — первоначальная конкретизация лада, экспозиционный показ основных соотношений устоя и неустоя. Вместе с тем он выступает источником гармонического движения и отражает его направленность (функция предвидения). Сложное назначение начального оборота требует значительной его организованности, тесной взаимосвязи всех средств его выражения и даже обособленности в гармоническом развертывании.

Поэтому начальные обороты обычно являются составными и сложными и всегда ограничиваются рамками основного устоя.

Простые начальные обороты используются в темах вариаций, в том числе вариаций бассо-остинато, в темах небольших пьес и прелюдий, где часто являются функционально полными. Таковы начальные обороты в Вариациях С.Шейдта ре мажор на тему Дж. Доуленда — $|I| I |IV V_{37}| I ||$, Чаконы ре минор Л. Куперена — $|I_6| IV_{m36}| K V_{47}| I ||$, Чаконы ре минор И. Пахельбеля для органа — $|I_m| VII_{dim6}| I_{m6} II_{m6}| V ||$, Менуэта си минор Дж. Витали для ансамбля — $|I_m| I_m| VI II_{dim6}| V |$, Сарабанды "Юные зефиры" Ж. Шамбоньера — $|I| IV II_m| V_7 I_4^6| V I ||$, а также Прелюдий И.С.Баха №1, 2 из WK.I.

Пр.80 Витали Дж. Менуэт си минор (первое предложение).



Широкое распространение получили составные начальные обороты, позволяющие значительно шире показать возможности лада и быть импульсом гармонического развертывания. При этом замкнутость и разомкнутость таких оборотов может быть ясной и недостаточно определенной.

Недостаточная определенность завершений составных оборотов обычно связана с неподготовленностью окончания, со слабостью устоя, его задержанием и отсутствием повторения всего оборота. Неопределенность завершения часто присуща начальным оборотам в небольших танцевальных пьесах и прелюдиях, например в темах Арии И.С. Баха ми-бемоль мажор из Нотной тетради — $|I VI_m II_m| V_{32} |I_6 II_{m32}| V_7 I ||$, и Менуэта Г. Перселла из сюиты №1 соль мажор — $|I V_6 I |V_6 II_4^6 V |VI_m I_3^4 IV |I_6 V_4^6 I ||$,

Пр.81 Перселл Г. Сюиты №1 Менуэт (нач.предложение).

Minuet



Данное качество оборотов становится знаком изменения устоя и поиска нового. Разомкнутость начальных оборотов всегда придает звучанию предварительный характер и вызывает ожидание завершения данного оборота в дальнейшем. Примеры подобных оборотов можно найти в темах Аллеманды "Девушка-брюнетка" и Менуэта Г.Бема соль мажор. Ясная замкнутость составного оборота превращает его в определенную модель дальнейшего гармонического движения, например в теме Вариаций И.Фробергера из сюиты "Вознесение Марии", Сарабанды И. Кригера из Сюиты ре минор и Ригодона Фр. Куперена ре минор из Сюиты №3.

Сложные начальные обороты, вошедшие в употребление во второй половине XVII века, пожалуй, в наибольшей мере реализуют их назначение. Так в темах Арии и Менуэта И. Маттесона из Сюиты до минор (Пр. 69) вариантное повторение простых оборотов в начальном придает последнему динамизм и ясную завершенность внутреннего облика. Варьирование и сопоставление простых оборотов лежит в основе сложного начального оборота темы первой части Концерта "Осень" А. Вивальди для скрипки с оркестром, который имеет трехчастное строение и выполняет роль источника развертывания:

$$\begin{aligned} & | I \ V_7 I \ V_7 | I \ V_7 I \ V_7 | I \ II_6 IV^\#_7 V : || \\ & I \ II_m | V_7 I | I \ V_7 I \ V_7 | I \ V_7 I \ II_m V | I \ V_7 I \ V_7 | I \ II_m V II || \end{aligned}$$

Подобный сложный оборот, основанный на повторении и варьировании (в том числе секвенционном) простых оборотов, является исходным в макротеме Прелюдии ля мажор из WK.I И.С.Баха, пьесы Г. Генделя "Шутка", где благодаря своей цельности и яркости становится основным материалом гармонического развертывания.

Пр.82 Гендель Г. Шутка, начальная тема-рефрен.



Нередко в качестве начального используется оборот секвенционный, например, в теме Сарабанды ре мажор И. Фробергера — $I_{36}|V|II_{m36}|VI_m|III_m|IV|II_m|V_7|I_{32}|II^3_4|V||$. Подобный оборот является исходным в Сарабанде ре минор Г. Генделя из Сюиты №11 и Менуэт II из Французской сюиты ре минор И.С. Баха. Сложным с контрастом составляющих оборотов и значительным внутренним развитием предстает начальный оборот темы I части Концерта для скрипки с оркестром ля минор А. Вивальди соч. 3 №6, где контраст составляющих оборотов и их развитие становится источником следующих предложений темы.

Сложный начальный оборот может включать в себя в качестве составляющего оборот педальный, например в теме Менуэта ре минор Ж.Д. Ангелера, Аллеманды ми-бемоль мажор И.С. Баха из Французской сюиты. Необычное сочетание простого и педального оборота как его варианта осуществляет Н. Лебег в теме Менуэта из Сюиты ля минор. Подобное сочетание оборотов и их варьированное повторение используется в сложном исходном обороте темы первой части Концерта "Весна" А. Вивальди.

Назначение **развивающего** гармонического оборота, — развивать то, что дано в начальном обороте, дополнять и расширять ладовые соотношения аккордов, выделять особые соотношения устоя с неустоем и подчеркивать переменность их отношений. Данные функции выполняют и новые обороты разного типа, так и оборот начальный. Развивающие обороты используются в начале после-

дующих предложений, могут завершать их, кроме последнего предложения, а также могут быть связующими и переходными между начальными и заключительными оборотами, то есть срединными.

Примеры использования начального оборота в качестве развивающего в начале последующих предложений тем многочисленны. Он используется в Сарабанде Ж. Шамбоньера "Юные зефиры", Менуэте и Сарабанде Н. Лебега из Сюиты ля минор, Сарабанде И. Кригера из Сюиты ре минор, Гавоте ля минор И. Пахельбеля, Куранте и Менуэте Г. Перселла из Сюиты соль мажор, Гавоте си минор И. Кунау, Менуэте Г. Бема соль мажор. По существу в подавляющем большинстве произведений начальный оборот используется как развивающий в начале дальнейших предложений в неизменном или преобразованном виде. И это естественно, поскольку соответствует его назначению быть источником их гармонического развертывания.

Значительную роль в срединном гармоническом развертывании играют *новые* обороты, выполняющие разнообразные функции. Данные обороты часто используются в начале последующих предложений, например в Пассакалии соль минор Б. Марини, в пьесах Дж. Б. Витали Менуэт и Зоппа для ансамбля, в Симфонии ля минор Г. Шютца, в Сарабанде И. Фробергера ре мажор, Сарабанде Д. Букстехуде, Сарабанде соль минор Г. Перселла, Менуэте И. Маттесона, Куранте и Сарабанде Ж. Б. Лейе. Обороты эти используются в предложениях-эпизодах пьес рондального строения Л. Куперена, Н. Лебега, Ж. Д. Англебера, Фр. Дандрие, Фр. Куперена, а также в отдельных частях сонат и концертов А. Вивальди, Т. Альбини, Г. Генделя, И. С. Баха.

Столь же часто в пьесах этого времени новые гармонические обороты тем используются в завершении первого и последующих предложений, кроме заключительного. Главное, новые обороты, как и варианты начальных, выдвигают новые соотношения устоя с неустоями и способствуют смене устоя. Последнее позволяет выделить особый тип оборота — отклонение.

Отклонение выступает важнейшим средством срединного гармонического развития в произведениях данного времени и

очень широко освещается в существующей литературе. Однако природа и специфика данного гармонического явления, на наш взгляд, остаются недостаточно раскрытыми в силу различия трактовок. Общепринято рассматривать отклонение в ряду модуляционных процессов — процессов ухода (перехода) в иную тональность. Именно так понимается отклонение в работах Ф. Геварта, Г. Римана, Н. Римского-Корсакова, Г. Катуара, И. Способина, Ю. Тюлина, Л. Мазеля, В. Беркова, С. Григорьева, Т. Бершадской, М. Этингера и других авторов.

При этом ученые всегда обсуждают вопрос о различии модуляции и отклонения. Авторы подчеркивают, что отклонение понимается как временный уход из основной тональности, незакрепленный каденцией (Г. Катуар, И. Способин, Т. Бершадская, С. Григорьев) с последующим возвращением (В. Берков, Л. Мазель), как кратковременная модуляция (С. Григорьев) и, наконец, как модуляция внутритональная (Г. Катуар, Л. Мазель). Вместе с тем, необходимость различия модуляции и отклонения не устраняется, она постоянно ощущается и подчеркивается учеными. Как утверждает Л. Мазель, «разграничение собственно модуляций и отклонений очень важно для понимания музыкальных форм и всей динамики гармонических процессов» [49. 396].

На наш взгляд, сущность отклонения не связана с модуляцией как выходом или уходом за пределы тональности. «Местное отношение побочной доминанты к своей тонике вполне подобно модуляционным явлениям, — пишет Ю. Холопов, — Такое окружение (обычно предварение) какого-либо аккорда его собственной доминантой называется отклонением» [99.307]. Пожалуй, впервые отклонение трактуется не как модуляция, хотя ученый и говорит о подобии, а характеризуется как гармонический оборот.

Однократное и даже двукратное использование побочных доминант не всегда означает наличие отклонения. Так использование побочной доминанты к V ступени в заключительных оборотах может не изменять функцию последней, но всегда усиливает тяготение к ней. Подобное использование побочных доминант имеет место в начальных и в срединных гармониче-

ских оборотах, например в теме Сарабанды ре мажор И. Фробергера. Иными словами, использование побочных доминант может иметь назначение, не связанное с отклонением. Действительно, разве последовательность аккордов I-IV ступеней при мажорном устое или VII-III в рамках минорного устоя всегда приводит к перемене устоя? Следовательно, надо различать использование побочных доминант и отклонений как гармонических оборотов развивающего типа.

Использование побочных доминант к V ступени, а также к IV и VII^b ступени при минорном устое, становится распространенным во второй половине XVI века. Например, доминанта к V ступени используется в конце первого раздела Канцоны "Серпентина" В. Пелегрини, в конце первого предложения "Плотничьей аллеманды" из Нидерландской нотной тетради, Танца до мажор и Куранты соль мажор из "Фитцвильямовой вирджинальной книги" начала XVII века. Побочные доминанты к IV, V и VII^b ступеням мы найдем в Гальярде ре минор Дж.Ф. Анерио, Гальярде до минор Дж. Булла, в пьесе Д. Готье "Утешение друзьям", Гавоте ре мажор Дж. Блоу и других пьесах. Данные аккорды используются с целью усиления тяготений к V, IV и VII ступеням и подчеркиванию их функций. Во второй половине XVII — начале XVIII веков использование данных аккордов с функцией переходной стало распространенным и даже обычным в произведениях. Это был опыт активизации основных функций аккордов-ступеней лада, наряду с которым композиторы ставят и решают задачу создания дополнительных или временных устоев с естественной переменой функций аккордов.

Так использование побочных доминант перерастает в XVII веке в особые обороты развивающего типа. Иными словами, **отклонение как средство гармонического развития представляет собой определенный тип оборота, подчеркивающий специфику переменного лада и утверждающий любую из ступеней (кроме тоники) как временный устой.** Данный прием гармонического развития раскрывает основную идею переменного лада и реализует функциональную вариантность его ступеней. В этом

смысле отклонение является результатом определенного этапа развития ладового мышления.

В гармоническом обороте, завершающем первое предложение темы Сарабанды "Юные зефиры" Ж. Шамбоньера, заключительный аккорд V ступени звучит как устой. В таком же обороте темы Аллеманды "Девушка-брюнетка" – фактурном варианте исходного оборота (I | V_m | II | V), V ступень вновь утверждается как устой. Подобным образом завершается второе предложение Куранты соль мажор Дж. Фрескобальди. Процесс утверждения в роли устоя новой ступени и составляет суть отклонения. Но для того, чтобы любую ступень утвердить как устой, необходимо следующее:

1. Отклонение должно начинаться с будущего устоя, поскольку слуховая перестройка возможна лишь при сравнении звучания аккорда в прежней функции с его новым назначением.
2. Эффект отклонения во многом зависит от ясности и отчетливости ритма гармонического оборота, особенно его начала и завершения, которые должны звучать на сильной доле.
3. Создание эффекта устойчивости отклонения требует закрепления достигнутого временного устоя.

С точки зрения реализации данных условий можно и нужно говорить об особенностях отклонений и их типологии. Отклонения могут быть полными и неполными в зависимости от используемых аккордов, простыми и составными, а также длительными и кратковременными (один оборот).

Наиболее частыми в XVII веке становятся отклонения в V ступень, которые обычно осуществлялись в оборотах, завершающих первые предложения тем. Примеры неполных и кратковременных отклонений можно найти в темах "Торжественной сарабанды" Ж. Шамбоньера – |VI_m | II₇ V_m | I₇ II | V ||, Сарабанды Л. Куперена до мажор – |II V₄ III_m | II₆ IV* V | II | V ||, Сарабанды Н. Лебега из Сюиты ля минор – |I₆ VII*₆ | I VI*_m II₇ | V_m II | V ||, Жиги Фр.Дандрие из Сюиты ре мажор - | I | I | V₆ | V VI_m | V II | V ||. Отклонения эти нельзя считать сильными в силу функциональной неполноты – отсутствия будущего устоя в начале оборота.

Более направленные отклонения мы найдем в оборотах, завершающих первые предложения "Бранля баскских" Л. Куперена — $| I V | VI_m | III_4 V II | V ||$, "Веселой аллеманды" Г. Ле Ру — $II V_{m6} II | V_m I II | V ||$, Куранты Г. Перселла из Сюиты №3 соль мажор — $II | I_6 | II_6 V | VI_m^5 II | V | V ||$, Арии И.С. Баха ми-бемоль мажор из Нотной тетради — $I^{dim} | V_4^6 | I_6 II_{63} | V I II | V ||$ "Кокетки" Фр. Дандрие — $V | II_6 | V_{36} | I II | V ||$.

Пр.83 Г. Ле Ру. Веселая аллеманда (нач.предложение).



Бесспорно, в этих пьесах отклонения разные с точки зрения меры устойчивости или тоникальности. Можно говорить о более устойчивых отклонениях в "Веселой аллеманде" Г. Ле Ру, "Кокетке" Фр. Дандрие и Арии И.С. Баха, нежели в Куранте Г. Перселла. Значительное число кратковременных отклонений в V ступень осуществляется в срединных предложениях, например в темах Партиты И. Рейкена соль мажор, Вариаций "Вознесение Марии" И. Фробергера, Арии и Менуэта И. Маттесона из Сюиты до минор.

В произведениях второй половины XVII — начала XVIII веков распространение получили отклонения в устой на VI и III ступенях. Ранее переход в параллельный устой осуществлялся в соотношении основных аккордов-ступеней без использования их вариантов. Но подобный переход не давал должного эффекта устойчивости, в сравнении с отклонениями в V ступень, и осуществлялся он стихийно, без учета синтаксического строения темы. Главное, назначением таких оборотов было стремление

подчеркнуть переменность устоя, но не утвердить новый устой. Поэтому переход в параллельный устой обычно не подготавливался, не вытекал из соотношения аккордов и контрастное его звучание не закреплялось в дальнейшем изложении.

Новые идеи и задачи обусловили иное отношение к дополнительному устою и его использованию в развертывании тем. Отклонение в устой на VI и III ступенях становится упорядоченным. В XVII веке переход, как правило, осуществляется в параллель минорного устоя и лишь в следующем столетии находит применение переход в параллель мажорного устоя. И если в XVII веке подобные отклонения осуществляются и в первых, и во вторых предложениях, то в XVIII веке отклонение в параллель минорного устоя обычно осуществляется в начальных предложениях, а в параллель мажорного — всегда в срединных предложениях.

Именно в срединных предложениях начинают использоваться в XVIII столетии отклонения во II ступень при основном мажорном устое и в IV ступень при минорном устое. Надо признать, подобные отклонения имели место и в XVII веке, но были редки. Примеры можно найти в "Пьесе в пьемонтском духе" Л. Куперена, в Куранте Г. Перселла из Сюиты №3 соль мажор. В XVIII веке такие отклонения используются достаточно часто. Так отклонение в IV ступень используется в пьесе "Огорченная" Фр. Дандрие, в Сарабанде Ж.Б. Лейе из Сюиты до минор. В многочисленных миниатюрах И.С. Баха используются отклонения и в IV, и во II ступени, например во Французских сюитах мы найдем их в Сарабанде ре минор, Куранте и Менуэте I до минор, Куранте и Сарабанде ми-бемоль мажор, Бурре ми мажор.

Использование разнообразных отклонений оказывает огромное воздействие на развитие гармонического развертывания в целом. Если ранее отклонения в V ступень и в параллельный устой, осуществляемые в предложениях начальных, мыслились как развернутые и разомкнутые каденции, то в дальнейшем подобные отклонения отчетливо обретают характер фиксации

и утверждения нового устоя. На смену стихийному движению гармоническому с использованием разных типов оборотов и приемов их развития приходит упорядоченное движение от одного устоя к другому с возвращением к основному устою. Само движение от устоя к устою становится логикой срединного развертывания.

Таким образом, формируется определенный тип гармонического (ладового) мышления, основанного на соотношении устоев-тоник, что можно назвать *тоникальностью* как предтечу тонального мышления. И если в темах XVII века соотношение устоев-тоник, не имея целенаправленности, ограничивалось I, III, V ступенями при основном минорном устое и I, IV, V ступенями при основном мажорном устое. То с расширением круга временных устоев формируется целенаправленность их использования в XVIII веке как стратегия гармонического развертывания тем и макротем. Смена устоев осуществляется в процессе срединного развития в виде последовательности оборотов-отклонений. При минорной тонике полной становится последовательность I-III-V-IV-I ступеней-устоев, а при мажорной тонике — последовательность I-V-VI-II-I ступеней-устоев. Примеры подобной последовательности отклонений мы найдем в Аллеманде, Куранте из Сюиты №9 соль минор и Куранте из Сюиты №13 си-бемоль мажор Г. Генделя, в Аллеманде си минор, Куранте до минор и Сарабанде соль мажор из Французских сюит, а также в Аллеманде ля мажор из Английской сюиты И.С. Баха. Главное, последовательность или этапность срединного развития от устоя к устою начинает определять выбор средств и приемов развития в рамках отклонений, ограничивая их круг и назначение.

Заключительный гармонический оборот всегда предстает в виде составного и нередко сложного оборота. Его функция завершения заключает в себе разный смысл, отражаемый составляющими его оборотами. Поэтому следует выделять итоговый и каденционный обороты как составляющие в обороте заключительном.

Итоговый (концептуальный) оборот мобилен и зависит от контекста гармонического развертывания и смысла завершения. Данный оборот свидетельствует об образном завершении гармонического развертывания, тогда как звучание начального оборота и оборота, продолжающего срединное развитие, говорят нам о бесконечности развития с возвращением к его истокам как периодичности движения в его непрерывном обновлении. Он может включать в себя несколько простых оборотов:

1. оборот-итог, отражающий основные соотношения устоя с неустоем в гармоническом развертывании темы (макротемы) или соотношения временных устоев:

2. повторение или варьированное звучание начального оборота;

3. оборот, активно продолжающий срединное развитие.

Каденционный оборот — это типичный для времени простой оборот, завершаемый всегда основным устоем. Данный оборот может быть представлен соотношением двух аккордов V и I ступеней. Варианты автентической каденции — I-V-I и V-I используются в заключительных оборотах тем Куранты ля минор С. Шейдта, Сарабанды ре минор Г. Перселла, Мюзетта Фр. Дандрие, Вариаций Ф. Мюрсхаузера соль мажор. Подчеркнем, в столь лаконичных каденциях практически не используются обращения трезвучия и септаккорд V ступени.

Значительно большее распространение получили функционально полные каденционные обороты. Ранней разновидностью данной каденции стал оборот $\text{II}_6\text{V I}$ или $\text{I}_6\text{II}_6\text{V}$, получивший широкое распространение в XVII веке.

Пр.84 Гендель Г. Сюита №7, Пассакалия, тема.



Подобная каденция используется в заключении темы пьесы Дж.Б. Витали "Золпа", Сарабанды и Менуэта Н. Лебега из Сю-

иты ля минор, Сарабанды Д. Букстехуде ми минор, Менуэта ре минор Д. Ангелебера, пьесы "Огорченная" Фр. Дандрие, Менуэта I из Французской сюиты ре минор И.С. Баха.

Использование в таком обороте трезвучия IV ступени является достаточно редким. Подобную каденцию мы найдем в пьесе "Кокетка" Фр. Дандрие, Пассамеццо ля минор С. Шейдта, Сарабанде из Сюиты до минор Ж.Б. Лейе. В данном обороте нередко используются другие аккорды субдоминантовой группы — $\text{II}_6^5 \text{IV}_7 \text{VI}$, например в Ригодоне си минор Фр. Куперена, Менуэте I ре минор и Гавоте соль мажор из Французских сюит И.С. Баха, что также не является распространенным и типичным. В случае использования IV_7 в обороте звук септимы аккорда обычно выполняет роль задержания к основному звуку II ступени, то есть к секстаккорду II ступени.

Очень часто в автентических и полных каденциях трезвучие V ступени используется с задержанием терцового тона $|\text{I}_6|\text{V}_{43}|\text{I}|$, $|\text{I}\text{II}_6|\text{V}_{43}|\text{I}|$. Данные обороты находят применение в заключениях тем Пассамеццо С.Шейдта, Пассакалии соль минор Б. Марини, Сарабанды И. Фробергера из Сюиты соль минор, Менуэте си минор Дж.Б. Витали, Сарабанде Г. Перселла из Сюиты ля минор, Арии И. Маттесона из Сюиты до минор и других сочинений.

Пр.85 Витали Дж.Б. Менуэт (закл.оборот).



Использование задержанной доминанты в каденционном обороте было распространенным в эпоху Возрождения, где прием задержания терцового тона в одном из голосов с опеванием данного тона как характерной мелодической попевкой был стилистической приметой времени. В XVII столетии одновременно с терцовым тоном задержание получает и квинто-

вый тон V ступени в каденции. Двойное задержание трезвучия V ступени используется, например, в заключительных оборотах темы Гавота ля минор И. Пахельбеля, Вариаций соль мажор И. Фробергера, Веселой аллеманды Г. Ле Ру. Следует подчеркнуть, что такое задержание всегда было подготовлено предыдущим звучанием голосов!

Пр.86 Пахельбель И. Гавот ля минор (заключ.оборот).



Прием двойного задержания трезвучия V ступени привел к использованию в каденции *неприготовленного задержания* V ступени как самостоятельного аккорда, который получил широкое распространение. В теории музыки данный аккорд получил разное название и обозначение: K_4^6 — "кадансовый кварсекстаккорд" (термин Н.Р-Корсакова), D_4^6 — "доминантовый кварсекстаккорд", T_4^6 — "тонический кварсекстаккорд" и K — "кадансовый". С использованием данного аккорда заключительный оборот обрел форму специфического выражения или кадансовой формулы, которая находит широкое применение — $| \Pi_6 | K V | I ||$ или $| I_6 \Pi_6 | K V | I ||$.

Использование кадансовой формулы мы найдем в темах Чаконны ре минор Л. Куперена, Сарабанды ре минор И. Фишера, Куранты до минор Ж.Б. Лейе, пьесы "Нежные упрёки" Фр. Дандрие, Сарабанды Г. Генделя из Сюиты №11 ре минор, Арии И.С. Баха из Французской сюиты до минор, Менуэта ре минор Г. Муффата и других произведений. Наконец в функционально полных каденциях заключительных оборотов используется и аккорд переходный, называемый двойной доминантой):

$$| I_6 \Pi_6 | K V | I ||,$$

например, в теме Вариаций соль мажор Я. Рейнкена, Полонеза И.С. Баха из Французской сюиты ми мажор. Но широко используемый в срединных оборотах, в том числе в отклонениях,

данный аккорд не получил значительного распространения в заключительных оборотах, что стало типичным в конце XVIII столетия.

Итак, можно говорить о трех типах каденционных оборотов, получивших широкое использование в заключительных оборотах тем:

автентическая каденция — $|I |V |I ||$, $|V |I ||$, $|I_6 |V |I ||$;

полная каденция — $|II_6 V |I ||$, $|I_6 II_6 |V_{43} |I ||$;

кадансовая формула — $|II_6 |K V |I ||$, $|I_6 II_6 |K V |I ||$.

Уточнив приемы развития и функции гармонических оборотов в темах и макротемах, мы охарактеризовали внутренний механизм гармонического развертывания тем и макротем, что позволяет нам осознать целостность гармонического развертывания и назначение гармонии в темах, макротемах и композиции произведений в целом.

Целостность гармонического развертывания тем и макротем

В соответствии с совокупностью приемов развития гармонических оборотов можно выделить типы целостного гармонического развертывания тем и простых макротем, основанных на:

- а) повторении и варьировании одного оборота,
- б) однократном повторении и варьировании двух оборотов,
- в) многократном обновлении нескольких оборотов и их разнообразном развитии.

I

Одним из ранних типов гармонического развертывания тем и макротем является повторение и варьирование одного оборота, обуславливающее строение тем-периодов и макротем — вариационное, простое трехчастное и рондальное. Данное гармоническое развертывание темы мы найдем в Чаконе И. Пachelьбея ре минор и Пассамеццо ля минор С. Шейдта для органа, Пассакалии Г. Генделя из Сюиты №7 соль минор, Вариаций

"Вознесение Марии" И. Фробергера, Сарабанды "Юные зефиры" Ж. Шамбоньера, Вариаций И. Рейнкена соль мажор для клавира.

Повторение и варьирование начального оборота составляет суть гармонического развертывания пьесы "Страдающая" Фр. Дандрие, Арии И. Маттесона из Сюиты до минор, макротемы пьесы "Шутка" Г. Генделя, темы III части Сонаты №15 до мажор В. Моцарта для клавира, темы трио II части Сонаты №2 ля мажор и основной темы II части Сонаты №13 ми-бемоль мажор Л. Бетховена для фортепиано.

На объединении двух контрастных оборотов, их повторении и варьировании основывается гармоническое развертывание тем-периодов повторного строения — а в:||, а в а'в'. Таковы темы пьес Лессон ля минор и Граунд соль мажор Г. Перселла, Прелюдии №9 И. Киттеля, Чаконы соль мажор Г. Генделя, Прелюдии №22 И.С. Баха из WK.I., а также II части Сонаты №12 фа мажор В. Моцарта для клавира. Часто однократно варьируется объединение двух оборотов с включением дополнительного контраста — а в | а'в; а в | а'в'; а в | а'с; а в | с в'. Таково гармоническое развертывание тем Ритурнеля II Дж. Б. Люлли, Менуэта си минор Дж. Витали для ансамбля, Менуэта Г. Перселла из Сюиты №1 соль мажор, Гавота ля минор И. Пахельбеля для клавира, Аллеманды И.С. Баха из Французской сюиты ми-бемоль мажор.

Сочетания контрастных гармонических оборотов обуславливают простое двухчастное, трехчастное и сложное двухчастное развертывание тем, например, в теме I части Сонаты №12 ля-бемоль мажор Л. Бетховена и в основной теме II части Лунной сонаты для фортепиано.

Значительное распространение получили типы развертывания, основанные на сочетании обновления оборотов и их разного развития. Наряду с "монооборотным" развертыванием используется противоположный тип непрерывного обновления гармонических оборотов с редким их повтором, обуславливающий свободное строение тем и макротем, как это имеет

место в Прелюдии И. Кителя №4, Прелюдиях И.С. Баха №1, 2, 6, 23 из WK.I и его Фантазиях соч.921-923. Но наибольшее распространение получило многократное обновление гармонических оборотов с их повторением, варьированием и даже разработкой, что стало основой рондального, сложного трехчастного и сонатного гармонического развертывания тем и макротем.

Рондальное развертывание гармонии мы найдем в теме Чаконы фа мажор Л. Куперена, Пассакалии соль минор Б. Марини для ансамбля, Мюзетта Фр. Дандрие, пьесы "Баски" Фр. Куперена, Менуэта И.С. Баха из Французской сюиты ре минор, его Прелюдии №19 ля-бемоль мажор из WK.I, Сольфеджио до минор Ф.Э. Баха, Аллегро фа мажор И. Кирнбергера, а также тем II части Сонаты №7 до мажор В. Моцарта, III части Сонаты №3 ми-бемоль мажор, III части Сонаты №7 ре мажор И. Гайдна для клавира и II части его Симфонии №82 "Медведь".

Сложное двухчастное развертывание гармонии используется в теме пьесы "Жалобная" Фр.Дандрие, Куранты Г. Генделя из Сюиты №11 ре минор для клавира. *Сложное трехчастное* гармоническое развертывание осуществляется в темах Менуэта соль мажор Г. Бема, Менуэта И. Маттесона из Сюиты до минор, II части Сонаты №3 ми-бемоль мажор Й. Гайдна, I части Лунной сонаты и III части Сонаты №15 ре мажор Л. Бетховена для фортепиано. Наконец, сонатное гармоническое развертывание мы найдем в теме Менуэта И.С. Баха из Французской сюиты до минор для клавира.

Представление о типах целостного гармонического развертывания позволяет говорить о соотношении его со строением тем и макротем. В соответствии со степенью совпадения или единства гармонических оборотов и единиц строения тем и макротем можно говорить о роли и назначении гармонии в темах и макротемах.

Когда гармоническое развертывание совпадает с синтаксическим строением тем и макротем (мотивами, фразами,

предложениями), оно выступает как один из внутренних механизмов их развертывания наряду с мелодикой, фактурой, полифонией. В том случае, когда гармоническое развертывание и его отдельные обороты вбирают в себя мотивы, фразы, оно выступает как доминирующее средство логического развертывания тем и макротем, подчиняющее себе иные средства и выражая основную направленность музыкального движения в рамках тематических единиц. Наконец, когда гармоническое развертывание объединяет мотивы и фразы, лишь частично их представляя, оно выполняет роль стратегического механизма управления тем. При этом гармония перестает быть средством выразительности, отражающим все стороны и моменты развертывания. Отдавая часть функций другим выразительным средствам (мелодике, полифонии, фактуре), гармония не только сохраняет, но и укрепляет свои функции стратегического управления тематической организацией произведений.

II

Гармоническое развертывание сложных макротем во многом сходно с развертыванием гармонии тем-периодов и простых макротем. Критериями различия оборотов в макротемах являются фактура и синтаксическое строение тем. Фактура объединяет простые обороты в составные, а строение тем и их мелодическое развертывание объединяет составные гармонические обороты в сложные. При этом *сложные гармонические обороты часто совпадают с развертыванием тем* в макротеме, что является важнейшим признаком их выделения и отличия.

Таковы гармонические обороты в макротемах сонат для клавира Д. Скарлатти соль мажор K432, си-бемоль мажор K441, ре мажор K492, Сонаты №5 Д.Чимарозы, а также II части Сонаты до мажор Дж.Б. Самартини, I частей сонат Ф.Э. Баха фа мажор, И. Кр. Баха соч. 17 №2 соль мажор, Дж.Б. Мартини до мажор, Й. Гайдна №21 фа мажор, В. Моцарта №7 до мажор, Л. Бетховена №10 соль мажор.

Пр.87 Самартини Дж. Соната до мажор, II ч., темы.



В соответствии с масштабным единством сложных гармонических оборотов и тем их функции в гармоническом развертывании макротемы совпадают. Начальные обороты главных тем выполняют роль импульса гармонического развертывания сложной макротемы и раскрывают сферу основного устоя — тональности и функции аккордов в ней. Гармонический оборот связующей темы (тем) выступает в роли развивающего оборота, вовлекающего разнообразные аккордовые средства, часто с помощью секвенций. Данная функция оборота обусловлена и тем, что нередко тема связующая является вариантом главной темы, а подчас функцию ее выполняет заключительное предложение главной темы. В то же время основной функцией оборота связующей темы является переход к новой тональности и подготовка ее. Гармонический оборот побочной темы обнажает сферу новой тональности нередко путем иных аккордовых соотношений, то есть выполняет функцию нового оборота, активизирующего гармоническое развертывание макротемы. Гармонический оборот последующей темы (тем) всегда выполняет роль заключительного оборота в развертывании всей макротемы.

Целостное гармоническое развертывание макротемы чаще предстает в виде свободного развертывания — а в с d , но оно

может быть двухчастным, трехчастным. Простое двухчастное гармоническое развертывание используется в макротеме Сонаты Д. Скарлатти до мажор K159, а в его Сонате си-бемоль мажор K441 гармоническое развертывание имеет сложное двухчастное строение — а в с в. Простое трехчастное гармоническое развертывание заключено в изложении макротемы I части Сонат Ф.Э. Баха фа минор, ля мажор и Сонаты Д. Скарлатти ре мажор K430.

И все же гармоническое развертывание сложных макротем, как правило, свободное. Таково оно в макротеме I части Сонаты И.Кр. Баха соч.17 №2 соль мажор, Сонаты Д. Чимарозы №5 соль минор, Сонаты Д. Скарлатти K432 соль мажор и ре мажор K492. Свободное развертывание гармонии лежит в основе макротем первых частей Сонат Й. Гайдна № 7, 12, 21, 23, 39, В. Моцарта № 5, 7, 12, Л. Бетховена № 1, 2.5, 16, 21, 23. При этом строение макротемы и тип ее гармонического развертывания могут совпадать и не совпадать.

Совпадение строения и гармонического развертывания наиболее характерно для произведений середины XVIII века. Подобное единство имеет место в сонатных аллегро Дж. Самартини, Дж.Б. Мартини, Ф.Э. Баха, И.Кр. Баха, а также в указанных сонатах Й. Гайдна и В. Моцарта. Единство строения макротем и их гармонического развертывания становится нормой макротематического мышления XVIII столетия. В то же время в творчестве наиболее известных и оригинальных композиторов подобное единство нарушается и способами нарушения выступают:

- объединение тем в одном гармоническом обороте,
- дробление гармонии тем на отдельные самостоятельные обороты,
- широкое использование монодической и гетерофонической фактуры вне ясного развертывания гармонии,
- использование иного гармонического развертывания в вариантах тем.

Объединение разных тем макротемы одним гармоническим оборотом используется, например, в I части Сонаты Й. Гайдна №37, где развертывание первых двух тем главной

партии объединяется одним гармоническим оборотом и направленностью.

Пр.88 Гайдн Й. Соната №37, I ч. Глав. партии (нач. гарм.обор.).



Этому во многом способствует ритм аккордов, но бесспорно важнейшим средством является тональная устойчивость развертывания второй темы, дополняющей и развивающей гармонию исходной темы. Следующие две темы в данной макротеме также объединяются одним гармоническим движением, приводящим к новой тональности. Подобное объединение двух первых тем одним гармоническим оборотом осуществляется в I части Сонаты №12 фа мажор В. Моцарта.

Противоположный прием — *дробление* гармонии тем на функционально разные обороты используется в макротеме I части Сонаты №39 си минор Й. Гайдна для клавира и I части его Симфонии №82 до мажор, где второй оборот начальной темы выполняет функцию связующего. Дробление гармонического развертывания главной темы осуществляется в макротемах I частей Сонат Л. Бетховена № 1, 21, 23, а также в финале его Сонаты №14.

Пр.89 Бетховен Л. Соната №1. Главная тема.

Allegro



Значительным становится прием использования монодических тем, а также мелодических фраз и предложений, нарушающих гармоническое разворачивание макротемы. Так в I части Сонаты №5 соль мажор В. Моцарта тема гетерофонного склада прерывает движение гармонии в макротеме. Остановка гармонического разворачивания как особый прием используется в темах макротем первых частей Сонат Л. Бетховена № 2, 21 и 23.

Безусловно, прием этот не столько ослабляет роль гармонии в разворачивании макротемы, сколько выдвигает на передний план внимания иные средства выражения, прежде всего мелодику. Наконец, использование варианта главной темы с иным гармоническим оборотом после звучания побочной в макротеме I части "Патетической" сонаты Л. Бетховена вносит существенное дополнение в разворачивание гармонии макротемы.

В целом приемы нарушения единства гармонического разворачивания сложной макротемы и ее строения свидетельствуют о достаточной самостоятельности и конструктивной роли гармонии.

Целостность гармонического разворачивания композиции

Гармоническое разворачивание композиции произведения находит выражение в соотношении:

- тональностей тем и их развития в простой композиции,
- тональностей макротем и их развития в сложной композиции,
- тональностей частей в циклической композиции.

Уточним, *тональность* мы понимаем как **длительное разворачивание основного или дополнительного устоя лада в рамках тематических построений** как композиционных единиц произведения. Тональность как определенное качество ладовой организации — *устойчивое движение в рамках действия устоя* — вот суть трактовки данного понятия, предложенной Ф. Кастиль-Блазом в начале XIX века [98.218]. *Соотношение тональностей* как участков длительного разворачивания важнейших устоев — есть *гармонический оборот высшего порядка*, свидетельствующий об основной направленности музыкального движения в композиции.

Перерыв в движении тональностей, вызванный неустойчивым (внетональным) разворачиванием отдельных разделов композиции, например в середине развивающего типа, разработке, связующей теме, не изменяет логики тонального движения, а лишь на время останавливает его, аналогично перерыву в разворачивании гармонических оборотов мелодическим движением в отдельных темах и макротемах. И если любая тональность отражает исходное образное состояние, то *тональное движение* отражает степень соотношения (удаления, контраста или родства) новых образных представлений с исходным, разумеется, в рамках семантики определенного времени. Иными словами, тональные соотношения или тональный оборот являются выражением направленности образной драматургии произведения в целом.

В **простой** композиции (двухчастной, вариационной, трехчастной, рондальной) тональные соотношения тем могут быть разными. Наиболее распространенным в простых композициях первой половины XVIII века является соотношение одноименных тональностей — $|I_m| |I| |I_m|$; $|I| |I_m| |I|$.

Данное тональное соотношение используется в Вариациях И.С. Баха, в трехчастных композициях пьес Фр. Куперена "Гимн любви", "Весталка", "Баски", "Развлечения", в Ригодоне П. Л. Дакена, Бурре И.С. Баха из Английской сюиты №2, Менуэте Дж. Рутини из Сонаты до мажор, во II части Сонаты ми мажор П. Парадизи. Возникает вопрос — является ли такое соотношение тональностей гармоническим оборотом? В отличие от подобной последовательности аккордов, вторая тональность выступает как новая форма устойчивого движения, в силу чего можно и нужно считать это соотношение оборотом гармоническим, хотя и предельно простым.

Нередко в эпизодах рондальной композиции используется тонально неустойчивое (внетональное) изложение варианта исходной темы с дальнейшим возвращением темы и ее тональности, в результате чего можно говорить о перерыве в развертывании тональности как приеме "мнимого" тонального оборота: $| I -- I ||$ или $| I_m -- I_m ||$. На наш взгляд, данный прием выступает переходным от однотонального развертывания XVII столетия к политональному как новому драматургическому приему XVIII века. Мы найдем подобный внетональный оборот в Чаконах фа мажор и ре минор Л. Куперена, в I части и финале Концерта "Осень" для скрипки с оркестром А. Вивальди.

Пр.90 Куперен Л. Чакона ре минор, (эпизод).



Вместе с тем, в отдельных произведениях (частях цикла) И.С. Баха, А. Вивальди и других композиторов начала XVIII столетия начинают использоваться кварто-квинтовые и меди-

антовые, обычно малотерцовые, тональные соотношения. Так в I части Концерта А. Вивальди ля минор соч. 3 № 6 для скрипки с оркестром мы найдем соотношение тональностей I_m и V_m ступеней, в финале Концерта "Лето" — соотношение тональностей I_m , V_m и IV_m ступеней, а в I части Концерта "Весна" — I и VI_m ступеней. Соотношение тональностей I_m , III и IV_m ступеней используется в I части Концерта И.С. Баха для скрипки с оркестром ля минор, а в I части Бранденбургского концерта №1 фа мажор — соотношение тональностей I, VI_m и V ступеней. Таким образом, сочетание одноименных, кварто-квинтовых, медиантовых и "мнимых" тональных соотношений становится характерным для простых рондальных композиций в творчестве И.С. Баха и А. Вивальди.

Во второй половине XVIII века тональные соотношения в простой композиции становятся обязательными и значительно усложняются. Одноименные соотношения находят применение во всех Вариациях В.Моцарта и в ранних Вариациях Л. Бетховена, написанных в Бонне. Данные тональные соотношения используются во II и III частях Сонаты №49 ми-бемоль мажор Й. Гайдна, в Менуэтах его Сонат №2, 27, 32 и в медленных частях Симфоний №100, 104. Они находят применение в финале Сонаты №8 ля минор В. Моцарта, в Менуэте его Симфонии №40, во II части Патетической сонаты Л. Бетховена, в его Багателях соч. 31 №1, 4, соч. 126 №4 и в других произведениях. Наряду с одноименными появляются соотношения кварто-квинтовые, образующие простой и составной тональный оборот. Так в финалах Сонат Й. Гайдна №19 и 37 ре мажор, имеющих рондальное строение, используются следующие соотношения:

$$| I | I_m | I | IV | I ||; | I | I_m | I | V | I ||.$$

Подобные тональные соотношения мы найдем в медленных частях Сонат В. Моцарта №7 до мажор и №14 до минор, имеющих трех-пятичастное строение (АВАВА). Простой автентический тональный оборот используется в Менуэте симфонии №29 ля мажор В. Моцарта — $| I | V | I ||$, а в Менуэте его Квартета №21 ре мажор — тональный оборот плагальный.

Наконец, в простых композициях Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена находят применение медиантовые тональные соотношения. Так в медленной части Сонаты №16 си-бемоль мажор В. Моцарта, имеющей рондальное строение, тональное соотношение следующее: $| I | VI_m | I | IV | I ||$. Подобный тональный оборот $| I | VI | I ||$ используется в Менуэте симфонии Й. Гайдна №99 ми-бемоль мажор, а в Менуэте Симфонии №104 ре мажор — $| I | VI^b | I ||$. В основе гармонического развертывания Скерцо из сонаты №15 ре мажор Л. Бетховена лежит тональный оборот — $| I | VI_m | I ||$. Соотношение тональностей — $| I_m | VI^b | I_m ||$ мы найдем в пьесах Л. Бетховена "К Элизе" и Багатель соч.119 №1 соль минор. Наконец, в Вариациях соч.34 фа мажор Л. Бетховен использует сложнейшее тональное движение, где каждая вариация дана в новой тональности — $| I | VI | IV | II | VII^b | V_m | I ||$, что бесспорно предвосхищает будущее в развитии тональных соотношений.

В целом, тональные соотношения простой композиции на протяжении XVIII века претерпевают сложное развитие от соотношения "мнимого" и одноименного к соотношениям кварто-квинтовым и медиантовым, где последние в основном представлены соотношением тональностей I и VI ступеней мажоро-минорного лада.

В сложных композициях тональные отношения остаются теми же, как и в простых, но оборот тональный значительно усложняется и потому часто предстает составным. Наиболее нормативные тональные соотношения устанавливаются в сонатной композиции, получившей широчайшее распространение в одночастных сонатах, в первых частях, финалах и нередко в медленных частях циклических сонат, симфоний, концертов. Следует говорить о двух типах тональных оборотов в сонатных композициях:

$$| I V | \text{--} I ||; \quad | I_m III^b | \text{--} I_m ||.$$

Примеры данных соотношений мы найдем в подавляющем большинстве первых частей сонат, симфоний, квартетов, трио Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Лишь в некоторых произведениях, в частности Л. Бетховена тональные соотношения

в сонатной композиции претерпевают определенное развитие. Например, в I части Сонаты №2 ля мажор для фортепиано мы найдем следующее соотношение: $| I V_m V | \text{--} I I_m I ||$. Подобное тональное соотношение используется в финале "Лунной" сонаты — $| I_m V_m | \text{--} I_m ||$. В ряде сонат композитор широко использует медиантовые соотношения:

Соната №8, I часть — $| I_m III^b_m III^b | \text{--} I_m IV I_m ||$;

Соната №16, I часть — $| I III III_m | \text{--} I VI I ||$;

Соната №21, I часть — $| I III III_m | \text{--} I \text{--} I ||$;

Соната №23, I часть — $| I_m III^b III^b_m | \text{--} I I_m ||$.

Тональные отношения в *сложной двухчастной* композиции (называемой сонатной без разработки) во многом сходны с соотношениями тональностей в композиции сонатной, но здесь есть свои особенности. Во-первых, нет перерыва в тональном движении, во-вторых при варьированном звучании макротемы тональные соотношения ее тем, как правило, зеркально симметричны экспозиционным, то есть исходная тема звучит в тональности, завершающей экспозицию, а заключительная тема в основной — а в | а . Как ясно принципы и качество данной композиции иные. Примеры тональных отношений сложной двухчастной композиции мы найдем во II частях клавирных Сонат Й. Гайдна №46 ля-бемоль мажор и №2 си-бемоль мажор. Вместе с тем, тональные отношения могут быть иными, например, в Увертюре В.Моцарта "Свадьба Фигаро" и других сочинениях.

Наиболее сложными тональные отношения предстают в *трехчастных* и *рондальных* композициях. В сложной трехчастной композиции медленной части Сонаты №16 соль мажор Л. Бетховена (AA¹ABA¹A) тональные отношения представляют следующий оборот: $| I \text{--} I | VI^b | I \text{--} I ||$. Подобный тональный оборот композитор использует в Скерцо симфонии №5, а в финале "Патетической" сонаты, где в строении сочетаются признаки рондо и сложной трехчастности (ABA|C|ABA|K), тональные отношения уточняют строение — $| I_m III^b I_m | VI^b | I_m ||$. В трехчастной композиции финала Сонаты №1 фа минор Л. Бетховена тональные отношения подчеркивают раздельность

композиции и одновременно свидетельствуют о цельности гармонической — $| I_m V_m | III^b | I_m ||$. В трехчастной композиции, где крайние разделы имеют сонатное строение, как например в Менуэте квартета №14 соль мажор В. Моцарта, тональные отношения могут быть разными, включая отмеченные тенденции — $| I V |-- I | I_m | I V |-- I ||$. Наконец, необычное тональное соотношение используется в рондальной композиции финала Сонаты В. Моцарта №20 си-бемоль мажор — $| I -- I | I^{\#} VI | I ||$.

Циклические произведения длительное время, практически до XVIII века, представляли собой объединение однотональных пьес — частей сюит, сонат, партит. В начале XVIII столетия тональное единство цикла начинает нарушаться и циклическая композиция создается с целенаправленным тональным движением. Развитие соотношений основных тональностей частей цикла было аналогичным становлению тональных отношений в одночастном произведении: от "мнимого" соотношения тонално устойчивых частей с тонально неустойчивыми ($I -- I$) к одноименному и медиантовому. Такова эволюция от ансамблево-оркестровых сюит конца XVII века и Концерто-гроссо А. Корелли к концертам А. Вивальди, Т. Альбини, И.С. Баха. Данные соотношения основных тональностей частей цикла становятся нормативными в первой половине столетия.

Разумеется, в таком становлении есть исключения в виде поисковых соотношений. Так в Концерте А. Вивальди ля минор соч. 3 №6 для скрипки с оркестром используется плагальное соотношение основных тональностей — $| I_m | IV_m | I_m ||$. Подобное соотношение автор использует в Концерте для скрипки соч. 8 №7 ре минор. Медиантовые соотношения основных тональностей цикла — $| I | VI_m | I ||$, $| I_m | III | I_m ||$ и $| I | III_m | I ||$ — используются в Бранденбургских концертах И.С. Баха, его Концерте для скрипки ля минор и Итальянском концерте, а также в Концерто-гроссо Г. Генделя соч.3 №2, 4, в Концертах А. Вивальди соч.8 №6 "Радость", №8 и №10 "Охота". Наконец, необычное тональное соотношение — $| I_m | VII^b | I_m ||$ — имеет место в Концерте "Зима".

Вместе с тем, нарушение тонального единства отдельных частей цикла приводит к усложнению тонального оборота всей композиции. Так в Концертах для скрипки с оркестром А. Вивальди "Осень", "Весна", а также И.С. Баха ля минор тональные обороты представляет собой:

$$\begin{aligned} & | I \text{ -- } II_m VI_m V \text{ -- } I_m \text{ -- } I | \text{ -- } | I \text{ -- } V \text{ -- } I ||, \\ & | I \text{ -- } VI_m \text{ -- } I | VI_m | I \text{ -- } VI_m \text{ -- } I \text{ -- } I_m \text{ -- } I ||, \\ & | I_m III \text{ -- } IV_m I_m | III | I_m III I_m ||. \end{aligned}$$

Но данные соотношения тональные были лишь поисковыми, которые не стали нормативными в это время.

Таким образом, тональное движение в циклических произведениях первой половины XVIII века по существу ограничивалось лишь соотношением основных тональностей частей, т. е. простыми тональными оборотами.

Во второй половине столетия картина меняется. На смену простому тональному обороту, преимущественно одноименному, приходит составной и сложный тональный оборот, включающий соотношение основных и дополнительных тональностей частей цикла. В таких оборотах, наряду с одноименными и малотерцовыми медиантовыми (параллельными) соотношениями тональностей, используются кварто-квинтовые и большетерцовые медиантовые соотношения. Типичными для 60-80 годов XVIII века становятся следующие варианты составного или сложного тонального оборота в циклах:

а) при основном мажорном устое

	I_m	
	$I_m III \text{ -- } I_m$	
$I \text{ -- } V \text{ -- } I$	$V \text{ -- } II \text{ -- } V$	$I \text{ -- } V \text{ -- } I$
	$IV \text{ -- } IV_m \text{ -- } IV$	$I \text{ -- } I_m \text{ -- } IV \text{ -- } I$
	$IV \text{ -- } I \text{ -- } IV$	$I \text{ -- } I_m \text{ -- } VI^b \text{ -- } I_m \text{ -- } I$
	$VI_m \text{ -- } I \text{ -- } VI_m$	
	$VI^b \text{ -- } III^b \text{ -- } VI^b$	

б) при основном минорном устое

	I I _m I	
I _m III ^b -- I _m	III ^b VII ^b -- III ^b	I _m III ^b -- I _m
	III ^b VII ^b III ^b VI ^b III ^b	I _m I I _m
	VI ^b III ^b -- VI ^b	I _m III ^b I _m I I _m III ^b I _m

Наиболее вариативным в целостном тональном обороте становится простой и часто составной оборот средней (медленной) части цикла. Именно этот оборот выступает определяющим в направленности всего тонального движения, именно здесь используются тональности, наиболее контрастные и удаленные от основной. Оборот заключительной части либо повторяет исходное тональное соотношение, данное в первой части и образуя своеобразную репризу тонального движения, либо заключает в себе контрастное, чаще одноименное соотношение, отсутствующее в средней части. Важно подчеркнуть, что оборот заключительной части не развивает предшествующее тональное движение, оттого целостное тональное соотношение выступает как суммативное единство, по существу, игрового драматургического плана.

В конце XVIII века в позднем творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта и особенно Л. Бетховена тональное движение усложняется и наполняется особым драматургическим смыслом. Так в Симфонии Й. Гайдна №99 ми-бемоль мажор тональное движение следующее:

| I V -- I | III VII -- III | I V -- I VI I V -- I | I V I ||.

Здесь не только усиливается контраст, но и получает развитие исходное тональное соотношение. Эту тенденцию можно отметить в тональном разворачивании Квартета В. Моцарта №14 соль мажор, где не только развивается исходное тональное соотношение, но и обобщается в финале:

| I V -- I | I V -- I I_m I V -- I | IV I_m IV | I V -- IV I ||.

И совсем необычный тональный контраст используется в Сонате для клавира Й. Гайдна №52 ми-бемоль мажора:

$| I \ V \ -- \ I | I^{\#} \ I_m^{\#} \ I^{\#} | I \ V \ -- \ I ||$.

Значительное тональное развитие в цикле и превращение его в целостный сложный тональный оборот осуществляет Л. Бетховен в ряде фортепианных сонат № 2, 5, 8, 16, 21, 23, квартетов № 3, 7, 9, симфоний № 3, 5, 7. Так в Сонате №2 ля мажор композитор использует сложное тональное движение:

$| I \ V \ -- \ I | IV \ -- \ IV \ -- \ IV_m \ IV | I \ VII_m \ I \ I_m \ VII_m \ I | I \ V \ I \ I_m \ I ||$.

Более оригинальное и последовательное тональное соотношение использует композитор в Сонате №16 соль мажор:

$| I \ III \ III_m \ -- \ I \ VI \ I | IV \ -- \ IV \ II^b \ IV \ -- \ IV | I \ I_m \ I ||$.

Аналогичный тональный оборот используется и в Сонате №21 до мажор. Но особый интерес представляет тональный оборот в Квартете №3 ре мажор:

$| I \ V \ -- \ I | VI^b \ III^b \ VI^b \ I^b \ VI^b | I \ I_m \ I | I \ V \ -- \ I ||$.

В произведениях с основным минорным устоем значительный интерес представляют тональные соотношения в Сонатах №5, 8, 23, из которых наиболее последовательным является тональный оборот "Патетической" сонаты

$| I_m \ III^b \ III_m^b \ -- \ I_m \ IV_m \ I_m | VI^b \ -- \ VI^b \ VI_m^b \ VI^b | I_m \ III^b \ I_m \ VI^b \ I_m ||$.

Обращает на себя внимание интенсивное развитие тонального движения первых частей цикла, где медиантовые отношения выходят на первый план. Не менее радикально усложняется "субдоминантовая" сфера медленных частей, наиболее удаленная от основного устоя с использованием тональностей I, II и VI низких ступеней мажоро-минорного лада.

Итак, красочные медиантовые соотношения тональностей, контраст основной тональности с глубинами субдоминантовой сферы и утверждение основной тональности — вот идеи новой тональной драматургии конца XVIII века, выдвигаемые творчеством Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена.

Контрастность, яркость и колоритность тональных отношений и их роль в стратегии гармонического развертывания композиции регулируются (подчеркиваются или вуалируются)

тональным переходом. Такой переход из одной тональности в другую может осуществляться как с помощью особого гармонического оборота, так и без него. Переход с использованием специального гармонического оборота называется *модуляцией*, а переход без связующего оборота — *сопоставлением*. Функции столь разных переходов совершенно очевидны. Сопоставление подчеркивает появление новой тональности, новых гармонических красок и роль дальнейшего музыкального развертывания. Модуляция же вуалирует контрастность, подчеркивая естественность, логичность и зависимость, обусловленность и необходимость дальнейшей тональности в гармоническом развертывании композиции произведений.

Говоря о тональных переходах, следует различать переход к новой тональности и возвращение к исходной или уже звучавшей. Переход в новую тональность или введение новой тональности в простых и в сложных композициях обычно осуществляется сопоставлением. Красочное сопоставление тональностей особенно характерно для вариаций, трехчастной и рондальной композиций.

Лишь в сонатных и сложных двухчастных композициях введение новой тональности всегда осуществляется с помощью модуляции. При этом модулирующий переход (оборот) может быть простым и кратким, составным и протяженным, секвенционным и педальным. Главное, он всегда завершается доминантой новой тональности. Так переход в тональность V или III^b ступени, что является наиболее распространенным в изложении макротемы (экспозиции) сонатной композиции, происходит либо в рамках дополнительного предложения основной темы, либо в гармоническом обороте новой темы, получившей название "связующая".

Бесчисленные примеры модуляционных переходов мы найдем в сонатных композициях Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена и их современников — Г. Вагензейля, Г. Монна и Я. Стамица, И. Мысливечека и Фр. Душека, Хр. Каннабиха, И. Бенды и К. Стамица, М. Гайдна и И. Альбрехтсбергера, К. Диттер-

сдорфа, А.Сальери и П. Враницкого, Х.В. Глюка, А.Рижея, И. Плейеля, Фр.Госсека, Дж. Сартти и других мастеров.

В данном модуляционном переходе не ставится задача завершить и закрепить новую тональность, что будет осуществляться в следующих темах (побочной, заключительной) макротемы. Более того, он не должен останавливать движение и завершаться цезурой, хотя последнее и имеет место в некоторых произведениях. Смысл модуляции в макротемах сложных композиций заключается в подготовке новой тональности, а также в вуалировании самостоятельности побочной и последующих тем и их образной сферы, поскольку самостоятельной конструктивной роли они в композиции не играют.

Модуляционный переход в новую тональность может осуществляться в отдельных сложных трехчастных и рондальных композициях, но только в случае необычного тонального соотношения. Например, в Скерцо фортепианной сонаты Л. Бетховена №2 ля мажор переход к тональности VII_m ступени осуществляется с помощью секвенционного оборота, а в медленной части его Сонаты №16 переход в тональность VI^b ступени (II^b по отношению к основной!) осуществляется через одноименную тонику, то есть фактически сопоставлением, но смягченным звучанием тонического аккорда. В случае же использования традиционного тонального соотношения введение новой тональности, как говорилось, осуществляется приемом сопоставления.

Возвращение к исходной (основной) тональности, как правило, происходит с помощью модуляции-оборота, завершающегося доминантой основной тональности. Подобное возвращение основной тональности практически осуществляется во всех простых и сложных композициях, за исключением композиций трехчастных с Трио в качестве среднего раздела. Примеры модуляционного возвращения основной тональности мы найдем в финалах Сонат Й. Гайдна №7 и 9 ре мажор, в Менюэтах его симфоний №99 и 104, в медленной части Сонаты В. Моцарта №16 си-бемоль мажор, в Скерцо сонаты №15 ре мажор Л. Бетховена, в его пьесах "Элизе", Багатель соч.119 №1.

* * *

Новое понимание гармонии как средства и качества движения в рамках тем, макротем и композиции раскрывается в фиксации гармонических оборотов — единиц, этапов ладовых отношений в соотношении устойчивости и неустойчивости звучания, признаками которых являются не функции аккордов-ступеней лада, а качество аккордового звучания в его движении. С фиксацией гармонических оборотов мы переходим к представлениям пространственности и динамики звучания тем, макротем и композиции, отличающихся от ладовых представлений. Осмысление гармонического развертывания в соотношении гармонических оборотов друг с другом и с единицами синтаксического и композиционного строения произведений является важнейшим средством уточнения отдельных приемов в развертывании тем, макротем и композиции произведений и понимания логики музыкального движения.

Представление о целостном гармоническом развертывании тем, макротем и композиции позволяет осознать сущность гармонии как доминирующего выразительного средства в произведениях XVII-XVIII веков, а также роль и назначение иных средств выразительности (мелодика, полифония, фактура, инструментовка) в произведениях этого времени.

ГЛАВА 5

МЕЛОДИЯ: ТИПОЛОГИЯ, ОБЛИК, ОСОБЕННОСТИ

«В истории теоретического музыкознания мелодии явно не повезло», — утверждает М. Арановский [1.135; 2.3]. Действительно, на фоне огромного количества теоретических работ разного уровня (от монографий до дипломных работ студентов-музыковедов) исследовательский вакуум о мелодике поражает. За последние 50 лет можно выделить лишь книги С. Григорьева (1961), М. Арановского (1969, 1991), Л. Абрахама и К. Дальхауза (1972), Д. Христова (1973), В. Зака (1979, 1991), В. Холоповой (1984), Л. Дьячковой (1985), А. Костюка (1986), сборник статей "Критика и музыкознание" Вып. 2(1980), а также статьи Л. Алексеевой, Л. Корчмар, М. Папуша и Ю. Холопова, что красноречиво характеризует ситуацию современной исследовательской мысли о мелодии. А между тем, вопросы — что такое мелодия, какие бывают мелодии, как разворачивается мелодия в произведении, каковы особенности, законы и закономерности мелодического мышления в музыкальном искусстве — постоянно на повестке дня современного музыкознания и пока не имеют удовлетворительного ответа.

Опыт и перспективы изучения мелодии

Осмысление мелодии как явления начинается в XVIII веке, где проблемность ее изучения сразу же стала очевидной. Признаваясь важнейшим выразительным средством, мелодия понималась одногласно — как верхний голос многоголосного произведения и отождествлялась с одногласной темой. Это «привело к тому, что развитие тематических процессов в музыке не повлекло за собой расширения понятия мелодии: под ней продолжали понимать только тему в ее экспозиционном изложении», — считает Л. Корчмар [39. 466]. Попытки рассмотрения ее как производной от гармонии, лада, с позиции композиционных закономерностей

не приводили к раскрытию секрета ее воздействия [39.456-466]. Специфика мелодии оставалась тайной и потому ее эффективность признавалась подвластной только гениям. Не случайно И. Маттесон, один из ярких сторонников необходимости изучения мелодии для понимания музыки писал: «В хорошей мелодии должно содержаться что-то, не поддающееся определению, но хорошо знакомое всему миру» [56.263]. Очевидно поэтому интерес к теоретическому изучению мелодии в XIX столетии угас.

Лишь в XX столетии интерес к мелодии вновь активизируется. В работах С. Ядассона (1899), Р. Лаха (1913), Э. Курта (1917, 1920), Э. Тоха (1922), Б. Хоффмана (1924), Б.Асафьева (1924, 1947), Б. Яворского (1929), Л. Мазеля (1952), К. Яначека и А. Эдвартса (1956), Б. Саболичи (1957), А. Варбуртона (1960), а также в работах 60-70-х гг. предлагаются разные пути изучения мелодии. Это исследования особенностей строения линейного развертывания, интонационности и звуковысотного рисунка, осмысление исторического развития мелодии и стилевых ее особенностей. Однако, представление о мелодии остается проблемным. К. Дальхауз считает, что учения о мелодии «просто не существует» и это единственное, что признают все авторы [117.10]. Отсутствие результата рождает дальнейшие поиски, к которым и обратимся.

Источником дискуссии о сущности мелодии в последние десятилетия стали статьи М. Папуша, опубликованные в двух выпусках сборника статей "Музыкальное искусство и наука". «Учение о мелодии значительно менее разработано, чем многие другие разделы музыкальной теории. Будучи наиболее доступной для слушателя, мелодия оказывается менее доступной для исследователя, — считает М. Папуш, — Дело, как нам кажется, в непроработанности самого понятия мелодии. Анализируя традиционное понятие мелодии, можно... наметить план построения непротиворечивого понятия, способного служить основой для дальнейших исследований» [58.135].

Обращаясь к наиболее распространенному представлению о мелодии как «музыкальной мысли, выраженной в одном го-

лосе» [78.171; 47.12], автор ставит вопрос, что является исходным и главным в понимании мелодии. «Одноголосие является необходимым характеризующим признаком мелодии, и указание на это не может быть исключено из определения», — пишет М. Папуш и соглашаясь с мнением о том, что «не всякая одноголосная последовательность звуков является мелодией», главной трудностью считает выделение мелодии из звуковой ткани музыкального произведения и совокупности средств выражения [58.139]. Но попытки автора выделить мелодику из звуковой ткани произведений и отделить от других средств выразительности (интонации, темы в традиционном понимании, голосов полифонии, гармонии) не привели к желаемому результату. «Понятие и предмет мелодии теснейшим образом связаны со всеми остальными музыкально-теоретическими дисциплинами и понятиями», — делает вывод М. Папуш, призывая к дальнейшему поиску и разработке учения о мелодии [58.174]. Однако идеи, выдвигаемые автором в следующей статье "Элементы учения о мелодии" — ориентация на анализ произведений, выделение элементов мелодии и ее параметров, выявление принципов строения мелодии (формы мелодии) и историческое изучение мелодии — увы, не являются новыми [59.167].

Ответом на горячий призыв М. Папуша осмыслить представление о мелодии становится развернутая статья "Мелодия" Ю. Холопова, опубликованная в Музыкальной энциклопедии. Соглашаясь с общепринятым мнением, что мелодия — «одногласно выраженная музыкальная мысль», автор пишет: «Мелодия может существовать и оказывать художественное воздействие в одноголосии, в соединении с мелодиями в других голосах (полифония) или с гомофонным, гармоническим сопровождением (гомофония)» [97.511]. При этом ученый уточняет основные значения термина "мелодия": 1) последовательность ряда звуков, связанных между собой в единое целое» (мелодическая линия); 2) главный голос в гомофонном письме, например в выражении "мелодия и сопровождение", "мелодия и бас"; 3) смысловое и образное единство, "музыкальная мысль",

концентрация музыкальной выразительности [97.512]. «Следует принципиально отделить мелодию одноголосной музыки от мелодии многоголосной,— подчеркивает Ю. Холопов считает,— В многоголосии изучение отдельного голоса, пусть и главного, не вполне правомерно» [97.513]. Поэтому сетования на неразработанность науки о мелодии, на отсутствие соответствующего учебного курса (Э. Тох и другие) ученый считает неправомерными [97.513]. Думается, констатация общеизвестных положений не устраняет проблемную ситуацию, но ясно очерчивает позицию автора.

Сложность и проблемность представлений о мелодии на современном этапе обсуждается в сборнике статей "Критика и музыкознание" Вып.2 (Л., 1980), где основной вопрос обсуждения заостряется в статье Т. Бершадской "Функции мелодических связей в современной музыке".

«О мелодии написано много, немало существует и определений того, что такое мелодия, однако, если попробовать сравнить эти определения, то придется признать, что единства мнений по этому вопросу не существует», — пишет автор и подчеркивает положение, объединяющее разные определения: «мелодия есть последование тонов» [9.16]. «Наличие общности при столь разных подходах к явлению наводит на мысль, что к определению мелодии следует подходить на двух уровнях: мелодия (мелодическое) как принцип логики, организации, как общее понятие типа сопряжения, как начало, связанное с последовательностью, противоположное гармоническому, принципиально одновременному,— считает Т. Бершадская,— На этом уровне (первом — Л.К.) определяется только общий принцип координационной логики. Конечно-структурной характеристики этот уровень не имеет. Зато он позволяет вывести понятие мелодических связей... Другой уровень — это определение мелодии как конечной структуры, конкретного явления, структурно законченной данности» [9.17-18]. «Если второй (конкретно-конечный) уровень специальных уточнений не требует,— утверждает автор, — То на первом, следует остановиться подробнее... Ме-

лодические связи могут быть управляющими и управляемыми, могут выражать общую логику организации всей ткани, могут как автономные проявляться лишь в одном из ее пластов и даже в одной из линий, в одном голосе, в других пластах всецело подчиняясь диктату связей аккордовых комплексов» [9.18-19]. «Не породила ли стабильность и стереотипность строения аккордов и их последовательностей гармонически управляющая система мажороминора? И не связана ли свобода строения аккорда и его связей, наблюдаемая в современной музыке, с передачей (вновь!) управляющей роли мелодии?» — размышляет исследователь [9.20]. «Функции мелодии и мелодического начала огромны и значимы именно как организующее и управляющее начало, — считает Т. Бершадская, — На роли мелодии как ладового организатора строится концепция мелодической тональности Р. Рети» [9.21].

Следует признать, что позиция Т. Бершадской, основанная на предельно абстрактном представлении о мелодии — "мелодия есть последование тонов", и мнению, что мелодия как конкретное явление "уточнений не требует", становится крайне уязвимой, в том числе в вопросе о мелодических связях. О каких связях может идти речь, если исходное представление о мелодии не уточнено? Однако, данная позиция поддерживается и развивается авторами данного сборника.

«Является ли мелодия исторически преходящим феноменом или же вечной основой музыки? — пишет В. Медушевский, — Ответ на эти вопросы во многом зависит от содержания, вкладываемое в понятие мелодии» [53. 5]. «Мелодия строится как последовательность звуков, линия, организованная интонационно и конструктивно. Интонационно — значит осмысленно... Этот конструктивный каркас мелодии по существу — лишь ее предпосылка. Подлинное бытие мелодии — в конкретном интонационном оформлении, — пишет автор, — Чтобы не вступать в спор о терминах и вместе с тем избежать слишком узкого понимания мелодии как явления музыки гомофонного стиля, воспользуемся более широким понятием мелодического нача-

ла» [53. 5-6]. «Мелодия — мысль широкого дыхания. Ее речевым прототипом являются не только фразовые интонаемы, но и сверхфразовые интонационные структуры, — подчеркивает ученый, — Мелодии как интонационному процессу, с другой стороны противостоит конструктивно-линейное начало, общие формы линейного движения» [53. 6]. Бесспорно, можно не говорить о терминах, конструктивности и оформлении мелодии, что является всего лишь предпосылкой и противостоит пониманию мелодии, но тогда трактовка данного понятия и позиция ученого остается неконструктивной.

Отмечая контрастность использования мелодического начала в современной музыке, Е. Ручьевская уточняет конструктивное понимание мелодии, выступая противником широкой трактовки. «Наименьшей дискретной единицей в мелодии является тон, — пишет исследователь, — Не всякая одnogолосная линия является мелодией. Одноголосие фигуративного типа, всякого рода быстрые пассажи — не мелодия, так как там дискретной единицей является не тон, а орнаментальная фигура. Одноголосная же линия несамостоятельного контрапунктирующего голоса также не всегда мелодия» [71.36-37].

Стремление уточнить представление о мелодичности осуществляет В. Холопова в статье "О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века". «Понятие и сущность мелодического в XX веке трансформировались, и особенно сильно — по сравнению с предыдущим XIX веком. Не случайно, что только в XX веке в музыкознании утвердилось теоретическое понятие темы как многоголосного комплексного образования, — пишет исследователь, — Показателем трансформации мелодического начала стало то, что мелодическое перестало концентрироваться в одной лишь кантиленной мелодии. Мелодизм до отказа насытил собой все многообразные, разнородные пласты фактуры, наполнив живительными соками сопровождающие голоса, причем иногда даже в большей мере, чем главные, породив такое явление, как пантематизм (у автора — полная тематизация всех голосов, сложение музыкальной ткани из тем — Л.К.)» [101.23].

Внимание на вопросе о механизме мелодии заостряет К. Мейер: «Мелодия означает последовательность звуков, организованных по определенным законам: ладовым (конечно не только в отношении мажороминора), метрическим и законам формы. В мелодии взаимодействуют два основных фактора: мелика и ритмика, мелика определяет интервальную структуру мелодии, ритмика упорядочивает звуковой процесс во времени» [52.62]. «На протяжении веков это соотношение было различным..., обычно один из них имеет преимущественное значение. Наряду с меликой и ритмикой в многоголосной музыке всегда был еще один элемент, прочно связанный с мелодией — гармония», — уточняет автор и подчеркивает важность изучения соотношения данных элементов в целостном единстве мелодии [52.62].

Отсутствие единства представлений о мелодии фиксируется в книге А. Костюка "Восприятия мелодии", где автор анализирует типы представлений о мелодии и признается в недостаточной ясности их соотношений [40.67-70]. Показательны в этом плане специальные исследования последних десятилетий, в частности В. Холоповой, Л. Дьячковой и М. Арановского.

«Мелодия в многоголосной музыке — преимущественно главный голос музыкальной ткани, который выражает целостную музыкальную мысль-характер, является основным средоточием интонационности произведения и на котором свертываются все функциональные отношения целого (гармонические, метроритмические, фактурные, архитектурные и т.д.)», — пишет В. Холопова [103.12]. Но что такое "главный голос музыкальной ткани"? Ведь иерархия голосов, по мнению автора, может быть стабильной и изменчивой [100.9]. Кроме того музыкальная ткань многоголосного произведения может быть разной по качеству фактурной организации — линейной, одноплановой и многоплановой. Можно ли считать, например, что проведение темы в полифоническом произведении является мелодией? Является ли главным верхний голос фортепианного сопровождения в песне "Напевом скрипка чарует" Р. Шумана из цикла "Любовь поэта", как это считает В. Холопова? Примеров,

когда возникают подобные вопросы, очень много. О необходимости корректного определения мелодии говорят многие ученые и для этого необходимо исследовать соотношение мелодии с темой, фактурой, композицией, но к сожалению, не решая эту задачу, автор не дает нового представления.

«Учение о мелодии является наиболее ранним и ведет свою родословную с античных времен: в условиях монодической культуры вся прикладная теория музыки Древней Греции по существу была наукой о мелодии», — считает Л. Дьячкова, опровергая мнение К. Дальхауза и представления о мелодии как элементе и выразительном средстве многоголосного произведения [20. 6]. «Часто мелодию отождествляют с темой. В таком случае происходит сужение понятия, поскольку мелодия шире понятия темы... мелодия становится темой лишь при определенных условиях, ...но далеко не исчерпывается ею, — пишет исследователь, — Само же понятие мелодии обладает известной широтой, так как вмещает в себя многообразные художественные образцы различных эпох и стилей» [20. 22-23]. Рассматривая мелодию в системе композиционных и выразительных средств, главным образом современных (с.с.23-38), автор фактически отождествляет ее с произведением и шире — с музыкальным мышлением. Но чему иерархически подчинена мелодия?

«Мелодию образует комплекс выразительных средств: метр, ритм, лад, гармония, линия, тембр, громкость, регистр, темп, артикуляция, — подчеркивает Л. Дьячкова, — Но наиболее специфическим компонентом мелодии является линия, вбирающая в себя предметно-звуковую и пространственно-звуковую стороны мелодии» [20.38]. Последующий анализ мелодического движения (точнее линейного), синтаксического его строения с основным вниманием мотивному развитию и стилистических типов мелодического движения повторяет известное, но не дает нового и ясного представления о мелодии.

Понимание мелодии М. Арановский раскрывает в предисловии своей книги "Синтаксическая структура мелодии". Говоря о причинах несостоятельности теории мелодии в работах исследо-

вателей XVIII века, ученый считает, что "авторы XVIII века соединяют в некую каузальную цепь три явления: мелодию, талант и чувство" [2.4]. «Талант и чувство, нередко почти отождествляемые, понимаются как источник мелодии. Они выступают в качестве бессознательного механизма, естественно порождающего мелодию,— подчеркивает М. Арановский,— Мелодия становится, таким образом, не столько творением человека, сколько детищем самой природы или, вернее, божественным откровением. А раз так, то стоит ли пытаться искать присущие ей законы» [2.4]. Другой причиной, по автору является "гармониецентрический подход", в котором «мелодия определяется "через гармонию" или, точнее, на ее фоне» [2.4]. «Понимание мелодии "через гармонию" в сущности противозаконно, — утверждает исследователь, — Противопоставление горизонтали и вертикали способно привести к пониманию мелодии только как "линии вообще". Но "линия вообще" может быть чем угодно — и не только мелодией, а например третьестепенным голосом партитуры, педалью, пассажем, фигурацией» [2.4]. «В подлинной мелодии мы сталкиваемся с линейностью особого рода, — пишет М. Арановский, — Мелодией линия становится лишь тогда, когда обретает индивидуализированность, когда переходит из структуры типа орнамента в структуру типа фразы» [2.4].

«Мелодия, по сути, представляет собой музыкальное произведение, данное в форме его первичной целостности,— поясняет ученый,— И самостоятельное существование мелодии в фольклоре в виде песни, и соединение в массовом сознании понятий "музыка" и "мелодия" свидетельствуют об автономности мелодии как законченного акта музыкальной речи. Наконец, функции темы мелодия способна выполнять в музыкальной форме также прежде всего благодаря своей целостности — только в этом случае она могла стать материалом последующего обсуждения» [2.5]. «Мы оказываемся перед выбором либо признать все разновидности горизонтальной координации тонов мелодией, либо некоторые из них, — подводит итог автор и подчеркивает, — Не всякую горизонталь следует считать ме-

лодий. Нужны дополнительные требования, позволяющие различать виды горизонтальной координации по их качеству... Весьма серьезные различия мы обнаружим именно в звуковысотном рисунке голосов: он тем ярче и рельефнее, чем большая смысловая нагрузка ложится на тот или иной голос» [2.14-15].

Таким образом, по М. Арановскому, горизонталь может быть различной, но мелодия — это ее высшее воплощение. И основным критерием, отделяющим мелодию от любой горизонтали, выступает типология звуковысотного рисунка. Другими словами, данное понимание (увы, далеко не новое!) столь же абстрактно как "главный голос", "музыкальная мысль", а следовательно требует конкретизации и уточнения.

Как видим, ясного осмысления предмета исследования в работах о мелодии В. Холоповой, Л. Дьячковой, М. Арановского, равно и других исследователей, пока нет. Значительную роль в данной ситуации играет кажущаяся очевидность мелодии и бесспорное признание ее важности в ряду средств музыкальной выразительности. Действительно, нужно ли исследовать и показывать что такое мелодия? Именно общеизвестность и кажущаяся ясность стали определенным препятствием в стремлении понять специфичность, механизм формирования мелодии и секрет ее воздействия.

Но главную роль в сложности представлений о мелодии, где соединились в нерасчленное единство — "горизонталь" и ее виды, "линия" и ее разновидности, "голоса партитуры" (!) с пассажами, фигурациями и "рисунок", "структуры орнамента" и "структуры фразы" — играет неразработанность представлений о тематической и фактурной организации произведений, а как следствие о соотношении мелодии с темой, макротемой и их фактурой.

Представления о мелодии, связанные с искусством последних столетий и знакомые сегодня всем, не было в искусстве далекого прошлого. «Мелодии еще не существовали... на первоначальных стадиях европейского многоголосия. Наоборот, эти стадии (включая *ars antiqua* и *ars nova*) вели к мелодии, а параллельно к ней же вели процессы танцевально-интонационной эволюции через песню-танец деревни и "городских ремесленных бытов", а

также все стадии гимнологии (в культе) и театральной напевной декламации», — писал Б.В. Асафьев [3.356]. Лишь с формированием гомофонно-гармонического мышления в эпоху Возрождения представления о мелодии возникают в произведениях, прежде всего вокальных, а позднее инструментальных, которые связаны с представлениями о теме, о чем справедливо говорила Л. Корчмар. При этом, уточним, представления о мелодии возникают не только как одnogолосной, но и как многоголосной (итальянские и народные песни), отождествляясь с многоголосной темой. Именно многоголосное представление о мелодии как главном носителе смысла музыкальной выразительности и стало камнем преткновения в осмыслении сущности мелодии. Отсюда противопоставления ее гармонии, теме, композиции и стремление вычленить одnogолосную мелодию, ее элементы и механизм в многоголосии произведения.

И если многоголосная тема или макротема как самостоятельная и автономная в образном плане единица музыкального произведения, о чем шла речь, представляет собой звуковое построение с использованием всех средств выразительности — лада, фактуры, гармонии, мелодии, полифонии, инструментовки, артикуляции. Следовательно, и представление о мелодии как важнейшем компоненте темы в произведениях XVII-XVIII вв. и последующих столетий всегда будет неконкретным, а подчас и бессмысленным вне темы, ее фактуры, синтаксического строения и соотношения с другими ее компонентами (лад, гармония, метро-ритм и т.д.), которое мы осознаем в произведениях. Только в рамках тем (макротем), их фактуры и синтаксического строения можно уточнить мелодию как явление и объект внимания исследователей.

Виды и разновидности мелодии: исходные представления

Конкретизация представлений о мелодии тем и макротем начинается в уточнении соотношения мелодии с фактурой. Фактура — это комплекс разных средств музыкального язы-

ка, организующий внешний (представительный) облик тем и отражающий ее звуковое пространство в виде определенной совокупности голосов, линий, пластов и планов. Являясь важнейшим компонентом фактурной организации темы, мелодия может олицетворять ее в целом, например в одноголосной теме произведения, а может представлять важнейшую часть многоголосной темы — рельефный голос, линию и план.

И все же с целью уточнения начального представления о мелодии поставим, казалось бы, наивный вопрос — может ли мелодия отсутствовать в теме или макротеме произведения, если тема представляет собой аккордовую последовательность или фигуративную линию, а макротема гармоническую фигурацию, например, в Прелюдии до мажор И.С. Баха? Надо признать, данный вопрос заставляет ясно определить исходный момент в понимании мелодии. Действительно, может ли мелодия как важнейший компонент фактуры темы отсутствовать? Безусловно, ответ может быть только один — мелодия как рельефный компонент фактуры не может отсутствовать, как говорилось ранее, но она может иметь облик совсем не похожий на одноголосную и поступенную звуковую последовательность.

Таким образом, **мелодию** следует понимать как **постоянный и рельефный элемент фактуры музыкальных тем, выступающий в виде ее голоса, линии и плана**. Иными словами, мелодию можно и нужно представлять в виде:

- одноголосной темы в произведении, в том числе одноголосного;
- рельефного голоса линейной фактуры тем и простых макротем;
- рельефной линии одноплановой фактуры тем (простых макротем);
- ведущего плана многоплановой фактуры тем в произведениях.

Разумеется, качество мелодии, ее свойства, признаки и роль будут различны в том или ином ее фактурном виде. Мелодия

как единственная одноголосная тема в произведении не идентична теме-мелодии в многоголосном произведении, мелодический голос не идентичен мелодической линии и мелодическому плану произведения. Иными словами, фактурные виды и разновидности мелодии отражают многокачественность наших представлений о мелодичности в музыке.

Одноголосные темы-мелодии следует различать по использованию в простых композициях (периоде, вариационной, двухчастной, трехчастной и рондо), в композициях сложных (трехчастных и сонатных), а также в одноголосных произведениях для инструментов без сопровождения.

В многоголосных произведениях Нового времени одноголосные темы-мелодии используются крайне редко. Подчеркнем, речь идет о теме, которая звучит в произведении только в одноголосном облике, а не об отдельных мотивах, фразах (начальных или заключительных) темы многоголосной и не о темах фуг, которые выступают исходным тематическим материалом, а далее становятся одним из голосов полифонической фактуры макротемы. Самостоятельные одноголосные темы-мелодии начинают использоваться в простых и сложных композициях практически лишь в произведениях XVIII века, где они чаще выступают в роли вступлений, связок, заключений и крайне редко в роли основных тем композиции.

Пр.91 Бах И.С. Токката соч.915. Начальная и заключ. тема.



Примеры начальных одноголосных тем-мелодий мы найдем в ранних Токкатах для клавира И.С. Баха соч. 910, 911, 913 и его Фантазии ля минор, а в Токкате соль мажор соч. 916 такая тема используется в качестве рефрена начального раздела.

Подобные мелодии инструментально-импровизационного склада представляют собой расчлененные фразы или предложения, которые завершаются, как правило, вступлением других голосов. Данные темы-мелодии нередко используются в фантазиях, рондо и в сонатах Ф.Э. Баха, где они выполняют разную роль. Так в Сонате соль минор, созданной в 1746 году, развернутая и контрастная тема-мелодия выполняет роль главной темы (Пр.23). Завершенная гармоническим кадансом, она играет важную роль. Ее контрастность, даже конфликтность и тональная неустойчивость получает развитие в дополняющих ее темах многоголосных и одноголосных — теме связующей и заключительной. Но особенно значительное развитие ее сложный образ получает в разработке. Не менее интересна у автора фигурационная одноголосная тема-мелодия рефрена в рондальной композиции Сольфеджио до минор.

Роль дополнения и связующего построения выполняет небольшая одноголосная тема фигурационного склада в макротеме первой части Сонаты ля мажор Ф.Э. Баха (1765). Подобное назначение выполняет одноголосная тема в Фантазии В. Моцарта ре минор (Пр.25). Иную функцию — эпизодов и контрастного оттенения — выполняют одноголосные развернутые фигурационные темы со скрытым многоголосием в Рондо Ф.Э. Баха ля мажор, ля минор и до минор (Пр.36).

Наконец, нельзя не сказать о крайне редких произведениях для одноголосных инструментов (скрипка, флейта, гобой) без сопровождения, представляющих собой масштабное изложение и развитие одноголосных тем-мелодий. К числу таких произведений следует отнести циклические сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло и флейты соло, где большинство частей в циклах, за исключением фуг и вариаций, — это одноголосные развернутые периоды. Образцами таких тем-мелодий могут служить отдельные танцы и аллегро, например заключительное Аллегро Сонаты до мажор и Аллеманда из Партиты ре минор И.С. Баха для скрипки соло.

Пр.92 Бах И.С. Соната для скрипки соло. Аллегро (фрагмент).



Данная тема-мелодия, несмотря на значительный масштаб, по своему складу не отличается от небольших одноголосных тем в фантазиях, токкатах, сонатах и рондо, а также от развернутых фигурационных макротем.

Вместе с тем, мелодия как одноголосная тема, используемая в произведениях эпохи Просвещения, бесспорно, не могла не испытывать влияние качеств макротемы (гармонических, метроритмических), компонентом которой она является, и композиции в целом. И потому анализ данных мелодий должен учитывать те влияния, которые она испытывает.

Мелодия как голос линейной фактуры тем (дублированной, аккордовой, контрапунктической, полифонической, хоральной и фигурационной), понимаемая как голос активный, наиболее широко распространена в темах произведений данного времени. Примеры мелодии-голоса мы найдем в многочисленных пьесах, представляющих изложение одной темы. Такова мелодия в пьесах "Утешение друзьям" Д. Готье, Куранта и Сарабанда Ж. Шамбоньера, Канари и Вольта Л. Куперена, Сарабанда И. Фробергера из Сюиты соль минор, Рондо соль минор Н. Лебега, "Жалобная", "Вихри" Фр. Дандрие, "Кукушка" Л. Дакена. Таков мелодический голос в Сарабанде Г. Перселла из сюиты №2 соль минор для клавира, Пассамеццо ля минор С. Шейдта, Аллеманде, Сарабанде и Менуэтах из Французской сюиты ре минор И.С.Баха, Аллеманде и Куранте Г. Генделя из сюиты ре минор и в других произведениях.

Конечно же различие типов фактурной линии тем отражается в особенностях их мелодического голоса. Вместе с тем, все мелодические голоса обладают важными отличительными качествами. Как правило, мелодии эти недостаточно отличаются и отделяются от других голосов. Кроме того они не являются посто-

янными с точки зрения масштаба, пространственно-регистрового положения и внешнего облика. Иными словами, мелодический голос фактурной линии тем мобилен в своем разворачивании, что нередко побуждает музыкантов-исполнителей выделить и подчеркнуть данный голос в звуковой ткани тем произведения. Возникает вопрос — надо ли подчеркивать подобный голос? Думается, ответ может быть получен в анализе мелодического голоса разных видов линейной фактуры тем и макротем.

Исходя из признаков различия и самостоятельности голосов линейной фактуры тем, рассмотрим особенности мелодического голоса и его возможности вначале в полифонической, хоральной и контрапунктической фактуре тем, а затем в дублированной, аккордовой и фигуративной.

В *полифонических* пьесах нет ясно зафиксированной мелодии, как нет и ясного фона — сопровождения такой мелодии. Роль мелодии выполняет исходный напев-тема, который последовательно звучит в разных голосах, изменяя свое пространственное положение и звуковой облик. Такой мелодический голос нередко уступает функцию рельефа другим голосам, не претендуя на главенство и растворяясь в общем движении. Отсюда и недостаточное внимание к облику исходного напева в полифонических произведениях, особенно в XVII столетии, а как следствие, недостаточная яркость и броскость их мелодического голоса. Непостоянство места и облика характерно и для мелодического голоса тем с полифонической фактурой в небольших пьесах, например, Канари Ж. Шамбоньера и Л. Куперена, в темах пьес "В духе Люлли" Фр. Дандрие и Жигах разных авторов.

Пр.93 Куперен Л. Канари. Тема (начальное предложение).



Непостоянство места и облика характерно для мелодического голоса полифонических макротем ричеркаров, канцон,

фуг, канонов и инвенций. Традиции полифонического развертывания звуковой ткани оказывают значительное влияние на *хоральную* фактуру небольших танцевальных пьес, основанных на развитии одной многоголосной темы. Мелодия темы подобного склада, представленная верхним голосом, может прерваться на какое-то время и роль ее будет выполнять голос средний или нижний. Она может заслоняться и дублироваться любыми голосами и вновь становиться рельефным голосом. Такова мелодия в темах пьес "Веселая" и "Вихри" Фр. Дандрие, Сарабанды ре минор и Куранты до мажор Ж. Шамбоньера, Чаконны ре минор и Менуэта из Пуату Л. Куперена. В последней пьесе мелодия, звучащая первоначально в верхнем голосе, меняет свое пространственное положение в третьем повторяющемся предложении и недостаточно отличается от других голосов, что типично для хорального изложения темы небольших пьес.

Пр.94 Куперен Л. Менуэт из Пуату.



Мобильность мелодии-голоса характерна для тем с *контрапунктической* фактурой, где пространственное положение основного — мелодического голоса и голосов контрапунктических может быть разным и где активность контрапунктирующих голосов может заслонять голос мелодический и на какое-то время выполнять его функции. Таков мелодический голос тем Сарабанды соль минор Г. Перселла из Сюиты №2, "Огорченная"

Фр.Дандрие, Куранты Г. Генделя из Сюиты №16 соль минор, Арии фа мажор И.С. Баха из Нотной тетради А.М. Бах.

Пр.95 Гендель Г. Куранта из сюиты №16 соль минор.



Обратим внимание на то, что степень активности и характерности голосов в данной теме переменна, а с ними и наше внимание переключается с одного голоса на другой, то есть представление о мелодическом голосе не является постоянным. Скорее необходимо говорить о равноправности и взаимодополнении голосов в подобной фактуре тем.

Мелодический голос может предстать в виде *дублированного* звучания (унисонное, октавное, терцовое, секстовое) голосов отдельных фраз и даже предложений темы. При этом дублированный мелодический голос может объединять часть голосов линейной фактуры темы, что слышим мы в Менуэте И. Кребса, и может представлять всю фактуру. Дублированный мелодический голос, представляющий фактуру темы, мы услышим во втором предложении Фантазии И. Маттесона из Сюиты до минор, в начальных фразах предложений Полонеза соль минор Ф.Э. Баха из Нотной тетради А.М. Бах.

Пр.96 Телеман Г. Фантазия ре минор, начальная тема.



Подобная мелодия начинает изложение главной темы первой части Сонаты Й. Гайдна №36 до-диез минор и открывает звучание главной темы первой части Симфонии Л. Бетховена №5 до минор, она представляет первое предложение побочной и заключительной тем первой части Сонаты Л. Бетховена №11 си-бемоль мажор (Пр.27), где мы говорим о наличии одного утолщенного мелодического голоса.

Здесь важно соотношение красочности звучания данной фразы или предложения с дальнейшим развертыванием мелодического голоса темы или макротемы и роли этой фразы в данной теме. Наконец, нередко дублирование мелодического голоса может перерасти в аккордовое дублирование и звучание одного аккордового голоса, как это осуществляется в теме Трио Менуэта из Сонаты Л. Бетховена №1 фа минор для фортепиано.

В темах с *аккордовой* фактурой мы также говорим о наличии одного мелодического голоса, утолщенного и гармонически расцвеченного, который мы обычно представляем на основе движения верхнего голоса, но качество развертывания осмысливаем по совокупности признаков движения аккордовой последовательности. Такой мелодический голос мы слышим в теме Чаконы Л. Куперена фа мажор и Чаконы Г. Генделя соль мажор для клавира, в главной теме финала фортепианной Сонаты Л. Бетховена №3 до мажор и в теме Анданте его Сонаты №10 соль мажор (Пр.29).

Аккордовый мелодический голос, как и одноголосный, может быть прерывным, его аккорды могут повторяться и количество аккордовых звуков может колебаться, свидетельствуя об изменчивом его облике. Подобный мелодический голос предстает в макротеме Престо Г. Бема для клавира.

Пр.97 Бем Г. Престо соль минор (фрагмент).



Наконец, переменная активность голосов аккордово-хоральной последовательности, обусловленная их вступлением,

повторением отдельных мотивов, создает представление о совокупном мелодическом голосе, которое безусловно выступает внешним признаком качества данной фактуры, например в главной теме первой части 5-ой Симфонии Л. Бетховена.

Более того, аккордовый мелодический голос может расслаиваться на некоторое время, вновь становится целостным (монолитным), как это происходит в теме Анданте сонаты №10 Л. Бетховена, и переходить в иную фактуру разворачивания темы или макротемы. Другими словами, облик аккордового мелодического голоса может быть очень разным и изменчивым.

Разнообразным и сложным предстает мелодический голос в виде *фигурации* — собственно мелодической, гармонической, ритмической и смешанной. "Фигурированная мелодия — это украшенный, орнаментированный, узорчатый голос. Поэтому в ней должна быть "избыточность" неаккордовых звуков. Кроме того, орнаментированная фигура должна повторяться", — пишет В. Холопова [100.16]. Фигуративный мелодический голос мы услышим во многих пьесах И.С. Баха для клавира, в частности в Аллеманде, Куранте и Менуэте I из Партиты си-бемоль мажор.

Наиболее широко фигурационный мелодический голос предстает в гармонических макротемах многих прелюдий XVII-XVIII веков, где он может быть одним из голосов фактуры, заключая в себе скрытое многоголосие. Например, в Прелюдии И.С. Баха соль мажор из WK.II, а также в его маленьких Прелюдиях до мажор, фа мажор и ре минор, фигурационный голос предстает в качестве одного из голосов линейной фактуры.

Пр.98 Бах И.С. Маленькая прелюдия фа мажор (фрагмент).



Вместе с тем, подобное фигурационное построение — гармоническая макротема может быть нерасчлененной на голоса,

представляя собой один утолщенный фигурационный голос подобно аккордовому. Такой мелодический фигурационный голос используется в некоторых прелюдиях и токкатах И.С. Баха, например в Прелюдиях до минор, си-бемоль мажор из WK.I, в прелюдии до-диез мажор из WK.II, маленьких Прелюдиях до мажор и до минор. Наконец, гармонико-ритмическое фигурационное развертывание, как и аккордовое, может предстать как единственный утолщенный мелодический голос в фактуре макротем многочисленных оркестровых произведениях, например в первой части Концерта А. Вивальди "Зима". Безусловно, облик такого мелодического голоса далек от традиционного представления о мелодии.

Использование фигурационного голоса одновременно с другими голосами в силу его рельефности, объемности и многоголосия (явного и скрытого) неизбежно ведет к превращению фактуры тем и макротем в плановую, а сам голос в линию, например в Прелюдиях И.С. Баха ре мажор, ре минор, фа мажор, соль мажор из WK.I. Поэтому выявление его целостности и недифференцированности является важным для понимания его особенностей.

Таким образом, мобильность пространственного положения мелодического голоса и его облика в линейной фактуре тем и макротем является характерным качеством данного вида мелодии. В силу этого внимание к мелодическому голосу как в процессе восприятия, так и исполнения музыкальных произведений не может быть концентрированным и быть главным. Основное внимание здесь уделяется целостному облику линии тем и макротем и их роли в композиции.

Мелодия как рельефная линия тем и макротем, в сравнении с мелодическим голосом, характеризуется прежде всего наличием постоянного сопровождения, ясно фиксируемого в теме и отличающегося от мелодии интервально-ритмическим соотношением звуков, созвучий и голосов. При этом мелодическая линия и сопровождение должны быть едины в темброво-регистровом отношении, представляя одно звуковое пространство — план.

Мелодическая линия тем и макротем одноплановой фактуры, формирующейся в произведениях XVII-XVIII столетий, постоянна с точки зрения определенности, хотя может изменять свое регистровое положение и звучать то в верхнем регистре, то в среднем и нижнем.

Вместе с тем, мелодическая линия может изменять свой облик в фактуре темы: она может быть одноголосной и многоголосной в виде дублированной, аккордовой, контрапунктической, полифонической, хоральной и фигурационной линии. Наконец, изменение облика мелодической линии может приводить к иному ее качеству — переходу в мелодический голос. Более того, в зависимости от типа сопровождения в плановой фактуре, которое может быть представлено басовым голосом, нерасчлененной линией и линией расчлененной, мелодия может быть различима по иным качественным признакам. При этом ее облик, по сравнению с мелодическим голосом, не изменяется стихийно и спонтанно. Он изменяется лишь со сменной синтаксических единиц темы — фраз и чаще предложений. Облик мелодической линии, ее изменение и развитие в темах всегда является центром нашего внимания при восприятии и исполнении музыкальных произведений.

Одноголосную мелодическую линию мы услышим в темах клавесинных пьес "Жалобная", "Кокетка" и "Дудочки" Фр. Дандрие, "Тростники" и "Баски" Фр. Куперена, "Тамбурин" и "Нежные жалобы" Ж. Рамо, "Кукушка" Л. Дакена, Менуэтов из Французской сюиты до минор И.С. Баха, Анданте симфонии из его Партиты до минор, Куранты Г. Генделя из Партиты ля мажор для клавира. Мелодическая линия звучит в ранних концертах и оркестровых сюитах. Подобные мелодии мы слышим в темах медленных частей Концерта Т. Альбини для гобоя си-бемоль мажор, Концерта А. Вивальди "Зима" для скрипки соч. 8, Концерта №1 соч. 23 фа мажор для трех скрипок, Концерта "Il Ritiro" ми-бемоль мажор соч. 256. В данных пьесах мелодия, как правило, не изменяет своего регистрового положения и ее облик интонационный варьируется в последующих предложениях

тем, например в темах пьес Ария и Шутка из оркестровых сюит И.С. Баха №2 и 3.

Пр.99 Бах И.С. Сюита №3 ре мажор. Ария (нач.предлож.)



Но надо признать, что одноголосные мелодические линии используются не так часто в темах сонат и симфоний второй половины XVIII столетия. Мы услышим их в главной теме первой части Сонаты Ф.Э. Баха фа минор (1763), в теме второй части Сонаты Дж. Пешетти, теме финала Сонаты Й. Гайдна №34 ми минор, в главной теме первой части его Сонаты №35 до мажор, в основной теме финала Сонаты №38 ми-бемоль мажор, в основной теме Адажио Сонаты №12 фа мажор В. Моцарта, в основной теме второй части Патетической сонаты Л. Бетховена, в теме Адажио Лунной сонаты.

Дублированная мелодическая линия нередко используется в темах произведений для клавесина, где значительно отличается от дублированного мелодического голоса. В мелодической линии дублируется постоянный мелодический голос, который своей константностью превращает голос в линию, а дублирующие голоса выступают дополнением и средством красочного расцвечивания линии. Такова мелодия в темах пьес Фр. Куперена "Жнецы", "Июль", "Развлечения", "Девушка из Бургундии",

пьесы "Ксенофона" Ф.Э. Баха, Анданте его Сонаты до мажор. Особенно часто мелодия дублированная используется в темах оркестровых произведений, например в темах Арии фа мажор из Сюиты №1 Г. Генделя "Музыки на воде", Бурре и Менуэта из его сюиты "Фейверк", в темах Гавотов, Менуэтов, Бурре, Пасспье и пьесы Форлайн из оркестровой Сюиты №1 до мажор И.С. Баха.

Обычно дублирование мелодической линии осуществляется в терцию и сексту, но нередко, особенно в темах оркестровых пьес, используется дублирование в унисон и смешанное дублирование. При этом дублирование в унисон выступает особым приемом красочного выделения мелодической линии в ансамблевых и оркестровых произведениях XVIII века. Именно данный прием дублирования привел к использованию во второй половине XVIII века дублирования октавного, ранее не применявшегося.

Аккордовую мелодическую линию мы услышим в Сарабанде из Сюиты си-бемоль мажор для клавира И. Пахельбеля (Пр.26), она используется в главной и заключительной теме финала Сонаты Л. Бетховена №1 фа минор для фортепиано, в основной теме Лярго Сонаты №2 ля мажор и других произведениях композитора. Аккордовые и дублированные мелодические линии используются в связующей и побочной темах первой части Сонаты №5 ля мажор Й. Гайдна для клавира, в главной теме финала его Сонаты №13 ми мажор, а также в главной теме первой части Сонаты №8 ля минор В. Моцарта для клавира, теме среднего раздела Анданте Сонаты №10 до мажор, в темах заключительного Рондо Сонаты №11 ля мажор.

Особенно широко многоголосные мелодические линии тем используются в произведениях Л. Бетховена, подобные мелодии мы слышим в теме среднего раздела Лярго Сонаты №4 ми-бемоль мажор, в темах-эпизодах разработок первых частей Сонат №5 и 9, в побочной теме первой части Сонаты №6 фа мажор, в главной теме первой части Патетической сонаты и многих других сонатах для фортепиано. Обратим внимание в основной теме Лярго сонаты №2 ля мажор на соотношение мелодии и сопровождения!

Пр.100 Бетховен Л. Соната №2. Largo appassionato, осн. тема.

Largo



Аккордовому звучанию данной мелодии контрапунктирует басовый голос, выполняя функцию аккомпанимента и одновременно оспаривая роль рельефа в звучании темы. Именно в таком контрапункте аккордовая хоральная мелодия звучит не как внешнее пение, а пение внутреннего голоса.

Не менее яркой предстает *фигурационная* мелодическая линия, которая не столь часто используется в произведениях этого времени. Мы услышим подобную мелодию, например, в теме Менуэта И.С. Баха из Французской сюиты си минор, Аллеманды из Французской сюиты ми-бемоль мажор и Менуэта из Партиты си-бемоль мажор, а также в теме трио Менуэта из квартета Й. Гайдна №66 соль мажор соч. 64, №4. И конечно ярким примером является мелодия финала "Лунной" сонаты Л. Бетховена.

Пр.101 Бетховен Л. Соната №14, финал. Осн. тема (фрагм.).

Presto agitato



Следует подчеркнуть, в произведениях XVIII века и особенно второй половины мелодические линии тем чаще предстают

в многоголосном облике, но не в одном виде линии (дублированной, аккордовой или фигурационной) в рамках изложения и развития тем, а в смешанном виде или частом изменении линии. Не забудем, что речь идет о мелодической линии в плановой фактуре тем и макротем, облик которой не всегда является постоянным в изложении тем. Подобную смену облика мелодической линии можно услышать в побочной теме первой части Симфонии №82 "Медведь" Й. Гайдна, в темах финала его Симфонии №92 "Оксфордская", среднего раздела Адажио квартета №66 соль мажор, главной теме увертюры В. Моцарта "Свадьба Фигаро", в темах побочной и заключительной первой части Симфонии Л. Бетховена №5 до минор, а также в темах второй части этой симфонии.

Примером непрерывного развития облика мелодической линии с переходом в мелодический голос и возвращением облика мелодической линии может быть мелодия темы Адажио из квартета Й. Гайдна №35 фа минор, имеющего двухчастное строение — АА¹. Тема Адажио состоит из четырех предложений (аа¹а²а³) и можно говорить о сложном двухчастном ее строении, в котором важнейшим признаком выступает развертывание мелодии.

Пр.102 Гайдн Й. Квартет №35. Адажио (2 предложения темы).





В начальном предложении песенно-танцевальное звучание мелодии в ритме сицилианы у первой скрипки поддерживается легким аккордовым сопровождением остальных инструментов ансамбля. Во втором предложении звучание мелодии продолжается у второй скрипки, тогда как первая скрипка исполняет дополнительный напев импровизационного характера. В третьем предложении мелодия вновь звучит у первой скрипки, но уже в импровизационном развертывании, которое растворяется в длительном гармоническом кадансировании заключительного предложения, сливаясь с хоральным звучанием всех голосов в завершении темы.

Таким образом, можно говорить о развитии облика мелодической линии в процессе изложения темы с фактическим переходом в мелодический голос с изменением фактуры.

Данное развитие продолжается во втором разделе Адажио, где мелодия первоначально предстает в виде полифонической линии скрипок и переходит в одноголосное импровизационное развертывание, а во втором предложении вновь звучит у второй скрипки с импровизационным дополнением первой скрипки с последующим ее главенством и заключительным растворении мелодии в хоральном завершении композиции.

Осмысливая и фиксируя изменение облика мелодической линии, мы уточняем ее соотношения с единицами синтаксического строения тем — мотивом, фразой, предложением и периодом.

Мелодия-план по своим внешним признакам (рельефность, яркость и обязательное наличие сопровождения, интервально-ритмически отличающегося от нее) сходна с мелодической линией. Ее отличие заключается в темброво-регистровой обособленности от сопровождения, то есть в пространственном

различии мелодии и сопровождения, которое и создает многоплановость фактуры тем и макротем. Вместе с тем, она столь же постоянна и одновременно разнообразна в многоплановой фактуре тем. Именно в мелодическом плане, равно мелодической линии, появляются те свойства и качества, благодаря которым мы говорим о важности мелодии, ее главенстве и царствовании в ряду средств музыкальной выразительности, наконец отождествляем ее с мыслью и образностью всего произведения.

Как ясно, мелодия-план с ее особой красочностью не может звучать в произведениях для клавесина в силу однотембровости клавишных инструментов того времени. Она находит применение в некоторых органнх произведениях, в частности в вариациях, например в Пассамеццо С. Шейдта ля минор, но особенно в ансамблевых и оркестровых произведениях и, главным образом, в концертах разных мастеров. Мы слышим мелодию-план в отдельных произведениях А. Вивальди, Б. Марчелло, И.С. Баха, Г. Генделя, где звучание солирующего инструмента с его особой краской контрастирует звучанию сопровождения и, соответственно, возникает эффект полипространственного звучания. В этом смысле звучание солирующего инструмента без сопровождения, например в диалоге оркестра и солиста, не создает эффект одновременного полипространственного звучания, а значит и звучание мелодии-плана.

Именно одновременное звучание сопровождения и мелодии у солиста, недублированной инструментами оркестра, рождает мелодию-план. Таковы мелодии медленных частей Концерта "Весна" А. Вивальди для скрипки с оркестром, где несмотря на тембровое сходство солирующей скрипки и струнного оркестра краски звучания мелодии и сопровождения предельно контрастны, что подчеркивает их разное звуковое пространство, и Концерта Б. Марчелло до минор для гобоя с оркестром.

Размеренное и как бы застывшее звучание аккордов оркестра открывает медленную часть Концерта Б. Марчелло, вызывая скованно-тревожное состояние, но вот вступает гобой и светлая краска его звучания успокаивает нас.

Пр.103 Марчелло Б. Концерт до минор, вторая часть



Мелодия первого предложения вырастает из варьирования небольшой мелодической фразы и прихотливого опевания ее звуков, где восходящие фразы сменяются нисходящими. Оркестр лишь изредка напоминает о себе, заполняя паузы между фразами и договаривая их. Во втором предложении членение мелодии на фразы исчезает, она становится активнее, краски звучания непрерывно сменяют друг друга — то светлые, то потемневшие как неожиданно набежавшая тень. Затейливая вязь мелодии завораживает и вызывает светлое, мечтательное настроение. Увлеченное и страстное мелодическое повествование неожиданно останавливается на низком звуке, завершающем в прерванном обороте третье предложение. И с трудом, как бы преодолевая внутреннее борение или сомнение, мелодия поднимается, но уже без прежней увлеченности, спокойно и даже с каким-то смирением заканчивает свой рассказ. Вновь на первый план выходит оркестр с его сдержанно-суровым колоритом, завершая медленную часть, где краски звучания мелодии гобоя в контрасте с оркестром рожают образ исповедальности.

Выделение мелодического плана не представляет особой трудности в концертах, где красочность солирующего голоса контрастна звучанию оркестрового сопровождения и солирующий инструмент одноголосный. Трудность выделения и фиксации мелодического плана возникает при использовании

в произведении многоголосного солирующего инструмента, в частности клавира, или группы солистов с различием их функций. Можно ли считать мелодическим планом все звучание солирующего клавесина (фортепиано) в концертах, например И.С. Баха и Г. Генделя? Безусловно, мелодическим планом здесь является звучание мелодии у солиста вне сопровождения, которое дублировано и усилено оркестром.

Пр.104 Бах И.С. Концерт №5 фа минор, II часть (начало темы).



Подобный отчетливый одноголосный мелодический план мы услышим в медленных частях Концертов И.С. Баха №4 и 7 для клавесина с оркестром, которые являются обработкой его скрипичных концертов, как и Концерт №5.

Мелодический план, как мелодический голос и мелодическая линия, может быть многоголосным и выступать в виде дублированного, аккордового звучания, контрапунктического, полифонического и фигуративного звучания. Особенно разнообразное многоголосное звучание мелодического плана используется в оркестровых произведениях (концертах, симфониях, сюитах) второй половины XVIII века. Иллюстрацией могут быть произведения В. Моцарта, в частности его многочисленные концерты, в которых объединение контрастного звучания солирующих инструментов и оркестра (отдельных групп оркестра) становится важным приемом развития композиции.

Наиболее яркими примерами использования мелодического плана являются концерты Л. Бетховена для фортепиано — нового инструмента в конце XVIII века. Так в первой части Концерта №3 до минор в звучании главной темы у солиста мы слышим

самостоятельный в тембровом отношении мелодический план, вначале дублированный и затем многоголосный на фоне струнной группы оркестра. В следующем предложении темы, выполняющем связующую роль, одноголосный мелодический план превращается в многоголосный и фигурационный, а после одноголосной мелодической связки в побочной теме мелодия звучит с переменным количеством голосов. Столь разнообразное звучание мелодического плана (одноголосного и многоголосного, дублированного, аккордового и фигурационного) используется в иных частях данного концерта, так и в других его концертах.

Мы попытались осмыслить мелодию на исходном уровне представлений о ней. Осознание особенностей развертывания видов мелодии (голос, линия, план) в рамках мотивов, фраз и предложений разных типов тем, безусловно, требует обсуждения многих вопросов.

Механизм развертывания и целостность мелодии

Понимание мелодии как компонента фактуры темы прежде всего требует рассмотрения особенностей ее развертывания в рамках строения темы и значит соотношения мелодии с другими средствами выразительности, в частности с ладом, гармонией, инструментовкой. Мелодия, как и другие средства выразительности, реализует возможности внутреннего механизма музыкального движения, но в какой мере и как реализуются возможности гармонического лада в мелодическом развертывании тем произведений?

Бесспорно, свойства и закономерности мелодического развертывания обусловлены системой музыкального мышления определенного времени, включающей закономерности ладовые, характерные качества инструментария и, конечно, традиции региональные. И если в искусстве прошлого (средневековья и Возрождения) мелодическое развертывание осуществлялось в рамках монодического ладового мышления и опиралось на особые качества вокального исполнительства, то в искусстве Нового времени мелодическое движение осуществляется в рам-

ках гармонического ладового мышления с опорой на особенности как вокального, так и инструментального исполнительства. При этом особенности вокального развертывания голосов и монодического ладового мышления были очень сильны, олицетворяя традиции прошлого, тогда как новое выдвигалось закономерностями гармонического ладового мышления и отдельными приемами инструментального исполнительства. Именно в синтезе старого и нового формируются качественные признаки мелодического развертывания тем и макротем в музыкальных произведениях XVII-XVIII веков.

Вокальное развертывание голосов в рамках монодического мышления имеет длительную историю и прочные традиции в европейской музыкальной культуре. Для данного развертывания характерно поступенное движение голоса по ближайшим звукам, которое мы обычно называем плавным или песенным. Опорными звуками здесь выступают звуки устойчивые в ладу или тонические. В семиступенных октавных ладах народной музыки, как и в церковных (шестиступенных), как правило в роли устойчивых выступали два звука — тоника (конечный устой) и временный (срединный) опорный звук [99.167]. Интервалы более терции — кварта, квинта, октава — редко использовались и обязательно с последующим возвратным и поступенным движением к устою-опоре.

Основную конструктивную роль в вокальном развертывании играли определенные попевки — формулы, которые повторялись и варьировались, выступая составляющими или единицами распева. Масштаб формул-попевок, как правило, не превышал одного дыхания, т.е. фразы. Они и заключали в себе основные ладовые особенности данного развертывания — опорные звуки и приемы опевания. Важным свойством попевочного развертывания был достаточно ровный ритм последования отдельных звуков, связанный с единством пения и танца (шестивия, движения) в исполнении песен. И соотношение длительностей отдельных звуков редко превышало двух-трехкратное, за исключением конечных звуков в напеве. В многоголосии во-

кальном типичным было дублирование голосов в приму и октаву с переходом в терцовое дублирование и достаточно редким одновременным варьированием вспомогательного голоса (гетерофонное соединение голосов). При этом вокальное исполнительство, издавна связанное с движением и танцем, конечно включало в себя повторность и вариантность попевочного развития с расчленением и определенным ритмом целостного мелодического развертывания.

Выразительность слова и речевого произношения стала источником важнейшей разновидности вокального развертывания — декламации, где характерным становится интервалика и ритм соотношения звуков. Именно речевое интонирование вносит свободную ритмику с паузами, с резким контрастом длительностей, а также повторность звуков и использование больших интервалов, нередко превышающих квинту (6, 7, 8, 9), без их поступенного заполнения. Подобное декламационное мелодическое развертывание безусловно отличается от песенного и часто использовалось как прием контраста.

Закономерности вокального и декламационного развертывания мелодии стали нормативными и традиционными в музыкальной практике средневековья и Возрождения. Их признаками являются:

- характер последования (поступенность, скачкообразность) звуков;
- количество и качество опорных звуков;
- формульность (попевочность) и приемы повторности и варьирования;
- интервалика и способы использования скачков;
- ритм формул-попевок;
- качество многоголосия (дублирования) и приемы его изменения.

Данные признаки, выступающие качественными критериями в песенном и декламационном развертывании голосов, стали исходными в мелодическом развертывании тем и макротем произведений XVII-XVIII веков, на что значительное влияние

оказывает активное развитие инструментального исполнительства и гармоническое ладовое мышление Нового времени.

С широким использованием инструментов и учетом их особенностей в музыкальной практике мелодическое развертывание начинает дополняться новыми приемами и свойствами. Так опорными звуками в мелодии нередко становятся звуки открытых струн или натуральные звуки духовых. Часто такие звуки являются устойчивыми (тоническими), но могут и не быть таковыми, выполняя роль опорных и расширяя функции последних в мелодическом развертывании. С использованием инструментов обновляется и расширяется интервалика мелодического развертывания. Наряду с секундовыми и терцовыми последованиями и редкими кварто-квинтовыми скачками становятся привычными скачки на большие интервалы, в том числе больше октавы как эффект октавного переноса. С обновлением интервалики и освобождением от естественной певческой зависимости изменяется и облик формул-попевок, которые часто включают в себя последования звуков удобные для исполнения на том или ином инструменте.

Освобождение от вокальной зависимости позволило расширить дыхание и масштаб инструментальных попевок. Независимо от вокального пения инструментально-импровизационное развертывание мелодии может быть длительным с широким дыханием и в то же время может быть ясно расчлененным на мотивы и фразы, в том числе фигурационные. Их ритм становится более свободным, преодолевая метрическую зависимость от танца. Наконец, именно для инструментального мелодического развертывания становится характерным использование скрытого многоголосия, первоначально связанного с опорой на звуки открытые или натуральные, а также контрастного многоголосия с хоральным, контрапунктическим и аккордовым соединением данных голосов.

Специфическим в рамках гармонического ладового мышления является опора на звуки ступеней-аккордов лада. При этом собственно опорными становятся не только основные звуки тонических аккордов, но и терцовые, а так же основные и тер-

цовые звуки других аккордов, играющих важную роль в гармонических оборотах. Опевание и варьирование аккордовых звуков становится опорой мелодического развертывания голосов и линий, которое следует называть гармоническим. Нередко формулы-попевки, опевающие аккордовые звуки, превращаются в гармонические и мелодико-гармонические фигурации и такое мелодическое развертывание является ярким признаком влияния гармонического ладового мышления на развертывание мелодических голосов и линий.

Интервалика в гармоническом развертывании мелодий при опевании аккордов и их соединений может быть самой разнообразной, но наиболее типичными являются интервалы аккордов — терции, квинты, сексты и септимы. При этом показательным и качественно новым в развертывании мелодий выступает использование хроматических (повышенных и пониженных) интервалов. И, конечно, типичным в данном развертывании голосов и линий становится не только скрытое многоголосие, но и явное гармоническое или аккордовое соединение дублирующих голосов.

Как говорилось, данные закономерности гармонического и инструментального развертывания мелодий не сразу проявляются в целостном их единстве. Постепенно входя в практику подобные приемы развертывания мелодии становятся доминирующими и показательными лишь в XVIII веке. Более того, по разному они проявляют себя в мелодических голосах и линиях.

Развертывание мелодических голосов в хоральной, контрапунктической и полифонической линии тем нередко осуществляется путем вариантного секвенцирования исходных и последующих мотивов и фраз в поступенном движении, где опорными звуками начала и завершения мотивов и фраз служат основные звуки аккордов-ступеней гармонического лада. Подобный мелодический голос используется темах Сарабанды ре минор Ж. Шамбоньера и его Куранты до мажор, все четыре фразы начального предложения которой представляют собой варианты исходной попевки.

Мелодия начального предложения Менуэта из Пуату Л. Куперена также является повторением исходной фразы, осно-

ванной на поступенном нисходящем движении, с изменением окончания. В третьем и четвертом предложениях верхний голос уступает роль мелодии среднему голосу, что очень характерно для тем с линейной фактурой. Поступенное движение мелодии, используемое в двух начальных предложениях Сарабанды Г. Перселла из сюиты №2 соль минор для клавира, дополняется скачками и секвенционным движением голоса, что становится главным в дальнейшем разворачивании.

Пр.105 Перселл Г. Сюита №2. Сарабанда (предложения 1-3).



Секвенционное развитие мелодии-голоса становится наиболее распространенной формой варьирования мелодических попевок (мотивов, фраз). И везде мелодический голос разворачивается поступенно, опекая соседние звуки и опираясь на них на сильных долях метрического движения. Такое ритмически ровное и плавное движение с редким использованием скачков на устойчивые опорные звуки характерно для мелодического голоса в небольших пьесах XVII –XVIII веков. Примеры песенного разворачивания мы услышим в дублированных и аккордовых мелодических голосах, например в Фантазии И. Маттессона из сюиты для клавира до минор, в основной теме финала Сонаты №3 до мажор и теме Анданте сонаты №10 соль мажор Л. Бетховена.

Вместе с тем в произведениях XVII и особенно XVIII веков, в том числе названных композиторов, мелодический голос обретает новые свойства. Так в той же Сарабанде Г. Перселла из сюиты №2 разворачивание мелодического голоса в третьем, четвертом и пятом предложениях (о начальных предложениях выше шла речь) становится качественно иным. Оно представляет собой секвен-

ционное перемещение простых мотивов по нисходящим терциям (третье предложение), а также по терциям и квартам (четвертое и пятое предложение), завершаемое в каждом из них одним и тем же нисходящим поступенным мотивом. Звуки терцовых и квартовых перемещений звена секвенции, а также внутри звена секвенции выступают опорными в движении мелодического голоса. Иными словами, опорными в мелодии становятся звуки трезвучий, по которым осуществлялось секвенционное движение исходных мотивов. А использование мелодических фигураций со скрытым двухголосием рождает сложное скачкообразное движение импровизационно-гармонического характера.

Синтез вокального, инструментального и гармонического развертывания можно отмечать в одноголосных мелодических линиях тем вокальных и инструментальных произведений, например "Аве Мария" Дж. Каччини, пьес "Любезная Тереза" Фр. Куперена. Сочетание поступенного развертывания с движением по аккордовым звукам характерно для мелодии Менуэта И.С. Баха №36 ре минор из Нотной тетради А.М. Бах, Сарабанды Ж.Б. Лейе из Сюиты до минор, Арии из Сонаты фа мажор И. Кунау, основной темы Фантазии Г. Телемана ре минор для клавира и других небольших пьес этого времени.

Новые свойства одноголосных, дублированных, аккордовых и особенно фигуративных мелодических голосов как синтез песенного, инструментального и гармонического развертывания в линейной фактуре становятся качественной нормой в темах произведений второй половины XVIII века, например в темах Менуэтов Симфонии №29 ля мажор В. Моцарта и Симфонии №99 до мажор Й. Гайдна, в темах третьей части Сонаты №4 ми-бемоль мажор Л. Бетховена, первой части его Сонаты №11 си-бемоль мажор и первой части Сонаты №17 ре минор.

Различие песенного и импровизационно-гармонического развертывания и их сочетание реализуется в мелодических линиях и планах тем и макротем. Примерами могут быть одноголосные мелодические линии тем пьес "Кокетка" и "Дудочки" Фр. Дандрие, "Тростники" и "Баски" Фр. Куперена, Арии и Шутки И.С. Баха

из оркестровых сюит №2 си минор и №3 ре мажор, тем медленных частей Концертов для гобоя с оркестром Т. Альбинони си-бемоль мажор и Б. Марчелло до минор, Концерта А. Вивальди соч. 23 фа мажор для трех скрипок с оркестром и Концерта "Зима" для скрипки с оркестром. Различие и сочетание разных типов развертывания дублированных, аккордовых и фигурационных мелодических линий и планов можно найти в темах пьес "Ксенофона" Ф.Э. Баха, Сарабанды И. Пахельбеля из сюиты си-бемоль мажор, Менуэта И.С. Баха из Французской сюиты си минор, в темах финалов Сонат Л. Бетовена №1 фа минор и №14 до-диез минор, а также в темах его Концерта №3 до минор.

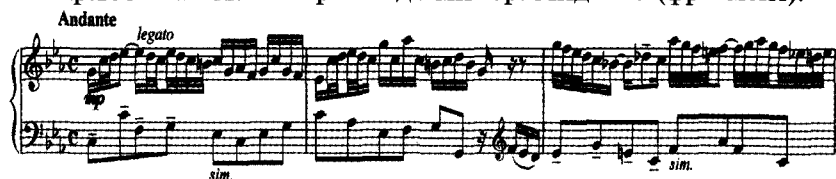
Следует подчеркнуть, что качество мелодической линии зависит не только от типа ее развертывания (песенной, инструментально-импровизационной, гармонической и их синтез), но и от количества ее составляющих голосов, а также от облика сопровождения, которое может быть:

- одnogолосным в виде линии баса,
- неорганизованной линией с мобильным количеством голосов,
- организованной многоголосной линией (хоральной, аккордовой, полифонической, фигурационной);
- самостоятельным планом с совокупностью разных линий.

Сопровождение мелодической линии в виде одnogолосной линии баса всегда организовано ритмически, звуковысотно и, как правило, обусловлено гармонией. И поскольку сопровождение всегда выполняет функцию опоры (дополнения, оттенения, помощи), оно не может быть нейтральным фоном, то линия баса неизбежно становится стимулом и основой гармонического развертывания мелодической линии в рамках его метрического движения.

Сопровождение в виде одnogолосной линии баса мы найдем в основных темах пьес "Дудочки" и "Торопливая Фр. Дандрие, "Июль" Фр. Куперена, Менуэта из Французской сюиты си минор и Анданте из Партиты до минор И.С. Баха для клавира, в трио Скерцо фортепианной Сонаты №3 Л. Бетховена и других произведений.

Пр.106 Бах И.С. Партита до минор. Анданте (фрагмент).



Неорганизованное многоголосное сопровождение мелодической линии обычно предстает в виде стихийного соединения басового голоса и гармонических голосов, например в Сарабанде Ж.Б. Лейе из Сюиты до минор, пьесах Фр. Дандрие, "Баски" Фр. Куперена (Пр.15).

Как правило, многоголосное сопровождение мелодической линии предстает в виде организованной, но недостаточно дифференцированной линии — хоральной, полифонической, фигурационной и аккордовой. Таково сопровождение мелодии в темах "Пастушки" Фр. Куперена, Пассакалии Г. Генделя из Сюиты №7 соль минор, Бурре I и Пасспье I из оркестровой Сюиты №3 И. С. Баха, медленных частей Концертов А. Вивальди для скрипки с оркестром "Зима" соч.8 и "Уединение" соч.256, а также Менуэта Симфонии Й. Гайдна №94 соль мажор, в основных темах медленных частей Сонат В. Моцарта №12 фа мажор, №15 до мажор для клавира и Сонат Л. Бетховена № 8 до минор, №15 ре мажор для фортепиано.

Пр.107 Бетховен Л. Соната №15, Анданте (основная тема).



В подобном сопровождении всегда отчетлива его гармоническая направленность, что безусловно оказывает влияние на мелодическую линию. И фиксируя внешний облик мелодической линии и ее сопровождения, мы неизбежно осмысливаем степень интонационной самостоятельности мелодии — автономна ли она, предельно самостоятельна и контрастна по характеру движения, ритму, интервалике и опорности или родственна, близка и сходна с сопровождением.

Мелодическая линия в темах пьес "Кокетка" Фр. Дандрие и "Баски" Фр. Куперена, бесспорно, более самостоятельна и контрастна сопровождению. Но и здесь интонационное родство мелодии и опорных гармонических звуков подчеркивает контраст дополнения в соотношении с сопровождением, которое конкретизирует и уточняет ее облик. Данное соотношение мелодии и сопровождения мы найдем в темах Аллегро Г. Генделя из Сюиты №14 соль мажор для клавира, в теме Анданте И.С. Баха из Партиты до минор, в основной теме финала Сонаты Й. Гайдна №34 ми минор для клавира, где сопровождение выступает ориентиром, а нередко и резонатором гармонии, заключенной в мелодическом развертывании.

Пр.108 Гайдн Й. Соната №34, финал, осн. тема (нач.предлож.).



В таком сравнении мы осознаем их соотношение — контраст дополнения, взаимодополнения, контраст сопоставления, оттенения или производность, зависимость — и, как следствие, осмысливаем роль мелодии в звуковом облике темы и круге средств ее выразительности. И следует признать, что при внеш-

нем контрасте мелодической линии и сопровождения, чаще ритмическом, наиболее характерно их интонационное сходство и близость в темах произведений Нового времени. Поэтому соотношение обычно имеет характер контрастного дополнения, где мелодия лишь с сопровождением обретает образную полноту и цельность. Иными словами, мелодия доминирует, рельефно выделяясь, но остается зависимой от сопровождения и логики аккордовых соединений. Она царствует, но не управляет движением темы.

Мелодия-план в отличие от мелодической линии предельно контрастна плану сопровождения. Более того, контрастность мелодии подчеркивается в отдельных мотивах различием опорных звуков при опевании одних и тех же аккордов. Следует лишь подчеркнуть, что контрастность звучания мелодии и сопровождения в оркестровых произведениях зависит от солиста и дирижера, которые могут при исполнении подчеркивать контраст или сближать краски звучания.

Выделение мелодии как самостоятельного пространства усиливает ее выразительность и усложняет образность, рождая единство иного качества как ассоциативное, жанровое, историческое его осмысление или перспективный образ данного звучания. Так во второй части Концерта Б. Марчелло краски звучания мелодии гобоя именно в контрасте с оркестром рождают образ исповедальности. И в этом совокупном образе мелодия-план не только царствует, но и управляет взаимодействием рельефа и фона.

Образцы мелодии-плана скорее выступают предпосылкой нового фактурного и образного мышления. В сущности мелодия-план — это характерное явление музыкального искусства XIX столетия, истоки которого в произведениях Нового времени, прежде всего в произведениях оркестровых.

Развертывание мелодического голоса, линии, плана тем и макротем в произведениях XVII-XVIII веков редко остается неизменным и чаще, как говорилось, представляет собой изменение и развитие его облика — одноголосного, многоголосного в виде дублированного, контрапунктического, полифонического,

хорального, аккордового, фигуративного и смешанного звучания. Мы говорили о разном облике мелодического голоса, линии, плана и их изменении в процессе изложения и развития тем и макротем. Более того, можно и нужно говорить о смене и взаимопереходах мелодического голоса, линии и плана в рамках изложения и развития тем и макротем в композиции. Качественное изменение и развитие мелодии тем и макротем является основой ее целостного облика как главного источника и носителя основного или частного образа в произведении.

Примером развития мелодии макротемы может быть экспозиция сонатного Аллегро первой части Оксфордской симфонии Й. Гайдна №92 соль мажор, написанной в 1788 году.

Главная тема Аллегро, звучащая после медленного хорального вступления и состоящая из двух предложений, представляет собой непрерывное обновление фактуры и, соответственно, облика мелодии.

Пр.109 Гайдн Й. Симфония №92, I ч, главная тема (фрагмент).

The musical score is for the first movement of Haydn's Symphony No. 92, G major. It is in 2/4 time and marked Allegro. The score is arranged for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The first violin part has a melodic line with a crescendo and a dynamic marking of 'f' (forte). The second violin part has a melodic line with a crescendo and a dynamic marking of 'f' (forte). The viola part has a melodic line with a crescendo and a dynamic marking of 'f' (forte). The cello and double bass parts have a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of 'p' (piano).

Начальная фраза с негромким песенным разворачиванием мелодической линии первых скрипок и аккордово-ритмиче-

ским сопровождением струнных сменяется во второй фразе контрастным и громким инструментально-импровизационным звучанием скрипок, а в сопровождении выделяется аккордово-хоральный голос духовых и гармоническая фигурация струнных. Аккордовое звучание всего оркестра в следующей фразе с заключительным пассажем первых скрипок вновь сменяется аккордовым хоралом духовых и струнных с фигуративным фоном скрипок, который становится одnogолосным в завершении первого предложения темы. Во втором предложении темы изменение фактуры сохраняется, где мелодия исходной фразы дублируется флейтами с аккордовым сопровождением духовых, а варьирование второй фразы приводит к дублированному и песенному развитию мелодии у скрипок на фоне аккордового звучания струнных и деревянных. И завершает главную тему звучание начальной фразы, которая выполняет роль связки.

Пр.110 Гайдн Й. Симфония №92, ч.1. Побочная тема.



Побочная тема в тональности минорной доминанты начинается аккордовым звучанием мелодии духовых с гармонико-

фигурационным сопровождением скрипок и во второй фразе сменяется дублированным звучанием всего оркестра, которое переходит в аккордовое окончание темы. Легкое звучание мелодии у первых скрипок на фоне фигуративного сопровождения струнных в заключительной теме завершается гамообразными пассажами скрипок и аккордами всего оркестра.

Таким образом, в макротеке первой части Симфонии Й. Гайдна мы слышим непрерывное мелодическое обновление, связанное и со сменой тем, и с тематическим развитием в их изложении. Подобное чрезмерно дробное фактурное и особенно мелодическое звучание характерно для оркестровых произведений раннего и среднего периода творчества композитора, что в определенной мере преодолевается в его поздних произведениях.

Мелодическое развитие тем и макротем в произведениях Л. Бетховена становится масштабным и развернутым. Ярким примером может быть мелодическое развертывание макротемы (экспозиции) первой части Симфонии №5 до минор.

Вступление, представляющее собой дублированное (двухоктавное) звучание мелодической фразы, состоящей из двух мотивов одной ритмо-мелодической формулы, выступает знаком интонационного развертывания тематического материала как тем первой части, так и всей симфонии.

Пр.111 Бетховен Л. Симфония №5, I ч., гл. тема (нач. предлож).



Развернутое изложение главной темы, состоит из трех предложений (тт.5-20, 24-43, 43-57), разделенных звучанием варианта мотива вступления. Это аккордово-хоральная последовательность, выступающая как аккордовый мелодический голос, особенности которого

мы осознаем не только в совокупном интервальном развертывании, но и в изменении объема, гармонической краски и громкостной динамики. Постоянное звучание заданной во вступлении ритмо-мелодической формулы, ее последовательность в отдельных голосах и образует совокупный мелодический голос главной темы.

Более того, звучание ритмо-мелодической формулы превращает аккордово-хоральную последовательность в своеобразную полифоническую ткань и даже разделяет голоса на мелодические (полифоническая линия) и гармонические (сопровождение). Иными словами, использование ритмо-мелодической формулы усложняет аккордовый мелодический голос главной темы и придает черты полифонической линии с сопровождением.

Одноголосный мотив-связка валторн приводит к звучанию побочной темы в ми-бемоль мажоре, в которой изменение качества мелодической линии свидетельствует об этапах ее непрерывного изложения. Так исходная одноголосная песенная фраза мелодии первых скрипок повторяется кларнетами и далее звучит в октаву у первых скрипок и флейт в сопровождении аккордов низких струнных, фаготов и педали валторн.

Пр.112 Бетховен Л. Симфония №5, I часть. Побочная тема.



Новая мелодическая фраза первых скрипок с тем же гармоническим сопровождением без педали свидетельствует об этапе развертывания темы, где секвенционное развитие данной фразы приводит к многократному повторению первого ее мотива в октавном звучании скрипок, виолончелей и далее флейт с аккордовым сопровождением всего оркестра и нарастанием громкости как кульминации развертывания темы. Окончание побочной темы совпадает с началом звучания темы заключительной, где в двух предложениях движение одноголосной мелодической линии скрипок поддерживается звучанием аккордов

оркестра на сильных долях тактов. И завершает мелодическую линию темы дважды повторенное нисходящее движение исходной ритмо-мелодической формулы с дублированием в октаву у духовых по звукам ми-бемоль мажорного трезвучия на фоне протяжного звучания струнных с аккордовым окончанием.

Пр.113 Бетховен Л. Симфония №5, I часть. Заключит. тема.



Таким образом, качественное изменение мелодического развертывания всей макротемы осуществляется лишь со сменой тем. При этом варьирование облика мелодического голоса и мелодической линии, осуществляемое в рамках предложений тем, выступает средством масштабного образного развертывания.

* * *

В настоящей главе по существу обсуждается один вопрос — что такое мелодия и какой она предстает в произведениях Нового времени. Понимая мелодию как постоянный и рельефный компонент фактуры тем и макротем, мы стремились выявить особенности развертывания и выразительности мелодического голоса, линии, плана и их разновидностей в разных по масштабу, назначению и строению произведениях. При этом, многие вопросы о специфичности мелодического развития, связанные с изучением взаимосвязи мелодии с развертыванием ладовых функций, с гармоническим, метро-ритмическим и красочно-инструментальным обликом тем, макротем, не получили должного освещения на данном этапе исследования и требуют дальнейшего осмысления.

ГЛАВА 6

ОСОБЕННОСТИ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ПИСЬМА

«Полифония в большей мере, чем какие-либо другие теоретические дисциплины, имеет фундаментальную базу для дальнейшего исторического расширения материала», — утверждает Ю. Евдокимова [23.5]. Да, полифония, пожалуй, наиболее разработана в теоретическом музыкознании, но и здесь немало вопросов, требующих уточнения. И важнейшим, на наш взгляд, является острая необходимость уточнения понятийного аппарата, не менее актуальной выступает недостаточность конкретно-исторических представлений об искусстве полифонии XVII-XVIII веков.

Исходные представления о полифонии

По мнению С.Скребкова, полифония — это «вид музыки, который основывается на сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий... Ансамбль мелодий — это и есть полифония» [74.4]. «Полифонией, или контрапунктом, называется такое многоголосие, в котором голоса самостоятельны и равноправны по своему значению», — пишут И. Способин и Л. Мазель [79.293; 48.282]. «Многоголосное изложение, основанное на совместном звучании контрастных мелодически развитых голосов, называется полифонией или полифоническим складом,— уточняют С. Григорьев и Т. Мюллер,— Иногда к соединению голосов, образующих полифоническое многоголосие, применяется название контрапункт» [16.12].

Полифония понимается как тип многоголосного изложения мелодических линий (голосов) или тип фактуры, но в каких границах? Справедлива ли расширительная трактовка полифонии как любого многоголосия? И если, как утверждает М. Ройтерштейн, "не всякое многоголосие можно назвать полифонией", так в чем отличие ее от гармонического многоголосия [68.5]? Наконец, корректно ли представление о полифонии как совокупности мелодических голосов и в чем отличие полифонии от

контрапункта? Данные общие представления, безусловно, требуют первоочередного уточнения.

На наш взгляд, понятие "мелодия", означающее рельефную линию (голос), не может относиться ко всем голосам в полифонической фактуре и использование его вместо термина "голос" (напев, мотив, фраза) искажает исходное представление о полифонии.

Понятие "контрапункт", длительное время обозначало область музыкознания, которая сегодня называется полифонией. Принято различать простой и сложный контрапункт. «Соединение мелодий, не подразумевающее какого-либо нового соединения этих мелодий, называется простым контрапунктом,— пишет С. Скребков,— соединение мелодий, которое включает в себе возможность нового соединения их, называется сложным контрапунктом» [74.36]. Однако необходимо ли сегодня понятие "простой контрапункт", которое означает изложение многоголосной фактурной линии темы (макротемы) в произведении, в том числе линии гармонической, хоральной, дублированной, фигурационной? Ведь в ряде учебных пособий, в том числе С. Скребкова, И. Способина, основные разделы посвящены изучению сложного контрапункта, а рассмотрение простого контрапункта заменяется изучением голосоведения в многоголосии и сам термин "простой контрапункт" не используется.

Не случайно Ю. Тюлин выдвигает иную трактовку контрапункта: «В современном смысле контрапункт означает такую область полифонии, в которой осуществляются различного рода комбинации голосов и, в первую очередь, тематических образований» [89.3]. Думается, что понятие "контрапункт", несмотря на историческую ценность, не должно характеризовать область полифонии в целом, а использоваться в характеристике процессов голосоведения и приемов развития как в полифоническом складе произведений, так и в ином.

Подобное уточнение требует и понятие "контрастная полифония", получившее широкое использование в исследованиях С. Скребкова, В. Протопопова. «В полифонии различаются

следующие ее разновидности: 1) неимитационная полифония: а) подголосочная, б) контрастная. 2) имитационная, — пишет С. Скребков, — Полифония имеет значение не только особого вида склада многоголосия..., полифоничность как принцип, в зародыше, в виде потенции, свойственна всем видам многоголосия» [74.4, 12]. На наш взгляд, широкая трактовка полифонии не может быть конструктивной и есть необходимость различать имитационную и неимитационную полифонию, а также виды многоголосия — полифоническое и гомофонно-гармоническое.

Итак, в качестве исходного определения **полифонию** следует понимать как **тип фактурной линии**, представляющий собой **совокупность особых приемов развертывания и развития голосов** в рамках **многоголосного тематического построения** в произведении. И уточнение приемов развертывания и развития голосов в фактурной линии (линий в плане) позволит охарактеризовать сущность полифонии определенного времени.

Различают два этапа развития полифонии, получившие название "строгое и свободное письмо", которые «приблизительно отражают в себе свойства полифонии, с одной стороны XV-XVI веков, и с другой — XVIII века и позже» [74.15]. Ранние этапы истории полифонии рассматриваются в работах целого ряда ученых и наиболее подробно в работе Ю.Евдокимовой "История полифонии", где исследуются закономерности исходных этапов развития полифонии, предшествующих Новому времени.

Автор выдвигает теорию двух концепций полифонии: "мелосной" и "комплементарно-контрапунктической". «Суть этих двух концепций отличима тем, что является исходным началом многоголосия — мелодия, целостная, выразительная, художественно совершенная или краткий мелодический тезис», — поясняет Ю. Евдокимова [24.274; 25.5]. Иными словами, "мелосная" полифония — это многоголосие, вырастающее из одной развернутой одноголосной темы, тогда как "комплементарно-контрапунктическая" основана на изложении и развитии совокупности нескольких одноголосных мотивов и фраз. Последняя концепция полифонического письма стано-

вится доминирующей в XV-XVI веках и отражает идеи "строгого письма".

При этом, Ю. Евдокимова неоднократно акцентирует мысль, что уже "мелосная" концепция полифонического письма включает в себе источник гомофонного мышления, получающий развитие в строгом письме. Отмечая истоки гомофонного мышления в разных видах многоголосия и приемах голосоведения (гимель, английский дискант, параллельные секстаккорды, нулевой канон) как качество "гармонического контрапункта", автор подчеркивает: «Непосредственная связь гармонии и линий голосов... возникает только в системе строгого письма» [24.75]. «Одно из важнейших качеств ренессансного музыкального мышления — своего рода симбиоз полифонических и гармонических принципов,— пишет Т.Дубравская,— На одном ее конце — имитационно-контрапунктическое письмо, регулируемое гармонической основой, на другом — подчеркнуто гармонический склад, обнаруживающий, однако, полифонически-линейное понимание вертикали» [19.335].

Сложная ситуация с освещением полифонии XVII-XVIII веков. **Свободное** полифоническое письмо, по мнению С. Григорьева и Ф. Мюллера, основывается «на современной мажорно-минорной тональной системе» и к особенностям его относятся: отсутствие запретов в интервально-ритмическом разворачивании голосов и использование скрытого голосоведения; свобода разрешения интервалов в вертикальном соотношении голосов и координация последних по «нормам аккордовых соотношений» [16.190-200]. В центре внимания исследователей особенности голосоведения в технике имитации и контрапункта. При этом основное внимание уделяется фуге, прежде всего фугам И.С. Баха, не раскрывая особенности полифонии в иных жанрах и оставляя в тени творчество многих композиторов этого времени. Более того, даже рассматривая полифоническое письмо отдельных мастеров XVII века, ученые нередко оценивают их вклад с позиций достижений И.С. Баха, что не является корректным. Моножанровый и "бахоцентристский" подход, а

также понятийный аппарат, отражающий взгляды прошлого, не позволял раскрыть сущность полифонии Нового времени.

Действительно, с формированием гомофонно-гармонического мышления круг используемых языковых средств значительно расширяется и полифония в XVII-XVIII веках становится специфической областью развертывания и выразительности композиции, подчиненной основным ее закономерностям. Отдельные приемы полифонического развертывания используются в произведениях разных жанров — вокальных и инструментальных. «Инструментализм стал одним из важнейших новых качеств полифонии,— пишет В. Фраенов, именно инструментальная музыка "стала «средой обитания» полифонии» [95.185]. Весь арсенал полифонических приемов (контрапунктических и имитационных, в том числе канонических) наиболее полно реализуется в инструментальных канцонах, ричеркарах, фугах, канонах и инвенциях, которые можно назвать полифоническими жанрами. Именно в них осуществляется формирование новых приемов полифонического письма, использование которых в условиях фактурного мышления XVIII столетия, особенно второй половины, становится качественно иным.

Итак, есть настоятельная потребность уточнить понимание полифонии Нового времени, а для этого рассмотреть процесс формирования стиля "свободного письма" в XVII - первой половине XVIII веков и дальнейшее его совершенствование во второй половине XVIII столетия с уточнением аналитических понятий.

Полифонические жанры XVII века

Ричеркар и канцона, как подчеркивают исследователи, были теми жанрами в XVI веке, в которых под влиянием идей гомофонно-гармонического мышления развиваются новые принципы и приемы развертывания произведений. Они становятся лабораторией языковых и композиционных поисков в инструментальной музыке и выступают непосредственными источниками важнейших жанров Нового времени — фуги и

циклической сонаты [64.5-53]. Первоначально сходные по приемам полифонического развертывания тематического материала, данные жанры в XVII столетии начинают различаться по своему облику и образной направленности. Это различие проявляется в качестве и количестве тем, разделов композиции и самих приемов развития тематического материала.

Канцоны с их многотемностью, контрастностью и нередко самостоятельностью разделов композиции, а также с использованием многоголосных тем и гомофонно-гармонического их развития, особенно в средних разделах, становятся типом произведений, в котором формировались черты будущей циклической сонаты. Ричеркары же с отсутствием тематически контрастных разделов, с минимальным количеством одногоголосных тем и только полифоническим их развертыванием в композиции становятся лабораторией высшей формы полифонического произведения — фуги.

Данные жанры охарактеризованы в работах ряда исследователей и особенно В. Протопопова. Но понятийный аппарат прошлого и позиция исследователей требуют уточнить целый ряд положений.

Канцона и ричеркар

В канцонах полифоническое развертывание тематического материала (обычно нескольких тем) является исходным и важнейшим признаком, но не единственным. Основной композиционной идеей выступает контраст — контраст тематический, метрический, темповый, что обуславливает значительную расчлененность канцон. При этом разделы в канцонах могут быть отделены друг от друга каденцией с остановкой движения и даже паузой, но могут не отделяться друг от друга. В последнем случае смена метрического движения, темпа и тематического материала свидетельствуют о новом этапе развертывания композиции. В сущности канцоны представляют собой циклические произведения, в которых разделы-части еще не являются автономными. Полифонические приемы развития наиболее

широко и последовательно используются в начальных и заключительных разделах (частях), тогда как в срединных они используются частично как дополнительные. Поэтому именно начальные разделы (части) будут предметом нашего внимания.

Первый раздел в канцонах, отчлененный от дальнейшего развития каденцией, обычно представляет собой полифоническое развертывание звуковой ткани на основе одногласной темы (тем), где она является источником всех голосов. Выступающий экспозицией всего произведения и демонстрацией возможностей исходной темы, раздел часто включает и ее развитие. Так первый раздел Канцоны Дж.Фрескобальди во II тоне из сборника "Ричеркары и канцоны" (1615) представляет экспозицию и контр-экспозицию полифонического развертывания звуковой ткани, где тема проводится во всех голосах поочередно (сопрано, альт, тенор, бас) в отличие от традиционного в прошлом стреттного начального изложения — в одной паре голосов, а затем в другой.

Пр.114 Фрескобальди Дж. Канцона во II тоне (экспозиция).



Помимо проведений темы экспозиция— $I^1IV^2(i)I^3(i)I^4$ — включает две небольшие интермедии-связки.¹ Но движение не прерывается, хотя гармоническое развертывание каждого проведения темы ясно заканчивается кадансом, и тема вновь звучит во всех голосах (сопрано, альт, тенор, сопрано и бас), завершая раздел. Такое развертывание позволяет показать разнообразие многоголосного облика темы и ее устойчивого гармонического звучания.

¹ О буквенно-цифровых обозначениях в полифонических произведениях см. в Приложении.

Сходное строение имеет начальный раздел Канцоны №14 (Dopo I Epistola) Дж. Фрескобальди из сборника "Музыкальные цветы" (1635), а в Канцоне №3 из второй книги Токкат (1627) первый раздел ограничивается экспозицией, завершаясь развернутой гармонической каденцией, и исходная тема получает развитие в последующих разделах.

Иногда начальный раздел в канцонах строится на основе двух тем. Такова Канцона соль минор из сборника "Музыкальные цветы".

Пр.115 Фрескобальди Дж. Канцона соль минор (экспозиция).



После двукратного проведения исходной темы и темы более широкого напева в нижнем голосе их последовательное звучание нарушается. Новые контрапунктические соединения напевов с изменением вертикального и горизонтального соотношения превращают развертывание звуковой ткани в разработочное, завершением которого выступает кульминационное звучание исходного напева как мелодии с аккордовым сопровождением, венчающее развернутой каденцией весь раздел. Таким образом, можно говорить о двух этапах в развертывании начального раздела канцоны — экспозиционном и развивающем, завершаемых кодой.

Когда начальные разделы не завершаются ясной каденцией, их строение и образная направленность более сложны. Отсутствие ясной расчлененности разделов чаще фиксируется в канцонах с развитием однородного материала, где нет тематического и темпового контраста. Такова канцона "Кривелла", опубликованная в его сборнике "Canzoni francese" (1645).

Пр.116 Фрескобальди Дж. Канцона "Кривелла" (фрагмент).



Особенность ее экспозиции начинается с того, что развернутый исходный напев, звучащий у альты, а затем у сопрано, не подхватывается вступающим тенором, который варьирует контрапункт к теме. Исходный напев далее имитируется у баса и тенора с сохранением контрапункта и изменением времени вступления. Но экспозиция не завершается с последним проведением темы и стреттное ее звучание у сопрано и альты приводит к необычной двухголосной каденции с окончанием на основном устое (тт.27-29).

Следующий этап начинается одновременно с каденцией, изменяя ожидаемое звучание тоники на VI ступень, где варьируется второй напев, который проводится с темой и самостоятельно. Исходная тема получает развитие в доминантовых проведениях, подчеркивая неустойчивость звуковой ткани. Поэтому ее тоническое проведение (т.73) свидетельствует о завершении произведения — коде со стреттным звучанием темы с ее контрапунктом.

Мы останавливались на произведениях Дж. Фрескобальди, поскольку его творчество совпадает с началом Нового времени и оказывает огромное влияние на творчество многих композиторов XVII столетия, являясь показательным для поиска нового полифонического письма.

Определенный интерес представляет Канцона до мажор И. Керля для органа, основанная на полифоническом развитии одной темы, где нет контрастных разделов. В этом смысле произве-

дение является ричеркаром, на наш взгляд. Начальный его раздел, отделенный знаком повторения, представляет собой экспозицию с проведением исходной темы во всех голосах и двумя дополнительными проведением с кадансовым завершением на доминанте.

Пр.117 Керль И. Канциона для органа до мажор, экспозиция.



Следующий раздел начинается разработкой материала экспозиции, в частности мотивов исходного напева и контрапунктирующих голосов. Варьирование данных мотивов приводит к звучанию исходной темы в разных голосах, облик которой варьируется другими голосами, получающими активное развитие. Стреттное доминантовое проведение темы завершает данный этап развития. Новый этап начинается тоническим проведением основной темы в басу, где ее напев варьируется, имитационно развивается и проводится стреттно с контрапунктирующими голосами. Звучание исходного напева в басовом голосе каденционного оборота свидетельствует о коде всей композиции. Таким образом, начавшийся с варьирования и развития отдельных мотивов, второй раздел является разработкой облика экспозиции, где можно выделить отдельные этапы разрабаточного развития, завершаемые каденцией.

Небольшая Канцонетта Д. Букстехуде для органа является примером растворения жанра в конце XVII века (к его масштабным канционам, изданным с иными названиями, мы обратимся позже). В ней два полифонических раздела, из которых второй является вариацией первого — $A_p A_p^1$, что не является типичным. Первый раздел начинается звучанием исходной темы во всех голосах (сопрано, альт, тенор и бас), но разворачивание звуковой ткани прерывается в ее басовом проведении паузой

верхнего голоса и потому завершается экспозиция дополнительными проведениями основной темы в крайних голосах и небольшой интермедией-каденцией на доминанте.

Пр.118 Букстехуде Д. Канцонетта (начало экспозиции).



Дальнейшее двухголосное движение подчеркивает начало нового этапа. Три проведения темы в обратной последовательности голосов сменяет ее звучание в крайних голосах, завершаемое тоникой с каденцией-переходом к разделу второму. Итак, весь первый раздел — это экспозиция и ее вариант.

Не менее интересны ансамблевые канцоны, отражающие влияние тенденций времени, в частности развития ансамблевого письма в циклических сонатах. Образцовой предстает Канцона М. Нери в III тоне (ля минор) для двух скрипок, виолы и фагота (1644) с ясно завершенным первым разделом (Пр.19). Здесь дается традиционная в прошлом экспозиция — стреттное проведение темы в двух парах голосов, которая повторяется с дополнительным звучанием темы и приводит к небольшой ее разработке и каденции на доминантовом органном пункте. Однако этапы (экспозиция, контрэкспозиция и разработка) полифонического развертывания не отделяются друг от друга и не подчеркивается качественная их направленность.

Канцоны Г. Перселла — это части ансамблевых сонат, основанные на полифоническом развитии одной-двух тем. Такова Канцона из трио-сонаты №11 фа минор для двух скрипок, виолончели и цифрованного баса (1683), в которой нет контрастных разделов. В экспозиции совместное звучание двух тем последовательно осуществляется в трех парах голосов (1/2, 1/3, 2/3) в тоническом, субдоминантовом и доминантовом проведении.

Пр.119 Перселл Г. Трио-соната №11, Канцона (экспозиция).



Экспозиционное движение повторяется, затем дополняется проведениями тем в двух парах голосов и без завершения выливается в стреттное звучание (т.16). Новое их развитие включает группы стреттных проведений — вначале исходной темы дважды во всех голосах, затем контрапунктирующей и вновь исходного напева во всех голосах. Подобная нерасчлененность экспозиционного и развивающего разделов характерна для канцон композитора.

Обратимся к **ричеркарам** — одночастным произведениям, как правило, создаваемым на основе одной темы, где новое качество полифонического письма формируется более целенаправленно в творениях разных мастеров.

Ricercar brevis Яна Свелинка, написанный в начале XVII века одновременно с его трактатом "Правила композиции", призван был иллюстрировать новые идеи полифонической композиции. Его тема — одноголосный мотив, хроматически нисходящий в пределах кварты, предполагает разное ее переосмысление и в этом смысле показательна для демонстрации полифонического мастерства. Так обращение темы тождествен-

но ракоходному субдоминантовому проведению ($I_0 = IV_r$), а ракоходное изложение — обращению доминантового проведения ($I_r = V_0$). Тождественность преобразований темы подчеркивает единство ее проведений в отдельных разделах.

Пр.120 Свелинк Я. Ричеркар бревис, экспозиция (фрагмент).

Lento



Звучание темы уже в экспозиции включает в себе определенный гармонический оборот, который является важным признаком качества разделов трехчастной композиции ричеркара (экспозиция с контрэкспозицией, развивающий или разработочный раздел и реприза с кодой). Нейтральная с точки зрения линейности тема не выполняет роль мелодии, хотя отчетливо выделяется. Роль рельефного голоса в отдельных разделах выполняют удержанные контрапункты. Приемы преобразования темы (увеличение и уменьшение, обращение и ракоход) в имитационных проведениях и контрапунктических перестановках голосов демонстрируют всю палитру полифонических приемов развития звуковой ткани и иллюстрируют теоретические положения автора в "Правилах композиции". Таким образом, *Ricerca brevis* Я. Свелинка был, по сути, первым манифестом нового полифонического мышления, оказавшим значительное влияние на творчество разных композиторов.

Органные ричеркары Дж. Фрескобальди наиболее полно отражают поиск нового в формировании принципов мышления. Ричеркар №4 "sorga mi-re -fa-mi" из сборник "Ричеркары и канцоны" (1615) благодаря ясной композиции получил значительную известность. Три его раздела свидетельствуют об ис-

пользовании разного масштаба исходной темы (основной вид, увеличение, двойное увеличение), дополнительных тем и разных приемов контрапункта и имитации в разворачивании вариационной композиции — $A_p A_p^1 A_p^2$.

Пр.121 Фрескобальди Дж. Ричеркар №4 (экспозиция).



Экспозиция — последовательное проведение основной темы-мотива в четырех голосах дополняется интермедией, основанной на имитации удержанного контрапункта, которая приводит к этапу варьирования звуковой ткани с соотношением темы-мотива и контрапункта, завершающему ясной половинной каденцией. «Собственно тема первого раздела далее появляется независимо от основной, звучит значительно чаще и ведет себя очень непринужденно, вступая в стреттные сочетания сама с собой и вертикально перемещаясь по отношению к основной теме или становясь ее продолжением», — пишет В. Протопопов о начальном контрапункте темы в первом разделе [64.24]. Думается, исследователь преувеличивает его роль, который выступает лишь дополнительной темой в многоголосном построении первого раздела.

Второй раздел начинается стреттным проведением нового хроматического мотива (т.29), где тема звучит в увеличении последовательно во всех голосах (тенор, сопрано, бас, альт). При этом рельефным голосом становится новый хроматический мотив, звучащий в основном, обращенном и варьированном облике и организующий движение голосов на фоне основной темы. Завершается средний раздел полной каденцией. Последний раздел начинается с проведения темы в двойном увеличении во всех голосах, а контрапунктом к ней звучат два новых напева, непрерывно варьируясь в сложном сочетании. Использование исходной темы в роли *cantus firmus*, скрепляющим произведение единым стержнем, подчеркивается авторским подзаголов-

ком. Тема эта торжественно завершает композицию звучанием доминанты, приглашая к продолжению вариационной направленности композиции.

В Хроматическом ричеркаре (post il Credo) Дж. Фрескобальди из сборника "Музыкальные цветы" (1635) ясно выделяются три раздела. Основная тема-фраза, объединяющая два разнонаправленных хроматических мотива, звучит в экспозиции восемь раз в чередовании тонического и доминантового проведения в разных голосах, прежде чем основной устой утвердится в развернутом кадансе (тт.17-19). При этом каждое проведение темы, помимо исходного, представляет определенный гармонический оборот, который повторяется и варьируется в экспозиции как единица гармонического целого.

Пр.122 Фрескобальди Дж. Ричеркар (экспозиция, начало).



В среднем разделе контрапунктом к звучанию основной темы вступают два новых напева, производные из голосов противосложения в экспозиции. Они самостоятельно развиваются и в роли дополнительных тем составляют основу звукового движения. Исходный напев лишь включается в это движение, напоминая о себе в каждом из голосов. Прежняя гармоническая логика нарушается и восстанавливается лишь в последних двух проведениях темы с утверждением основного устоя в кадансе. В заключительном разделе исходная тема звучит в увеличении во всех голосах с начальным контрапунктом, развитие которого здесь становится важным. Возвращается прежняя гармоническая логика в звучании основной темы и стреттные ее проведения завершают ричеркар, свидетельствуя об интересном поиске.

Идеи Я. Свелинка и Дж. Фрескобальди получают развитие в ричеркарах других мастеров, в частности Г. Шютца, И. Фробергера и И. Пахельбеля.

Ричеркар И. Фробергера *cis-moll* достаточно ясно отражает уровень полифонического мышления середины XVII века, представляя единство вариационной и трехчастной композиции — $A_p A_p^1 A_p^2$. Экспозиция завершается шестым проведением исходной темы в формировании полноголосной звуковой ткани, но гармоническое движение не завершается устоем, что приводит к контрэкспозиции с активным интермедийным развитием и дополнительными проведениями темы, пока полный каданс не останавливает движение.

Пр.123 Фробергер И. Ричеркар *cis-moll*, экспоз. (фрагмент).



При этом экспозиция насыщена развитием исходного облика темы. Здесь разнообразная имитация и обращения темы, стреттные и дублированные ее проведения, а также мотивная разработка. Во втором разделе столь же разнообразные проведения темы в уменьшении вносят контрастность в звучание. Но новые приемы полифонического развития, помимо проведения в уменьшении, здесь не используются. В этом смысле заключительный раздел наиболее интересен разнообразием звуковой ткани и приемов преобразования основного напева, выполняя функцию репризы трехчастной композиции.

Ричеркар И. Пахельбеля до минор, основанный на развитии двух тем, отражает поиски автора в развитии полифонии. Произведение имеет сложное строение — $A_p A_p^1 B_p A_p^2$, где начальный раздел представляет собой экспозицию полифонического развертывания и ее развитие. Экспозиция не завершается прове-

дением темы во всех голосах, последующий каданс вуалируется новым звучанием темы, а дальнейшее интермедийное развитие приводит к стреттному ее проведению. Завершает начальный раздел звучание исходного напева в нижнем голосе и последующая развернутая каденция (т.51).

Пр.124 Пахельбель И. Ричеркар до минор (нач. экспозиции).



Раздел A_p^1 — три волны стреттного проведения темы в обращении во всех голосах с интермедиями между ними. Устойчивость облика темы с ясным гармоническим звучанием и размеренность движения звуковой ткани придает ее разворачиванию эпический характер. В основе среднего раздела B_p активное развитие новой темы-фразы (нисходящее секвенцирование), которое приводит к началу заключительного раздела A_p^2 , где новая тема выполняет роль удержанного контрапункта основной темы, оттеняя ее облик. Надо признать, многочисленные проведения тем в репризе (14 раз) и устойчивое гармоническое их звучание подчеркивают статичность всей композиции.

В ричеркарах и, прежде всего, в канцонах XVII столетия закрепляется существующий опыт полифонического письма, где объектом экспозиционного разворачивания и дальнейшего развития является тема и ее соотношение с другими голосами и новыми темами, и где основное внимание уделялось использованию разнообразных приемов имитационного и контрапунктического разворачивания в проведениях тем и в интермедиях.

Вместе с тем, в канцонах и ричеркарах выдвигаются новые черты полифонического письма данного времени:

- стремление к отсутствию тематически контрастных разделов;
- использование дополнительных тем, чаще производных;
- выделение разделов композиции с помощью гармонических каденций;
- функциональное различие разделов с использованием разных приемов полифонического развития;
- последовательное тональное проведение исходной темы во всех голосах экспозиционного изложения;
- стремление к гармонической ясности тематических проведений;
- объектом развития композиции становится экспозиция (макротема).

Фуга

«Фугой называется произведение имитационно-полифонического склада, построенное на многократном проведении одной темы (или нескольких тем) во всех голосах», — считает С. Скребков [74.231]. Однако подобное определение фиксирует лишь внешний признак строения полифонического произведения, не отличая фугу от ричеркара, канцоны, мотета, канона.

Полифонические произведения XVII века с названием "фуга" — это самостоятельные одночастные композиции, которые нередко использовались в качестве частей циклических произведений с обозначением темпа или названием танца. Как известно, "фугой" в эпоху Возрождения называли канонические произведения [55.370; 64.5-6; 98.139-140]. В XVII столетии название "фуга" полифоническим произведениям, отличающимся от канцон и ричеркаров, часто давали не авторы, а издатели, в том числе исследователи более позднего времени. В числе признаков отличия было отсутствие контрастных разделов в строении произведений и использование однородного тематического материала с исходной темой. «Высвобождаясь из политематической формы (мотет, канцо-

на) и укрепляясь (через ричеркар) в своей монотематичности, fuga постепенно сложилась как форма углубленного развития одного художественного образа», — писал В. Протопопов о закреплении в фугах новых черт полифонии [63. 56-57].

Фуга соль мажор на четыре голоса С. Шейдта из сборника "Новая табулатура" (с пятилинейной нотацией, 1624) представляет интересную попытку развития идеи вариационности в полифонической композиции. Фуга включает экспозицию и контрэкспозицию, а также шесть разделов-вариаций с качественным и масштабным изменением исходного облика звуковой ткани — $A_p A_p^1 A_p^2 A_r^3 A_r^4 A_p^5 A_p^6 K$. Экспозиция не завершается четвертым проведением темы в басу с имитацией у альты, что приводит к контрэкспозиции с иной последовательностью темы во всех голосах и половинной каденцией (т.23).

Пр.125 Шейдт С. Фуга соль мажор (экспозиция).



Вариация A_p^1 представляет чередование стреттных звучаний темы и ее проведений в одном голосе с завершающей разработочной интермедией. A_p^2 (т.35) — шесть проведений темы во всех голосах с увеличением ее заключительного мотива и последующей интермедией-каденцией. При этом тема звучит с постоянным контрапунктом одного-двух голосов как гармонический оборот, получающий развитие. Это приводит к разработочному разделу A_r^3 (т.56), основанному на имитационном развитии контрапунктирующих голосов. A_r^4 — проведение темы с увеличением заключительного мотива в басовом голосе (педали) с активным имитационным развитием-разработкой других голосов, где звучание темы является фоном и гармонической основой разработочного движения. Завершает дан-

ную вариацию развернутая каденционная интермедия. В A_p^5 (т.113) тема в уменьшении звучит верхним и теноровым голосам в тоническом и субдоминантовом проведениях. Это развитие выливается в интермедию-разработку, завершенную кадансом. Последняя вариация начинается двумя стреттными проведениями варьированного облика темы в крайних голосах, за ними следует секвенционное проведение уменьшенного облика темы сначала в верхнем, а затем в басовом голосе с гармоническим движением трех нижних голосов и фигурационным верхним. Заключением композиции выступает гармоническое звучание темы с развернутой каденцией. Данная fuga С. Шейдта со сложным имитационным развитием тематического материала и строением, сочетающем признаки вариационной, сложной трехчастной и сонатной композиции, отражает важнейшую тенденцию полифонического письма того времени — единство полифонии и гармонии.

В ансамблевых фугах И. Рейнкена (2-я пол. XVII века) продолжается поиск новых средств выразительности. Примером может служить Allegro из Сонаты для двух скрипок, виолы и basso continuo ля минор, названное редакторами "фугой" и представляющее собой экспозицию и контрэкспозицию полифонического развертывания. Особенность ее заключается в том, что исходная тема звучит в каждом из трех голосов в тоническом и доминантовом проведении — $I^1V^2 I^3 V^1I^2V^3$. Завершенная каденцией экспозиция повторяется.

Пр.126 Рейнкен И. Соната ля минор. Аллегро (фрагмент).



Подобное строение начального Allegro (фуги) используется в его Сонате до мажор для двух скрипок и виолы с цифрованным басом, где экспозиция повторяется три раза, а звучание темы, помимо исходного, сопровождается удержанным контрпунктом. В некоторых фугах И. Рейнкена развивающий раздел, отделенный от экспозиции, нередко связан с проведением темы в обращении, что используется в Жиге из Сонаты ля минор. При этом внимание ладофункциональному облику темы и всей звуковой ткани становится важным моментом в полифоническом письме композитора.

Наиболее зрелыми и яркими фуги предстают в ансамблевых сонатах А. Корелли соч.1 и 3, изданных в 1680-е годы. Фуга из Трио-сонаты соч.3 си минор основана на двух темах, последовательное проведение которых солирующими скрипками без органа завершает экспозицию.

Пр.127 Корелли А. Трио-соната соч.3. Фуга (экспозиция).



Дальнейшее их стреттное проведение составляет суть нового развивающего раздела, он открывается звучанием первой темы у баса и скрипки II, а второй у скрипки I в сопровождении органа. Это проведение тем с дальнейшим развитием голосов составляет целостное предложение, завершенное кадансом в тональности третьей ступени. Следующее стреттное звучание солирующих голосов завершается доминантой, а третье — тоникой, совпадающей с началом репризного звучания тем в их стреттном проведении.

Близкий облик имеет фуга автора из Сонаты №7 ми минор, основанная на имитационном и контрпунктическом развитии одной темы. Игровая концепция концертирования с идентификацией звучащих тем и инструментов составляет суть полифонического развертывания в ансамбле А. Корелли.

Подобное строение имеют фуги Г. Перселла в его трио-сонатах. Так Модерато из Сонаты №5 ля минор для двух скрипок, баса и basso continuo начинается стреттным проведением исходной темы у солирующих голосов и продолжается до конца, расчленяясь на фразы, где начало последующих накладывается на окончания предыдущих. Отсутствие каденций и интермедий превращает имитационное полифоническое движение в сложную совокупность тематических проведений, конструктивная и драматургическая роль которых не может быть подчеркнута даже высочайшим исполнительским мастерством музыкантов. Не случайно в других произведениях, например в Престо из Сонаты №1 соль минор, стреттные проведения исходного напева расчленяются на построения большего масштаба — предложения и выделяется интермедийно-разработочный раздел, завершающий композицию.

Пр.128 Перселл Г. Трио-соната №1, экспозиция (фрагмент).

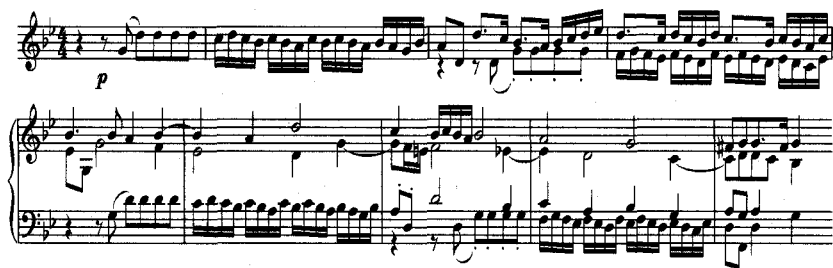


Более конструктивной предстает fuga во второй части (Vivace) Трио-сонаты Д. Букстехуде ми мажор для скрипки, виолы да гамба и цифрованного баса. Основная развернутая тема, состоящая из двух контрастных фраз, проводится в экспозиции во всех голосах ансамбля в тоническом и доминантовом облике — $I^V I^3 V I^2 V^3$ — с удержанным контрапунктом после исходного звучания и завершается тоническим звучанием. Активная разработка как оборотов темы, так и мотивов контрапунктирования, приводит к возвращению экспозиционного звучания и четкому завершению композиции.

И все же не в ансамблевых фугах, а в фугах для органа и клавесина устанавливается во второй половине XVII века облик важнейшего полифонического жанра. Показательными могут быть масштабные фуги Д. Букстехуде, многие из которых являлись разделами более сложных произведений, названных издателями "прелюдиями и фугами", "токкатами". В сущности, это были канцоны, в которых импровизационные и гармонические по складу разделы чередовались с полифоническими. Такова "Прелюдия и fuga" №16 соль минор для органа, имеющая строение — ABA^1CA^2D , где три полифонических раздела (B, C, D) принято называть фугами. Но раздел В — это фугато, о чем справедливо пишет Н. Копчевский, а раздел D имеет вариационное строение, где исходный одноголосный напев выступает мелодией в фактурных вариациях, звучащей то в верхнем, то в среднем, то в нижнем голосах [38.4]. Фугу трехчастного строения представляет раздел С, особенности которой выступают характерными для полифонического письма композитора.

Тема фуги — одноголосная фраза-предложение включает исходный мотив, секвенционное развитие второго мотива и каденционный мотив. Данная тема в экспозиции последовательно проводится в четырех голосах и в последних проведениях звучит с хорально-гармоническим контрапунктом других голосов, завершаясь автентической каденцией — $I^1 IV^2 I^3 IV^4$.

Пр.129 Букстехуде Д. Фуга соль минор, экспозиция.



Стреттное проведение темы в двух голосах открывает средний раздел фуги, включающий контрэкспозицию и этап гармоническо-

го развития облика макротемы. Контрэкспозиция включает и три проведения темы в отдельных голосах, завершаясь доминантой. Двухголосное звучание начинает и этап развития, где смена разнотональных проводений темы ($I^3 III^2 VI^1 III^4 II^2 IV^1$) и небольших интермедий-связок свидетельствует об активном гармоническом развитии звуковой ткани. Реприза с проведением темы во всех голосах и гармонической интермедией-каденцией завершают фугу.

Подобное строение характерно для других фуг Д. Букстехуде, в частности его Фуги до мажор для органа, особенностью которой является подчеркнуто гармоническое звучание тематических проводений.

Фуги И. Пахельбеля для органа более традиционны, чаще компактны и соразмерны, ограничиваясь изложением экспозиции и контрэкспозиции. Таковы его фуги из Магнификата, темы которых контрастны и индивидуальны, нередко с повторностью характерных начальных мотивов. Вместе с тем, его развернутые фуги имеют вариационное строение с наличием трех разделов.

Так экспозиция Фуги си минор не завершается каденцией после четвертого проведения темы и небольшая интермедия приводит к новому ее звучанию. Дальнейшее развитие — чередование проводений темы во всех голосах с небольшими интермедиями, где по сути нет отличия от экспозиции. Лишь изменение красочности и плотности фактуры после начального проведения темы свидетельствует о новом качестве развертывания звуковой ткани, что может быть эффективным лишь в органном исполнении. Активное проведение темы в разных регистрах с небольшими интермедиями завершается на основном устое. В заключительном разделе, как ранее, тема звучит попеременно во всех голосах (альт, бас, тенор и сопрано) и приводит к развернутой каденции. Такое строение характерно для отдельных фуг автора, в частности фа мажор, до минор, и в циклах Прелюдий и фуг, например ми минор.

Примером образцовой фуги рубежа XVII-XVIII веков может быть fuga И. Кунау ля минор, основанная на развитии темы-фразы широкого нисходящего распева, включающего секвен-

ционное движение со скрытым голосоведением. Экспозиция включает проведения темы во всех голосах ($I^3 V^2 I^1 V^4$) и дополняется интермедией, завершающей ее развертывание звучанием устоя.

Пр.130 Кунау И. Фуга ля минор для клавира, экспозиция.



Открывающая второй раздел интермедия чередуется в дальнейшем развитии с тематическими проведениями. В ней выделяется мелодическая фраза нисходящего секвенционного опевания соседних звуков, которая не только дополняет и завершает высказывание основной темы, но и выступает контрапунктом в ее проведениях, выполняя роль дополнительной темы. Комментируя четвертое проведение основной темы, интермедия приводит к тоническому завершению второго раздела. Последний раздел фуги включает три проведения темы (бас, тенор, сопрано) с небольшими интермедиями и активным развитием "секвенционной" фразы. Разделы фуги, отделенные друг от друга и завершаемые тоническим звучанием, очень сходны и отражают идею вариантного строения фуги. Вместе с тем, завершенность разделов фуги, а также введение в них интермедий с производным тематическим материалом, оттеняющим и дополняющим звучание исходной темы, придает отличительные черты каждому разделу и логичность развертывания всей композиции.

Анализ фуг композиторов XVII века позволяет осмыслить сущность жанра и уточнить основные понятия, отражающие современные представления об особенностях фуги на рубеже XVIII столетия (фуги добаховской).

Исходным выступает понятие "тема" — одноголосный напев, который может быть кратким и развернутым, расчлененным и нерасчлененным, однородным и контрастным, замкнутым и разомкнутым, оригинальным и производным. При использовании нескольких тем исходная всегда выступает основной. В качестве дополнительных чаще используются темы производные, которые выполняют роль дополнения и контрастного оттенения основной темы на протяжении всей фуги или в рамках отдельного ее раздела.

Вместе с тем встает вопрос о необходимости использования понятия "макротема", отражающем исходный облик звуковой ткани фуги — ее экспозиции, которая становится объектом развития и композиционной единицей в фугах второй половины XVII века [35.62]. Представление о макротеме раскрывают понятия "проведение темы", "интермедия", "каданс".

"Проведение темы" характеризует облик имитации темы после исходного звучания. Это и фактура в процессе имитации — количество звучащих голосов, соотношение регистровых красок, ее склад (полифонический, хоральный, гармонический), а также облик контрапунктирующих голосов. Это и изменение самой темы — ладоинтервальное, масштабное (увеличение, уменьшение) и метроритмическое. "Проведение темы", отражая звучание темы в экспозиции или ином разделе фуги, уточняется рядом понятий и терминов.

Таковы термины "тема в обращении"(увеличении, уменьшении, ракоходе) "стреттное проведение", "шаг имитации", понятия "канон", "каноническая секвенция" и другие, необходимые в характеристике и фиксации приемов имитационного и контрапунктического преобразования и темы, и звуковой ткани, которые не являются новыми в XVII веке. При этом, понятия "ответ", "противосложение", отражающие специфику полифонии ранних этапов, недостаточно конструктивны в полифонии свободного стиля. Но очень важны термины "тоническое проведение" (доминантовое, субдоминантовое, медиантовое) и "тональное проведение", отражающие ладо-ступеневой облик темы и тональное единство экспозиции. Конечно, осознание проведений темы включает фик-

сацию гармонического оборота, лежащего в основе ее звучания, и кадансов как показателей гармонии макротемы и ее развития.

Значительную роль в характеристике макротемы играет понятие "интермедия". «Интермедиями в фуге называются музыкальные построения, расположенные между проведениями темы», — пишут С. Григорьев и Т. Мюллер [16.236]. Они могут быть связующими, заключительными, могут быть краткими и развернутыми, выполнять роль дополнения и развития темы, контрапунктирующих голосов [18. 121]. В фугах этого времени интермедии, как правило, производны в тематическом плане и не являются самостоятельными. Они выступают контрастом к тематическим проведениям в фактурном плане (количество голосов, гармонический склад), метроритмическом, в использовании приемов развития звуковой ткани, прежде всего, приемов разработки. В этом смысле интермедии являются дополнением проводений тем в развертывании и развитии макротемы. И потому их соотношение с проведениями тем необходимо для понимания драматургии всей композиции.

Важным является вопрос о строении фуг и его признаках. В отличие от А. Чугаева, который подчеркивает «принципиальное различие между полифоническими и гомофонными формами» [107.112], мы считаем, что виды и типы композиции едины для произведений с любым складом фактуры. Основой композиционного развертывания фуги, бесспорно, является вариационность, которую мы осознаем в последовательном изменении макротемы — $A_p A_p^1 \dots A_p^n$, о чем писали С. Скребков и В. Протопопов. Это исходное представление уточняется в анализе вариантов макротемы. Признаки целостности разделов фуги (количество тематических проводений и интермедий, голосов звуковой ткани и масштаб раздела, каденции и другие признаки отчлененности разделов, качество гармонического развития) позволяют уточнить их назначение — вариация, середина, эпизод, разработка, реприза и кода.

Итак, развитие фуги в конце XVII столетия приводит к пониманию ее как сложной композиции, основанной на изложении и развитии полифонической макротемы с линейной фактурой, в

которой тема (темы) выступает источником развертывания голосов звуковой ткани [35.62]. Строение фуги может быть столь же разнообразным, как в композициях гомофонного склада. Фуга может быть самостоятельным произведением (частью цикла) и тогда она является жанром одночастного произведения (инструментального, вокального). Но она может быть разделом или эпизодом более масштабной одночастной композиции в других жанрах. Наиболее устойчивые признаки фуги свидетельствуют об определенном ее качестве:

- экспозиционное развертывание макротемы осуществляется последовательным имитационным проведением исходной темы (тем) во всех голосах звуковой ткани как источником их интонационного движения.
 - а) экспозиция, как правило, завершается и отделяется гармоническим кадансом, а следовательно логикой ее развертывания является гармония;
 - б) единицами макротемы являются проведения темы и интермедии;
 - в) целостность макротемы обусловлена фактурным и гармоническим обликом темы, а также соотношением контрапунктирующих голосов;
 - г) макротема может включать развитие темы и интермедий в виде дополнения или контрэкспозиции;
- развитие макротемы осуществляется в следующих разделах, где
 - а) основное внимание уделяется изменению облика тем и интермедий;
 - б) важную роль часто играют дополнительные производные темы в качестве рельефного голоса и контрастного источника звуковой ткани;
 - в) изменения тонально-ступеневого звучания тем, особенно в крайних голосах, выступает признаком гармонического развития макротемы;
 - г) стреттные тематические проведения чаще используются как средство развития или образной концентрации;

- заключительные разделы обычно начинаются тоническим проведением основной темы и включают в себя использование органичных пунктов, стреттное звучание темы (тем) и развернутую гармоническую каденцию.

По мнению Т. Ливановой, «фуга, постепенно складываясь у предшественников Баха ... претворяет и отдельные достижения, связанные с опытом гомофонного мышления» [44.490]. При этом, можно говорить об эволюции типов фуг, отражающих концептуальные установки полифонического письма XVII столетия — фуги, центром внимания которых является развитие интонационного и ладофункционального облика темы (Я. Свелинк, С. Шейдт, И. Рейнкен); фуги, целенаправленные на искусное сочетание тем в звуковой ткани (Дж. Фрескобальди, А. Корелли, Г. Перселл); фуги, где главным становится развитие макротемы в композиции вариационной, двухчастной, трехчастной и сонатной (И. Фробергер, И. Пахельбель, И. Кунау Д. Букстехуде).

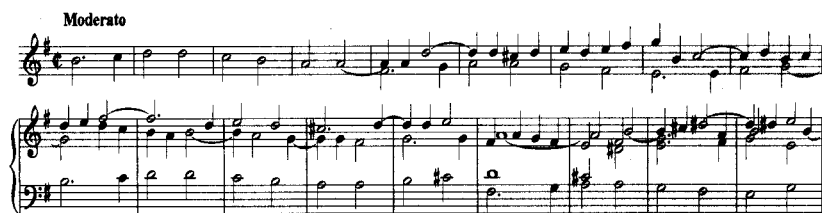
Полифония первой половины XVIII столетия

Особенности полифонического письма XVII века получили развитие в произведениях композиторов рубежа столетий — И. Фукса, И. Фишера, И. Кунау, А. Корелли, А. Скарлатти, И. Маттесона, Г. Телемана, Ж. Рамо, Г. Генделя, Д. Скарлатти, И.С. Баха, Г. Муффата и других, в творчестве которых искусство полифонии достигло высочайшего уровня. При этом, основное внимание в произведениях обращается на композиционное развитие — фиксацию экспозиции (макротемы), последующих разделов и приемов качественного их отличия. На наш взгляд, не приемы свободной имитации и контрапунктического преобразования отдельных голосов, обусловленные необходимостью гармонического их сочетания, определяют новое в полифоническом письме XVIII века, хотя данные приемы важны. Новое — в осмыслении целостности полифонического развертывания и композиционной выразительности.

Совершенствование фуги

Фуги И. Маттесона свидетельствуют о качественно новом уровне полифонического мышления. Развивая вариационную концепцию фуги, автор стремится уточнить концертную направленность жанра. О поиске может свидетельствовать Большая фуга автора, опубликованная в Приложении к его теоретической работе "Совершенный капельмейстер" (1735), в которой ясно выделяются разделы вариационной композиции — $A_p A_p^1 A_p^2 A_p^3$, где средние разделы выполняют роль развивающей середины трехчастной композиции. Примером иной трактовки композиции является другая четырехголосная фуга соль мажор, где соотношение разделов позволяет исполнять ее как трехчастную и как сложную двухчастную с кодой — $A_p A_p^1 A_p^2 A_p^3 A_p^4$.

Пр.131 Маттесон И. Фуга соль мажор, экспозиция (фрагм.).



Проведение в экспозиции исходной темы-фразы с размерным движением во всех голосах формирует хоральную фактуру с гармоническим звучанием темы. Продолжающее движение интермедия в секвенционном и гармоническом развитии материала заканчивается звучанием VI ступени и три проведения темы в ми миноре, завершенные каденцией на доминанте основной тональности дополняют исходный облик макротемы. Фактура контрэкспозиции становится отчетливо гармонической за счет ритмической близости голосов, а изменение гармонии темы преобразует ее облик. Единство экспозиции и контрэкспозиции ($A_p A_p^1$) подчеркивает каденция, отделяющая от последующего разветвления. Двухголосное звучание открывает новый раздел ($A_p^2 A_p^3$), где звучание темы в соль мажор-

ре с новым контрапунктом и интермедиями вновь дополняется вариантными повторениями в параллельной тональности с гармоническим звучанием и завершением на доминанте. Бесспорно, данный раздел выступает вариантом начального. В репризе (A_p^4) четыре тонических проведения темы с интермедиями, утверждают облик макротемы и основной устой дублированным и гармоническим звучанием темы, доминантовым органическим пунктом и заключительным кадансом.

Иной облик фуги И. Маттесон реализует в танцевальных пьесах, в частности в жигах, где двухчастное строение фуг — $A_p A_p^1$ обусловлено традицией повторения двух разделов танца. Таковы его Жиги ми минор, ре минор из сборника "Памятник гармонии" (1714). При этом первый раздел, как правило, не ограничивается экспозицией с активным интермедийным развитием и непременно включает дополнительные проведения темы, а в Жиге ми минор — и стреттное развитие. Отличие второго раздела в том, что тема в нем обычно звучит в обращении. Главное, его фуги тяготеют к гармоническому изложению, что проявляется в экспозициях (третье и четвертое проведение тем), в интермедиях с секвенционным развитием, в стреттных кульминационных проведениях тем и, конечно, в заключительных.

Значительный поиск в развитии полифонического письма представляют многочисленные фуги Г. Генделя из ранних сюит для клавира (1720), концерто-гроссо соч.3 (1734), органических концертов соч.4 (1738), концерто-гроссо соч.6 (1739), а также большие и легкие фуги для органа или клавира (1735) и монументальные хоровые фуги из опер и ораторий.

Фуга фа минор из сюиты №8 с трехчастной композицией в наибольшей мере отражает особенности полифонического письма раннего периода творчества, близкого к И. Маттесону. Интерес предстает ансамблевая фуга в Концерто-гроссо соч.3 №2 си-бемоль мажор, имеющая строение — $A_p A_p^1 A_p^2 A_p^3$. Оригинальной является уже экспозиция фуги, где энергичная исходная тема с удержанным контрапунктом вначале звучит у двух скрипок и гобоев и далее стреттно проводится альтом и басом.

Последующие два проведения темы с контрапунктом завершают формирование шестиголосной звуковой ткани макротемы, но движение не останавливается. Оно дополняется стреттным проведением контрапунктирующего напева во всех голосах и заканчивается половинным кадансом, открывая движение в новом разделе.

Пр.132 Гендель Г. Концерто-гроссо соч.3 №2, III ч. fuga

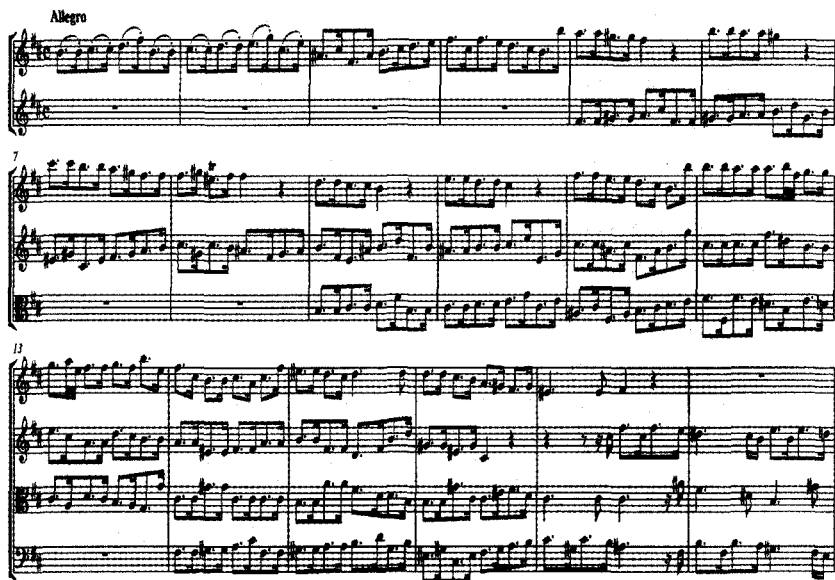


Новые проведения темы в A_p^1 с ее контрапунктом во всех голосах переходят в интермедию, которая приводит к стреттному звучанию темы, а затем ее контрапункта в параллельной тональности. Завершается раздел "кадансирующей интермедией" с утверждением основного устоя, окончание которого вновь совпадает с началом A_p^2 , где стреттное проведение темы с контрапунктом сменяется "кадансирующей" интермедией с секвенционным движением. Движение приводит к звучанию темы в ре миноре и переходу к разделу A_p^3 . Стреттное тоническое проведение темы (бас, скрипка I и гобой I) с контрапунктом в других голосах открывает репризу с последующим развитием контрапунктирующего напева. В коде тоническое звучание темы у баса переходит в "кадансирующую" интермедию и завершается кадансом.

ния. A_p^3 начинается звучанием темы в тональности VI ступени и развернутой интермедии с варьированием нисходящего хроматического мотива и неустойчивым гармоническим движением. Это приводит к доминантовому, а затем к тоническому звучанию темы и кадансированию с хроматически нисходящим голосоведением на доминантовом органном пункте. Заключение, дополняя движение, завершает второй раздел сложной композиции, где исходный образ получает значительное развитие.

Дальнейшее совершенствование фуги автора получают в Концерто-грессо соч.6, где показательной может быть трехчастная фуга Концерта №12.

Пр.134 Гендель Г. Концерто-грессо №12, фуга (экспозиция).



Исходная тема с пунктирным маршевым ритмом и замкнутым гармоническим движением последовательно звучит в экспозиции во всех голосах ансамбля в тоническом и доминантовом облике. Небольшая интермедия с секвенционным движением открывает средний раздел, где в чередовании двухголосного сольного звучания и тутти тема проводится в раз-

ных тональностях с небольшими переходами — двухголосными каноническими секвенциями. Звучание темы у баса в сопровождении ансамбля начинает заключительный раздел, а дальнейшее ее стреттное проведение у скрипок в том же сопровождении и интермедийное движение приводит к завершающему кадансу. В данной предельно лаконичной фуге отражается наиболее характерное для полифонии Г.Генделя — непрерывность развертывания и его статичность.

Значительный интерес представляют полифонические композиции Г. Телемана, широко представленные в ансамблевых произведениях — сонатах для 2-4 солирующих инструментов с цифрованным басом и без сопровождения. Его фуги, каноны и инвенции, используемые в качестве отдельных частей в цикле, не имеют жанрового определения в названии, что обуславливает их неустойчивый облик и поисковый характер с тенденцией обновления.

Таково Аллегро из Сонаты №1 соль мажор для двух флейт или скрипок, представляющее собой небольшую фугу. В экспозиции исходная тема — инструментальный напев декламационного характера, состоящий из двух фраз, звучит у солирующих инструментов в тоническом и доминантовом проведении и выливается в гармоническую интермедию, где фигурационное развитие голосов осуществляется в канонической секвенции.

Пр.135 Телеман Г. Соната для 2 флейт №1. Фуга (экспозиция).



Дальнейшее развитие макротемы представляет собой проведение темы в новой тональности (IV и II) с удержанным контрпунктом и развернутой интермедию, где каноническое развитие

голосов перерастает в разработочное и завершается каденцией в тональности VI ступени. В последующем движении проведения темы с удержанным контрапунктом чередуются с развернутыми интермедиями-разработками. Последняя из них, представляя собой каноническую секвенцию второго разряда, приводит к звучанию темы в основной тональности — началу заключительного раздела. В репризе три проведения темы с удержанным контрапунктом в чередовании с интермедиями гармоническими и каноническими, приводят к заключительному кадансу.

Таким образом, небольшая fuga имеет ясное трехчастное строение с контрастной серединой развивающего типа, где использование двухголосной темы и значительная роль гармонических и разработочно-канонических интермедий является особенностью как данной, так и других fug автора.

Трехчастное строение имеют fugи второй и третьей частей Трио-сонаты Г. Телемана ля минор для блок-флейты, скрипки и цифрованного баса. В fugе второй части (Vivace) развернута тема двухголосна, где контрапунктирующий голос не становится самостоятельной и дополнительной темой.

Пр.136 Телеман Г. Трио-соната ля минор (тема).



В экспозиции два проведения темы дополняются интермедией, которая приводит к среднему разделу, где проведения темы в тональностях III и IV ступеней чередуются с интермедиями фигурационно-разработочного плана. В репризе тони-

ко-доминантовые проведения темы в чередовании с разработанной интермедией завершают простую и ясную фугу.

Более сложна трехчастная фуга I части (Аллегро) Трио-сонаты для двух флейт (или скрипок) и цифрованного баса ре минор. Тема фуги необычна — исходный напев флейты сопровождается энергичной кадансирующей фразой баса в начале и в завершении напева, а также контрапунктирующим голосом второй флейты. В результате тема первоначально двухголосная, а затем трехголосная проводится всеми участниками ансамбля. Начальное звучание темы у флейт переходит в каноническое проведение, которое сменяется гармонической интермедией и тоническим проведением темы с основным напевом у баса, завершающего экспозицию основным устоем.

Средний раздел фуги начинается звучанием интермедии разработочного характера в тональности IV ступени. Активная разработка мотивов основного напева, басового и контрапунктирующего в чередовании с проведениями темы у баса и второй флейты приводит к ее звучанию в основной тональности — началу заключительного раздела фуги. Развитие макротемы выливается в гармоническую интермедию с каденцией на доминанте. Последующая кода с начальной фразой темы и длительным кадансом завершает композицию фуги с двух-трехголосной темой и единством полифонического движения с гармоническим звучанием.

Рассмотрение фуг И.С. Баха выдвигает множество трудностей и главная из них связана с огромным количеством полифонических произведений композитора. Ведь только фуг композитор написал около 400, анализ которых является предметом самостоятельных исследований, а также множество канонов, инвенций и других полифонических композиций в качестве самостоятельных произведений, частей циклических композиций, а также разделов частей сонат, концерто-гроссо, кантат и месс. В данной работе мы считаем необходимым основное внимание в его фугах обратить на трактовку типов строения, выявляя сходство с фугами других мастеров, и на этой основе осмысливать истинную оригинальность и вклад композитора.

Наиболее часто используемой в фугах композитора, пожалуй, является **вариационная** композиция, в которой мы встречаемся с бесонечным разнообразием и изобретательностью в использовании приемов имитационного обновления тематических проведений и контрапунктического развития голосов. Такова композиция, например, в фугах № 1, 5, 8, 20, 24 из WK.I, № 5, 10, 24 из WK.II, а также в других фугах.

Представление о наиболее типичной вариационной композиции дает трехголосная fuga ре-диез минор из WK.I, имеющая строение — $A_p A_p^1 A_p^2 A_p^3 A_p^4 A_p^5 A_p^6$, хотя некоторые авторы (В. Галацкая, А. Чугаев и др.) считают ее трехчастной и двухчастной [13.142; 107.209]. Макротема фуги — экспозиция (тт.1-12) включает три проведения исходной темы с интермедией-переходом и интермедией-каденцией — $I^2V^1(i) I^3(i)$.

Пр.137 Бах И.С. Фуга ре-диез минор (экспозиция).



Почти в каждой вариации макротемы сохраняется количество тематических проведений, интермедий и доминантовое завершение, но качество проведений темы активно обновляется, изменяя ее облик гармонический. Так в A_p^1 (тт.12-26) с проведением темы в одном голосе используются проведения стреттные — двухголосное и трехголосное. В A_p^2 вводится звучание темы в обращении, а в A_p^3 (тт.39-52) облик макротемы усложняется двухголосными стреттными проведениями темы в обращении. В A_p^4 (тт. 52-61) используются стреттные трехголосные проведения темы, а в A_p^5 стреттные трехголосные звучания темы объединяют ее исходный облик с проведением в увеличении и обращении ($I^2/V^3_y/V^1_0$, $III^3/III^2_y/V^1$). Наконец, в заключительной вариации (тт.77-87) стрет-

тное звучание темы с интермедией, основанной на секвенционном движении, приводят к заключительному кадансу. При этом тональное развитие фуги включает отклонения в доминанту и субдоминанту (вар.1-2) с возвращением к главному устою (вар.3) и дальнейшим утверждением основных функциональных отношений. Подобное варьирование исходного облика макротемы путем сжатия тематических проведений и изменения ее гармонического звучания осуществляется в фуге до мажор из WK.I.

Оригинальные композиционные решения используются в фугах **двухчастного** строения, где по разному реализуется идея контрэкспозиционности, например, в органной фуге из цикла Прелюдия и фуга соль минор. в фуге ля минор из WK.II и в фуге до минор из WK.I. Экспозиция в трехголосной фуге до минор из WK.I помимо трех проведений исходной темы и двух развивающих интермедий включает дополнительное проведение темы в тональности III ступени с последующей интермедией-связкой — $I^2V^1(i)I^3(i)III^1(i)$. Именно интермедии, основанные на развитии оборотов темы и удержанного контрапункта, придают экспозиции характер активного и динамичного развития, что привело к дополнительному тематическому проведению с расширением тональной сферы. Во втором разделе — $V^2(i)I^1(i)I^3$ — расширенные интермедии утверждают идею саморазвития, а проведения темы и кода с гармоническим ее звучанием на органном басу закрепляют основную тональность фуги.

Интерес представляет **сложная двухчастная** композиция, столь же нередко используемая в фугах композитора. Такова двухголосная фуга ми минор из WK.I — $A_p A_p^1 A_p^2 A_p^3 K$, где разделы $A_p^2 A_p^3$ являются вариантами $A_p A_p^1$. Проведения исходной темы в экспозиции выливаются в интермедийное движение (тт.5-10), где каноническое развертывание продолжается и переходит в секвенционное развитие, которое приводит к отклонению в III ступень и звучанию варианта макротемы.

Пр.138 Бах И.С. Фуга ми минор (экспозиция).



В A_p^1 каноническое движение в проведениях темы с удержанным контрапунктом переходит в каноническую секвенцию, которая завершается октавным переходом в тональность субдоминанты нового раздела сложной композиции. В A_p^2 и A_p^3 с иным тональным соотношением варьируется предыдущее движение, а небольшая кода с имитацией основного напева завершает фугу игрового характера со сложной композицией, где облик макротемы и ее развитие раскрывают мастерство полифонического письма композитора.

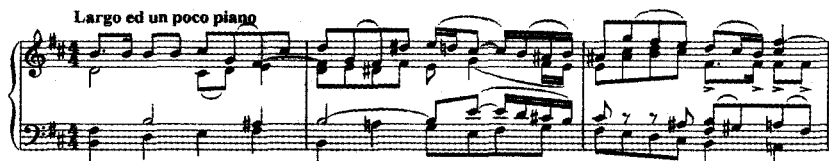
Идея попарного объединения вариаций макротемы реализуется в фуге ля минор из WK.I — $A_p A_p^1 A_p^2 A_p^3 A_p^4$, где также можно говорить о сложной двухчастной композиции с кодой (A_p^4), в основных разделах которой объединяются прямые и обращенные тематические проведения.

Трехчастная композиция используется в фугах композитора далеко не так часто, как считают некоторые исследователи, отождествляя ее с наличием трех разделов, и требует уточнения ее признаков и особенностей. Данную композицию мы найдем в фугах №12, 14, 16, 17 из WK.I и №7 из WK.II, а также в иных произведениях, в которых средние разделы значительно отличаются от исходной макротемы. Признаками контрастного отличия выступает количество и качество проведенных темы и интермедий, фактурный облик и масштаб раздела, приемы полифонического развертывания и тонально-гармонический план, наконец использование контрастного тематического материала. При этом, контрастный средний раздел, как правило, начинается в новой тональности и не имеет ясной завершенности.

Образцом трехчастной композиции можно считать четырехголосную фугу соль минор из WK.I, где масштабный второй раздел фуги выполняет роль развивающей середины с тональным развитием тематических проведений и всего раздела. Такую композицию мы слышим в широко известной органной фуге И.С. Баха из цикла Прелюдия и фуга ре минор соч.565. В фуге ми-бемоль мажор из WK.II стреттные проведения темы в среднем разделе и интермедия с контрастным тематическим материалом, основанная на секвенционном развитии с каноническим движением двух верхних голосов в каждом звене подчеркивают трехчастность композиции.

Значительный интерес представляет фуга из первой части Мессы си минор с развернутым вступлением и кодой. За вступлением оркестра и хора с возгласами "Kyrie eleison" следует чуть слышное развернутое оркестровое построение (тт.5-29) хорально-го склада, подготавливающее звучание основного раздела фуги. Его начальная выразительная мелодия декламационного склада у флейт и гобоев на фоне хора струнных после двухкратного проведения растворяется в развитии ее мотивов у разных инструментов и возвращается в октавном звучании басовых инструментов, завершая оркестровое вступление. Данная мелодия оркестрового вступления — декламационный напев — становится источником (темой) дальнейшего полифонического развертывания и определяет облик и характер дальнейшего изложения.

Пр.139 Бах И.С. Месса си минор. Фуга (тема).



Пятиголосная хоровая фуга начинается последовательным звучанием темы у всех голосов, чередуясь с интермедиями развивающего типа. Однако недостаточная завершенность экспозиционного звучания вызывает необходимость дополнительного проведения темы у сопрано II с отклонением в доминантовую тональность, завершающем экспозицию. Проведение темы в новой тональности

в партии сопрано I и оркестра открывает новый раздел, где звучание темы переходит в интермедийное развитие и оркестр не только поддерживает хор, дублируя голоса, но и становится самостоятельным в развитии звуковой ткани. Кульминацией среднего раздела является оркестровое звучание темы в тональности фа-диез минор и ля мажоре с последующим переходом к основной тональности и репризе фуги. В репризе возвращается последовательное проведение темы в си миноре во всех голосах хора с интермедийным развитием. В коде макротема вновь активно подвергается развитию в тематических проведениях и интермедиях, утверждая основную тональность сдержанно скорбного высказывания.

Идея разработочности, связанная с дроблением тем, вычлениением отдельных фраз и мотивов и их варьированием, частично реализуется в интермедиях, основанных на развитии тематического материала. В этом смысле разработочность как принцип развития используется во многих фугах. Но наиболее полное и целенаправленное реализация этого принципа осуществляется в сонатной композиции фуги с наличием особого разработочного раздела (разделов). Подобная композиция используется в фугах №3, 6 из WK.I, №12, 18, 20 из WK.II, в фуге из Токкаты и фуги ми минор для органа, в фуге Брандербургского концерта фа мажор и других произведениях.

Показательной является **сонатная** композиция в трехголосной фуге ре минор из WK.I — $A_p A_r A_p^1$, экспозиция которой имеет строение — $I^1 V^2(i) I^3 II^1(i)$.

Пр.140 Бах И.С. Фуга ре минор, экспозиция.



Данная макротема, включающая дополнительное проведение темы и завершение на доминанте, подвергается в следующем разделе активной разработке всех компонентов (темы, контрапунктирующих голосов, интермедий и даже отдельных мотивов), где можно выделить два этапа. Первый этап разработки (тт.13-24) представляет последовательность трех стреттных проводений темы в прямом и обращенном виде в доминантовой тональности с небольшими интермедиями-связками — $V^1/II_0^2(i)$ $V^3/V^2(i)$ $V^3/II_0^1/III_0^3$. Второй этап (тт.25-33) — последовательность пяти стреттных проводений темы в основной тональности и интермедии, завершающей в секвенционном движении разработочный раздел — $I_0^2/IV_0^3/V_0^1/I^2/V_0^3(i)$. Особенностью данного раздела является концентрация разных приемов преобразования всех компонентов макротемы. Композиция заканчивается звучанием варианта макротемы — репризы с тремя тоническими проведениями темы, интермедией-связкой и заключительным кадансом.

Более сложная сонатная композиция используется в трехголосной фуге соль-диез минор из WK.II, где экспозиция и ее вариант выступают как единое однотональное построение.

Пр.141 Бах И.С. Фуга соль-диез минор (экспозиция).



Экспозиция не завершается после трех проводений темы и небольшая интермедия в секвенционном движении приводит к звучанию ее варианта с развернутыми интермедиями (тт.19-60), где энергия исходной темы становится источником незавершенности и приводит к дополнительному тоническому

проведению темы с кадансом на доминанте. Разработка начинается с развития мотивов темы, контрапунктирующих голосов и формированию фраз, выполняющих роль контрастного тематического материала, что ведет к качественному изменению звуковой ткани среднего раздела. Таковы начальная хроматическая фраза верхнего голоса и контрапунктирующая ей фраза нижнего голоса (тт.61- 66), которые становятся значимыми в дальнейшем движении. Длительное тонально неустойчивое развитие новых звуковых построений приводит к развернутому кадансу в основной тональности и возвращению обновленного облика макротемы. В репризе три проведения темы (тоническое, доминантовое и медиантовое) с постоянным хроматическим контрапунктом, чередуясь с интермедиями развивающего типа, дополняются двумя тоническими проведениями темы с контрапунктом — кодой, завершающей сонатную композицию фуги и утверждающую основную устой.

Нередко в фугах И.С. Баха **рондальное** строение, основанное на контрасте тематических проведений макротемы и интермедий в качестве разработочных эпизодов [76.171]. И поскольку контраст тематический для фуги не характерен, контраст проведений темы и их разработки становится основой композиции **рондо-сонатной**. Иными словами, идея разработочности часто реализуется в использовании рондо-сонатной композиции.

Такова трехголосная фуга соль мажор из WK.II — A_p $A_r A_p^1 A_r^1 A_p^2$, где макротема с проведением развернутой фигурационной темы, чередуется с разработочным развитием (имитационным, секвенционным) ее мотивов.

Пр.142 Бах И.С. Фуга соль мажор из WK.II, тема.



Экспозиционное звучание макротемы — три проведения темы, завершенные доминантовой каденцией — переводится в разработочную интермедию с имитационным развитием на-

чального двухтактового мотива темы в крайних голосах. Фактурная и структурная ясность превращает данную интермедию в самостоятельный эпизод, гармоническое развитие которого приводит к проведению темы в параллельной тональности. Варьированное звучание макротемы ограничивается проведениями темы в нижнем и верхнем голосах. Продолжением его становится развернутое разработочное движение, основанное на имитационном и секвенционном развитии мотива темы с каденцией на доминанте и связующий пассаж возвращает ожидаемое звучание темы в основной тональности как заключение всей композиции.

Сходная рондо-сонатная композиция (семичастное рондо) используется в фуге до мажор из WK.II — $A_p A_r A_p^1 A_r^1 A_p^2 A_r^2 A_p^3$. При этом в первом разработочном эпизоде имитационное развитие получает начальный мотив темы в двух верхних голосах с удержанным контрапунктом в нижнем (мотив заключительной фразы), во втором эпизоде основное внимание уделяется развитию мотива заключения темы в двойном контрапункте октавы, а в третьем — возвращается материал первого эпизода с длительным кадансированием.

Анализ особенностей фуг композиторов первой половины XVIII века позволяет в трактовке жанра выделить тенденции:

- следования традициям и нормам конца XVII века;
- осмысление проблемных ситуаций жанра, в которых нет единства решений, как поиска в совершенствовании жанра;
- индивидуальной трактовки новых решений, получивших практическое закрепление (использование) в творчестве отдельных композиторов.

Безусловно, традицией следует считать: 1) трактовку экспозиции (макротемы) как объекта развития в фугах и репризы как повторения экспозиционного облика; 2) использование в фугах вариационной и трехчастной композиции; тонико-доминантовых проведений тем в экспозициях и репризах; а также стреттных проведений в средних и заключительных разделах; 3) отсутствие качественного отличия

разных типов строения. Данные признаки в фугах разных мастеров свидетельствуют о нормативности полифонического письма этого времени.

Вместе с тем, нельзя не отметить поиск в решении вопроса о соотношении расчлененности и динамичности (непрерывности) изложения разделов в процессе развития макротемы, где предлагаются близкие решения в фугах Г. Генделя и И.С. Баха в использовании приема вуалирования каденций — объединения окончания с началом нового раздела. Столь же проблемным является вопрос об активизации звукового движения в разделах развивающих и разработочных путем изменения количества голосов и плотности фактуры, решение которого позволяет в фугах И. Маттесона, Г. Телемана, И.С. Баха подчеркивать качество и назначение разделов композиции.

Новым порой выступает использование идей прошлого, не ставших нормативными. И здесь такой идеей выступает использование в фуге двухголосных тем, в том числе с удержанным контрапунктом, как тем гомофонного склада с дальнейшим развитием их облика. Такой же идеей является гармоническая основа полифонического развертывания.

Развитие данных идей становится источником не только использования тональных отклонений в развивающих и разработочных разделах фуг, но и изменения фактурного звучания макротемы, ее развития и заключительного звучания, которое становится гармоническим. Полифоническая ткань макротемы нередко звучит как мелодия с аккордовым сопровождением, что мы слышим в фугах И. Маттесона, Г. Генделя, Г. Телемана и И.С. Баха. И эта тенденция поддерживается и закрепляется использованием двух-трехголосных тем, делая естественным гармоническое звучание и облик фактуры.

Безусловно новым являются индивидуальные находки отдельных мастеров, в частности сохранение в репризе преобразованного облика тем в процессе их развития (варьирования), то есть трактовка реприз и код развивающего типа как итог развития, является новой тенденцией времени.

Фугетты, каноны и инвенции

Уже в конце XVII века начинают создаваться фугетты (небольшие фуги) с педагогическим назначением и для бытового музицирования, а также циклы небольших фуг, прелюдий и фуг концертного назначения с демонстрацией приемов полифонического развертывания звуковой ткани произведений, что становится распространенным в первой половине XVIII столетия. Такие произведения, создавались многими композиторами, среди которых И. Фукс, И. Фишер, чей сборник "Музыкальная Ариадна" включает 20 небольших прелюдий и фуг, Г.Ф. Телеман, издавший сборник "Легкие фуги", Г. Муффат, И.С. Бах и другие мастера.

Данные фуги, как правило, ограничиваются экспозиционным изложением с последующим заключением. Таковы фуги Г. Муффата соль мажор и ре мажор, представляющие собой последовательное проведение темы в четырех голосах с небольшими интермедиями-связками и с последующим тоническим звучанием темы в верхнем голосе с заключительным кадансом, что можно считать и дополнением экспозиции, и заключением.

Пр.143 Муффат Г. Маленькая фуга ре мажор.



Но нередко фугетты включают в себя разделы развивающие, где темы и интермедии проводятся в основном и преобразованном виде

(обращение, метро-ритмические варианты, сложный вертикальный и горизонтальный контрапункт). Например, фугетта И. Фишера из сборника "Музыкальная Ариадна" №18 си минор для клавира кроме экспозиционного проведения темы в четырех голосах с удержанным контрапунктом включает звучание темы в трех голосах с новым контрапунктом и кадансом. А в фугетте №6 ми минор после экспозиционного проведения темы в трех голосах с небольшой интермедией и кадансом в VI ступени следует двухголосное стреттное звучание темы в крайних голосах, которое завершается основным устоем с дополнительным звучанием темы в средних голосах.

Иным примером может быть двухголосная фугетта си-бемоль мажор И. Фукса, в экспозиции которой последовательное проведение исходного напева в обоих голосах и интермедия развивающего типа с кадансом на V ступени.

Пр.144 Фукс И. Фугетта си-бемоль мажор. Экспозиция.



В дальнейшем звучании экспозиционное изложение дважды варьируется. При этом тематические проведения становятся стреттными с изменением последования голосов и сдвигом имитирующего голоса. В интермедиях изменяется голос контрапункта с кадансом на III ступени, а голоса последних тактов экспозиции переставляются в двойном контрапункте октавы с завершением на тонике. Так в скромной вариационной фугетте И. Фукса демонстрируются приемы полифонического развертывания.

Главным предметом внимания в фугеттах являются тематические проведения, преобладает стреттное звучание тем в экспозициях и в небольших средних и заключительных разделах. Например, в фугетте И. Фишера №5 фа-диез минор стреттные проведения темы-мотива в основном виде и обращении составляют экспозицию (пять проводений), контрэкспозицию (пять) и репризу (шесть проводений) произведения.

Пр.145 Фишер И. Фуга фа-диез минор. Экспозиция.



В фугетте И.Фишера ля-бемоль мажор из сборника "Музыкальная Ариадна" тема стреттно проводится во всех голосах экспозиции и завершается основным устоем. Дальнейшее изложение представляет собой шестикратное стреттное проведение темы, завершаемое кодой, где на тоническом органном пункте в верхнем голосе еще раз звучит основная тема. Разумеется, используются в фугеттах И. Фишера и проведения тем в отдельных голосах, и удержанные противосложения, и разные виды вертикального и горизонтального контрапункта, и даже двухголосные темы, например в фуге фа мажор из цикла "Шесть маленьких фуг". При этом отметим, что количество голосов в его фугах часто не регламентируется.

Однако, создаваемые в основном с инструктивной целью фугетты могут быть не только простыми или упрощенными, но и развернутыми, и достаточно сложными с использованием разных типов композиции, в том числе трехчастной и сонатной. Такова маленькая двухголосная фуга И.С. Баха до минор с сонатной композицией. В ней после экспозиционного проведения развернутой темы начинается большой разработочный раздел, в котором секвенционное и имитационное развитие получают отдельные мотивы и фразы исходной темы — заключительный и начальный. Реприза фуги включает два тематических проведения (субдоминантовое и тоническое), дополненные интермедиями переходного и каденционного назначения. Трехчастное строение с развивающей серединой используется в фугеттах ре минор и ми минор И.С. Баха из цикла "Маленькие прелюдии и фуги", а также в Маленьких трехголосных фугах до мажор.

Не менее интересны фугетты Г.Телемана, Г. Генделя, где используется вариационная, трехчастная и сонатная композиция с достаточно свободным оперированием количества голосов и приемов тематических проведений и развития тем. Так в фугетте Г.Генделя №2 до мажор из цикла "Шесть маленьких фугетт", имеющей вариационное строение, исходная тема последовательно проводится в одном голосе в тоническом и доминантовом облике как в экспозиции, так и в вариантах ее звучания, что является ненормативным.

Пр.146 Гендель Г. Фугетта до мажор (фрагмент).



Сокращение и увеличение масштаба тематических проведений композитор осуществляет в Фугетте №1 до мажор, №3 ре мажор и в других произведениях. Более того, композитор использует "диагональный" способ проведения темы в разных голосах Фугетты №6 до мажор. В целом, применение целого ряда ненормативных приемов как экспозиционного изложения темы, так и ее развития превращает ту же Фугетту Г. Генделя №6 в инвенцию.

Каноны — инструментальные и вокальные полифонические пьесы, которые часто создавались в XVIII веке не как самостоятельные, и тем более концертные, а как пьесы инструктивного назначения и для домашнего музицирования. Каноны для клавира и разных инструментальных и вокальных ансамблей создавались многими композиторами. Таков, например, двухголосный бесконечный канон Г. Телемана для духовых.

Пр.147 Телеман Г. Канон до мажор для духовых.

Tranquillo



Главное, каноны создавались как контрастные разделы более сложных гомофонных композиций и части циклов. Таковы, например, девять канонов И.С. Баха в Гольдберг-вариациях, удивительных по замыслу (где каждая третья вариация – канон с постепенным увеличением IV от примы до ноны).

Значительный интерес представляет каноническая композиция хора №11 в Магнifikате И.С. Баха. Ее исходный напев – развернутая и энергичная четырехтактовая фраза, звучащая в хоровой партии басов и оркестра.

Пр.148 Бах И.С. Магнifikат. Хор №11(канон).

Alla brava $\text{♩} = 88$



Данная тема становится источником (пропостой) полифонической композиции, в которой можно выделить три этапа. На первом – композиция развертывается как бесконечный канон первого разряда, где восходящая имитация стремится охватить все голоса хора в двойном контрапункте октавы. Второй этап – нисходящее имитационное движение, где в последнем проведении используется стреттное звучание пропосты С. Данное зеркально-симметричное имитационное движение выливается в развернутую коду, объединяющую гармоническое и полифоническое развитие голосов.

A B C /C|
 A B B¹ B² D /C|
 A B E — A B C| Кода
 A B C D C — A B|
 A B C D C — — — A|

Особенность данного канона в том, на наш взгляд, что строится он как fuga. Первый ее этап выполняет роль экспозиционных тематических проведений, дополненных в следующей фразе-интермедии развитием контрапунктирующих голосов. Второй этап выступает в роли контрэкспозиции, подготавливая вывод, данный в коде.

Вместе с тем, каноны представляли собой принципиально иной тип полифонической композиции, по сравнению с фугой (фугеттой). В каноне источником является исходная одноголосная тема с ее непрерывной имитацией и обновлением в других голосах, а вся композиция представляет собой полифоническую макротему, вариант которой и является источником развития фуги. И использование в канонах разнообразных приемов имитации и приемов контрапунктических было привлекательным именно демонстрацией полифонической техники письма. Однако, при всей привлекательности каноны понимались как жанр традиционного полифонического письма. Ведь в них нет фактурного многообразия, нет использования гармонических красок, тогда как именно такой поиск и составляет суть новой полифонии.

Значительную роль в развитии полифонического письма играли **инвенции** — пьесы свободного полифонического письма, в которых использовались приемы полифонического развертывания тематического материала — контрапунктические, имитационные, а также приемы гармоническими. Важным в инвенциях является исходное изложение тематического материала, обуславливающее путь его развития как доминирующий тип развертывания композиции — имитационный, контрапунктический, гармонический, смешанный.

Некоторые инвенции начинаются изложением одноголосной темы с последующей имитацией в других голосах, что нередко определяет их каноническое развертывание. Таковы

двухголосные инвенции-каноны И.С. Баха № 1, 2, 8, 10. Однако чаще инвенции начинаются изложением двух-трехголосного начального построения, где последующее развитие становится либо контрапунктическим, либо фугированным.

Контрапунктической в своем разворачивании предстает трехголосная инвенция И.С. Баха №9, а также его двухголосные инвенции № 5-7, 9, 11.

Пр.149 Бах И.С. Инвенция №9 фа минор (фрагмент).



Но, пожалуй, более сложны трехголосные инвенции-фугеты И.С. Баха № 1-4, 7-10, 12, 13, в которых равно важны приемы имитации и контрапункта.

Наконец, инвенции могут быть и гомофонной пьесой с использованием приемов имитации в отдельных голосах или приемов контрапункта. Таковы, например, двухголосные инвенции И.С. Баха №5 ми-бемоль мажор с использованием приемов сложного вертикального контрапункта и №14 си-бемоль мажор, представляющая собой прелюдию вариационного строения, где в каждом предложении (вариации) используются приемы имитации, вертикального контрапункта и канонической имитации. Гомофонными пьесами являются трехголосные инвенции И.С. Баха №5 ми-бемоль мажор и №11 соль минор, представляющие собой, соответственно, прелюдию и танец. Именно в инвенциях с преобладанием гомофонно-гармонического разворачивания осуществляется главный поиск композиторов в объединении приемов полифонического и гармонического разворачивания композиции.

Использование канонов и фугетт в качестве разделов и эпизодов гомофонных композиций (вариаций, пьес) становится новой тенденцией времени и одновременно развитием опыта прошлого (канцона, фантазия).

Полифония второй половины XVIII столетия

Полифония в XVII столетии совершенствуется как искусство **голосоведения** и разворачивания произведения в контрапунктическом и имитационном **развитии голосов линейной фактуры** тем и макротем. В XVIII веке эта идея перерастает в **развитие линий** (аккордовых, контрапунктических, фигуративных и полифонических) **в плановой фактуре** тем и макротем произведений! Полифоническое письмо второй половины века отличается от предыдущего времени ясностью предназначения и осознанностью нового качества. Она «вовлекается в свойственные венским классическим формам процессы симфонического развития». [95. 188]

Самостоятельные полифонические произведения (фуги, каноны) становятся достаточно редкими, хотя в учебном и бытовом назначении их создается немало. Полифонические композиции чаще создаются как части циклических вокальных и инструментальных произведений, где важен контраст и взаимодействие гомофонного и полифонического разворачивания. Главное, искусство полифонии все более реализуется в разворачивании отдельных тем и макротем как разделов гомофонной композиции. «Большое значение в истории полифонии было "открытие" смешанных гомофонно-полифонических форм», — подчеркивает В.Фраенов [95.189]. При этом целостное использование приемов полифонического письма в разделах и отдельных темах гомофонной композиции, бесспорно, отличается от использования отдельных полифонических приемов в разных жанрах гомофонных произведений, что давно имеет широкое применение.

С целью уточнить новое в полифонии второй половины XVIII столетия сравним разные уровни использования полифонического письма:

- отдельные приемы в произведениях разных жанров;
- полифонические композиции в частях циклических произведений;
- полифоническое разворачивание тем и разделов гомофонных композиций (частей цикла).

I

Использование *отдельных приемов* полифонического письма осуществляется в разных жанрах гомофонных произведений и реализуется как в начальном изложении исходных тем и макротем, так и в процессе их развития, в предложениях срединных и развивающих, а также в темах развивающих и разработочных разделов одночастной композиции или частей цикла.

Надо признать, использование полифонических приемов в начальном изложении тем и макротем в произведениях не столь многочисленно, как это было ранее. Простейшую имитацию начального мотива мы найдем в теме Гавота фа мажор Дж.Б. Мартини, в первом предложении темы Менуэта В. Моцарта ре мажор К.94, в изложении главной темы Сонаты Д. Чимарозы №16 си-бе-моль мажор и Жиги до минор И. Кирнбергера. В изложении главной темы Сонаты до мажор Дж.Б. Пешетти и в теме Гавоте ре минор И. Кирнбергера применяется каноническая имитация.

Приемы имитации и каноническое изложение используется в развертывании основных тем медленной части симфоний В. Моцарта №12 соль мажор К.110, в основной тема Анданте его симфонии №29 ля мажор К.201, а также в теме финала Симфонии №38 ре мажор К.504, имитационное начало которой сохраняется в репризе и коде. Подобные приемы мы найдем в основной теме Адажио симфонии Й. Гайдна № 99 ми-бемоль мажор, в изложении побочной и заключительной тем I части, а также в основной теме Анданте симфонии №1 Л. Бетховена. Наконец, каноническое изложение мы слышим в побочной теме I части его симфонии №4 си-бемоль мажор.

Чаще приемы имитаций, канонов и канонических секвенций находят применение не в начальных, а в последующих предложениях исходных тем, а также в темах средних разделов. Таково изложение второго предложения главной темы финала Сонаты Й. Гайдна №42 ре мажор, третьего предложения темы Менуэта Сонаты Л. Бетховена №7 ре мажор. В Менуэте из Сонатины В. Моцарта №3 ре мажор второе предложение основной темы начинается двухголосным каноном, который приводит к кадансу. Прием

имитации мы слышим в теме трио Менуэта сонаты Л. Бетховена №1 фа минор, а тема среднего раздела Скерцо Л. Моцарта из Нотной тетради начинается как бесконечный канон двух голосов.

Пр.150 Моцарт Л. Скерцо, средний раздел (канон).



Интересный пример использования приема сложного вертикального контрапункта представляет развертывание макротемы Аллегро фа мажор И. Кинрбергера из его клавирной "Школы", где исходное предложение, выполняющее роль рефрена получает преобразование в эпизодах макротемы. Интерес здесь представляет не только использование тройного вертикального контрапункта в преобразовании темы гомофонного склада (сравним с близким приемом вертикального контрапункта в Менуэте Сонаты №1 Л. Бетховена!), но и фактурное развитие пьесы с единством полифонии и гармонии.

Безусловно, приемы имитации используются в развитии тем оркестровых произведений, например во втором предложении главной темы I части симфонии В. Моцарта №29 ля мажор. В финале Симфонии Й. Гайдна №93 ре мажор и в Адажио симфонии №99 ми-бемоль мажор имитация применяется в третьем развивающем предложении основных тем.

Пр.151 Моцарт В. Симфония №29, I ч. Гл. тема (2 предлож.).



Но наиболее часто полифонические приемы находят применение в разработках сонатных композиций. Многочисленные примеры можно найти в сонатах Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена. Так редкий случай использования имитации на малую нону, пререросшей в двухголосный бесконечный канон мы найдем в разработке I части Сонаты №3 до мажор Л. Бетховена.

Пр.152 Бетховен Л. Соната №3 для фортепиано, I ч. (разработка).



Приемы полифонического развития широко применяются в разработках первых частей симфоний, в частности В. Моцарта №38 ре мажор и №40 соль минор, симфоний Й. Гайдна № 95 до минор, №103 ми-бемоль мажор и №104 ре мажор, а также симфоний Л. Бетховена №1, 2, 5, 7. Как правило, более сложным становится использование полифонических приемов в финалах симфоний. Например в финалах симфоний В. Моцарта №38 и №95 Й. Гайдна развитие главной темы в разработке обретает форму канонической секвенции, а в симфонии В. Моцарта №36 до мажор и в симфониях Й. Гайдна №101, 103 такое развитие превращается в фугато. При этом активное использование полифонических приемов в гомофонных композициях, как отмечает В. Протопопов, «распределяется короткими эпизодами и не преодолевает общей гомофонности склада» [63.273].

II

Одночастные полифонические композиции, как говорилось, становятся редкими в творчестве композиторов второй

половины XVIII века. Чаше самостоятельные полифонические произведения — фуги и каноны — создаются как отдельные части месс и ораторий, ансамблевых и клавирных сонат, а также сюит, сонат и симфоний. В их числе следует отметить фуги в Большой мессе В. Моцарта до минор К. 427, написанной в 1783 году, в частности фугу первой части (Куге), повторяемую в Agnus Dei, и одну из сложнейших его фуг части №9 "Cum sancto spirito" [69.106]. Важными в развитии полифонического письма являются фуги начальной и заключительной частей оратории Й. Гайдна "Сотворение мира", написанной в 1796-98 годы. Нельзя не отметить фуги финалов струнных квартетов Й. Гайдна №32, 35, 36, созданных в 1772 году, фуги средних частей и финалов в квартетах Л. Бетховена № 9, 10, 11. Определенный интерес как самостоятельные композиции представляют каноны, например в финальном Менуэте Сонаты Й. Гайдна для клавира №32 ми-бемоль мажор. Рассмотрим некоторые из данных произведений.

Фуги начального и заключительного номеров оратории Й. Гайдна "Сотворение мира", практически завершают опыт полифонического письма в хоровых произведениях эпохи Просвещения. Особого внимания заслуживает заключительная fuga оратории, которая имеет трехчастное строение.

В данной фуге используются народно-песенные приемы варьирования и подголосочного развития тематического материала. Так в экспозиции двухголосная тема (исходный напев с контрапунктом) проводится последовательно во всех голосах хора — I²V I⁴V³ с вариантами контрапунктирования и дублирования.

Пр.153 Гайдн Й. Сотворение мира. Закл.хор (экспозиция фуги).

Allegro

Des herren Ruhm, er bleibt in E - wig -

Des herren Ruhm, er bleibt in e - wig - keit! A -

A - - - men. Des herren Ruhm, er bleibt, er bleibt in E - wig

ka. it. A men. Des herren Ruhm, erbleibt in E - wig - keit.
 men. A men.
 keit, in E - wig - keit. Des herren Ruhm, erbleibt in E - wig - keit.
 Des herren Ruhm, erbleibt in E - wig - keit. A men.

При этом движение не останавливается и тема с новыми вариантами контрапункта и дублирования вновь проводится во всех голосах. Завершается контрэкспозиция отклонением в субдоминанту и небольшая интермедия с имитацией нисходящего мотива "Amen" в движении шестнадцатыми в переключке мужских и женских голосов открывает средний раздел фуги. Стреттные проведения варианта основного напева в тональностях VI, IV, II и II низкой ступеней чередуются в среднем разделе с интермедиями имитационного развития с участием солистов хора и приводят к звучанию исходного облика двухголосной темы в основной тональности.

Реприза практически полностью повторяет экспозиционное изложение. Прием повторности экспозиции в репризе в условиях непрерывного варьирования тематического материала является важным композиционным средством. Тематические проведения в репризе, утверждающие звучание тоники, дополняются звучанием интермедии с имитацией мотива "Amen" в переключке голосов хора, на фоне которого в партии басов дважды проводится исходный напев. Гармоническое звучание хора в коде утверждает основной устой и основной напев в заключительном октавном проведении.

По мнению исследователей, в основе данной фуги две темы, которые в начальном проведении звучат совместно как двухголосная тема. Однако напевы эти варьируются, образуя более десятка родственных напевов. И материалом для напевов-вариантов, дублирующих и контрапунктирующих, имитирующих и дополняющих любой из них (!) с разным интервалом вертикального и горизонтального соединения, выступает исходный

напев. Уже в начальном проведении он звучит с дополнением его варианта, что становится источником дальнейшего полифонического развития звуковой ткани хора. Таким образом, fuga Й. Гайдна является прекрасным примером усвоения традиций народного искусства в творчестве композиторов эпохи Просвещения.

Использование фуг как самостоятельных частей нередко осуществляется в ансамблевых сонатах второй половины XVIII века. Наиболее последовательно поиски в развитии фуги как самостоятельного жанра отразились в финале Квартета Л. Бетховена №9 до мажор. Его fuga имеет сложное рондо-сонатное строение, показательное для конца XVIII века — $A_p A_r A_p^1 A_p^2 A_r^1 A_p^3$ К, где разработочные разделы основаны на последовании эпизодов гармонического и полифонического развития тематического материала.

Пр.154 Бетховен Л. Квартет №9 соч.59, fuga (экспозиция).

Allegro molto $\text{♩} = 168$



В экспозиции фуги развернутая одноголосная тема-наигрыш последовательно проводится всеми голосами ансамбля в тоническом и доминантовом облике — $I^3V^2 I^4 I^1$. При повторном проведении темы контрапунктирующее звучание альты из развивающего превращается в гармоническое сопровождение, в третьем проведении темы данный голос варьируется и дублируется, а расширенное последнее проведение темы включает октавное дублирование исходного напева и удержанного контрапункта, подчеркивая в их объединении гомофонный склад. Следующая за экспозицией разработка (тт. 47-143) включает в себя последовательность этапов (эпизодов) гармонического и полифонического развития тематического материала, где полифоническое развитие представлено канонами и каноническими секвенциями.

Дальнейшее варьирование экспозиции A_p^1 — это измененное повторение исходного напева участниками ансамбля с гармоническим сопровождением и сменой функций инструментов в звучании темы, представляющем гармоническое секвенцирование и одновременно каноническую секвенцию первого разряда. Данная секвенция дополняется новой секвенцией и свободной имитацией, завершаемой звучанием доминанты с остановкой движения. Возвращение звучания темы у альты свидетельствует о новом ва-

рианте экспозиции — A_p^2 (т.209), где исходный напев сопровождается легкое звучание у первой скрипки (*portato*) преобразованного контрапункта экспозиции. Дуэт альты и первой скрипки сменяет звучание второй скрипки с контрапунктом виолончели и альты, а далее виолончели в сопровождении скрипок, наконец первой скрипки с аккомпаниментом других инструментов.

За вариантом экспозиционного звучания следует вариант разработки — A_p^1 , где повторяются контрастные этапы гармонического и полифонического развития тематического материала (тт.255-344). Последний эпизод разработочного развития темы, объединяющий приемы гармонического и имитационного развертывания, приводит к сокращенному варианту звучания макротемы — A_p^3 , где тонические проведения темы утверждают единство линейного и гармонического развертывания музыкальной мысли. Вывод этот закрепляется в Коде квартета Л. Бетховена с развернутым гармоническим звучанием основной темы.

Заслуживает внимания финальный Менуэт Сонаты Й. Гайдна №32 ми-бемоль мажор для клавира, который представляет собой каноническое изложение темы трех-пятичастного строения, где первое предложение это бесконечный канон первого разряда в двойном контрапункте октавы с каденцией на доминанте, а каждое последующее предложение выступает его вариантом.

Пр.155 Гайдн Й. Соната №32 ми-бемоль мажор, Менуэт (тема).



При этом, второе предложение, по существу, является новым имитационным построением, хотя и вариантом исходного, а третье (т.26) переводит имитационное изложение в каноническую

секвенцию, приводящую к заключительному гармоническому кандасу. Особенность данного канона в том, что имитационное развитие в нем получает смешанный одно-двухголосный напев, что является новым в искусстве полифонического письма XVIII века.

В целом в данных композициях следует отметить их целостность с ясным различием разделов и блестящим использованием разнообразия технических приемов, что закрепляет опыт предшественников. В отличие от фуг, в каноне главное внимание уделяется демонстрации отдельных приемов имитационного развертывания голосов, линий и их красоты в звуковом движении. И потому каноны становятся демонстрацией имитационной полифонии как искусства изящного и утонченного линейного письма подобно искусству линейного рисунка, орнамента, наброска в изобразительном искусстве.

III

Значительно чаще комплексное использование приемов полифонического письма во второй половине XVIII столетия реализуется в изложении и развитии отдельных тем и разделов гомофонной композиции, чаще частей кантат и месс, ансамблевых сонат и симфоний, что становится доминирующим в творчестве композиторов. В таком использовании разделы сложной композиции и изложение отдельных тем превращается в небольшие фуги и каноны, выступающие контрастом и средством активизации развития образности в целостном гомофонном развертывании композиции.

Примерами могут быть эпизод бури из оратории Й. Гайдна "Времена года", фуга заключительного раздела I части Реквиема В. Моцарта, разделы и темы-эпизоды в частях фортепианных сонат Л. Бетховена №12, 28, 31, а также квартетов В. Моцарта №14, 21, 23 и Л. Бетховена №7, 8, 10. Значительный интерес имеет увертюра В. Моцарта к опере "Волшебная флейта" и его Концерт ре мажор соч. 173 для клавира с оркестром, Концерт Л. Бетховена №3 для фортепиано до минор. Наконец, показательным является использование полифонии в финалах симфоний Й. Гайдна №99 и 101, в траурном марше и финале "Героической" симфонии Л. Бетховена, его симфонии №7 и мо-

нументальном хоровом финале симфонии №9, а также в удивительном финале симфонии №41 В. Моцарта.

Широко известна fuga В. Моцарта "Kyrie eleison", которая является разделом первой части Реквиема и затем повторяется в заключительной части произведения — Agnus Dei. В основе fugи два напева — Kyrie eleison и Christe eleison. Как правило в мессах напевы с данными текстами излагаются отдельно, нередко образуя разделы всей части. В данной же fugе автор объединяет разные напевы в одно тематическое построение, где второй напев выполняет роль постоянного контрапункта к начальному. В экспозиции исходная двухголосная тема проводится во всех голосах хора — $I_2^4 V_3^1 I_4^2 V_1^3$ где ее звучание вызывает настроение напряженного ожидания.

Пр.156 Моцарт В. Реквием, fuga I части (фрагмент экспозиции).

Allegro

Ky - ri - e - le - i - son, e - le - i - son!

Christe - le

Ky - ri - e - le - i - son, e - le - i - son!

son!

Christe - le

son, e - le - i - son! Ky - ri - e - le - i - son, e

Экспозиционное звучание дополняется небольшой интермедией — гармонической секвенцией с имитацией верхнего голоса, выполняющей роль перехода к среднему разделу. В новом разделе двухголосная тема проводится в тональностях III, IV и VII ступеней. Неустойчивое и напряженное звучание контрастной темы обостряется стреттным ее проведением. Развертывание темы в тональности III ступени дополняется стреттным звучанием второго напева в восходящем движении (бас, тенор,

альт, сопрано), что приводит к доминантовому завершению среднего раздела. В репризе два тонических проведения темы вновь дополняются стреттным звучанием второго напева, которое выливается в гармоническую каденцию всей композиции.

Необычно изложение главной темы финала фортепианной Сонаты Л. Бетховена №12 ля-бемоль мажор, включающее контрапунктическое развитие материала — aa^1bb^1 . Варьирование первого предложения (a^1) осуществляется приемом двойного контрапункта октавы с превращением одноголосной исходной фразы в двухголосную путем добавления ее обращенного проведения в качестве второго голоса, а развертывание и варьирование второго предложения реализуется приемом двойного вертикального контрапункта в секвенционном развитии начальной фразы. Данное контрапунктическое изложение темы сохраняется в дальнейших ее проведениях в финале сонаты.

Значительный интерес представляет средний раздел II части (*Vivace alla Marcia*) фортепианной Сонаты Л. Бетховена №28 ля мажор, излагаемый в форме канона — периода из двух сложных предложений ($abcd a^1b^1a^2$).

Пр.157 Бетховен Л. Соната №28, II ч.Средний раздел (нач. предл.).



Первое сложное предложение включает простые: а) формирование трехголосной фразы имитацией исходного мотива и преобразование в двухголосную с перестановкой крайних голосов (Iv-14); б) бесконечный канон с Iv-7 и полутактовым интервалом вступления; с) канон с Iv+7 и тактовым интервалом; д) вновь канон с Iv+7 с полутактовым интервалом вступления. Второе предложение начинается звучанием варианта трехголосной фразы с перестановкой тех же, но уже нижних голосов, а далее — звучание первого канона с Iv+7 и возвращение к исходному одноголосному мотиву с преобразованием в трехголосный и переходом в заключение среднего раздела с гармоническим изложением основного тематического материала. Бесспорно, канон демонстрирует высочайшее полифоническое мастерство композитора.

Полифоническое изложение отдельных разделов и тем композиции в симфониях, бесспорно, наиболее эффективно в силу яркого контраста объемному гомофонному изложению. Использование полифонии в финале Симфонии В. Моцарта №41 является наиболее ранним с точки зрения нового назначения и качества полифонического письма и потому выступает удивительным в органичном единстве гомофонного и полифонического письма.

Финал симфонии В.Моцарта №41 до мажор, написанный в сонатной форме, можно сказать весь пронизан полифонией, где полифоническое изложение и развитие в экспозиции, разработке, репризе и коде получают темы главная, связующая, побочная и заключительная. Так в трехчастном строении главной партии (АВА¹) ее заключительный раздел представляет собой небольшую фугу, где исходный мотив основной темы звучит в трех стреттных проведениях — I²/V¹ I³/V⁴ I⁵/I¹ с завершением на тонике.

Пр.158 Моцарт В. Финал симфонии №41 (раздел партии).





Звучание связующей темы С предстает в виде нисходящей канонической секвенции (первое предложение) и варьированного повторения исходной фразы темы В в стреттном звучании (второе предложение). А в среднем разделе побочной партии (DB¹D¹) изложению темы D контрастирует вариант канона связующей темы на доминантовом органном пункте, после которого основной мотив темы D получает развитие в восходящей двухголосной канонической секвенции с IV-III и секвенции нисходящей четырехголосной с возвращением к исходному звену. Наконец, в заключительной партии развитие второго мотива главной темы дополняется стреттным трехголосным развитием темы В (вариант связующей темы) в прямом и обращенном проведении, которое приводит к завершению сонатной экспозиции.

Подобное полифоническое развертывание превращает стремительное неустойчивое движение в единство контрастных образов.

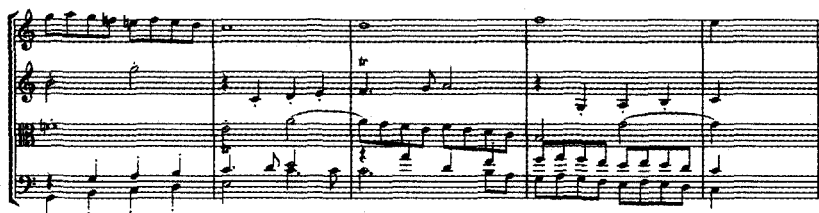
В разработке активное развитие получает тема В в виде канонических секвенций, тогда как в репризе полифоническое изложение тем главной, связующей, побочной и заключительной остается практически неизменным по сравнению с экспозицией. Кульминацией в использовании полифониче-

ских приемов становится кода, где имитационное варьирование (комбинирование) начального мотива главной темы переходит в сложный (двойной) пятиголосный канон с использованием основных мотивов тем А, В, С и D.

Особенностью данного канона является исходное стреттное звучание мотивов тем D и А у альтов и виолончелей (двухголосная пропоста), которое сохраняется в дальнейшем имитационном развертывании.

Пр.159 Моцарт В. Симфония №41. Финал, кода (фрагмент).





Но в постепенном увеличении голосов струнных (от двухголосия к пятиголосию) начальный голос альтов становится имитацией мотива А, то есть развивающим. В результате полифоническое развертывание голосов является простым каноном с сохранением двухголосной респосты, где мотивы других тем выступают в роли контрапунктирующих или дополнений в развертывании пропосты.

скрипки I	D A C D ¹ B A
скрипки II	D A C D ¹ B D C
альты	D A C D ¹ B D A D
в-чели	A C D ¹ B D A C D ¹
к-басы	D A C D ¹ B

При этом экспозиционное развертывание канона в пяти голосах струнных инструментов осуществляется с дублированием мотива темы А у духовых (медных и деревянных), подчеркивая его определяющую роль. На втором этапе развития канона у деревянных дублируется звучание всех мотивов, нейтрализуя доминирование мотива темы А, и добавляется фанфарное звучание медных, подчеркивающее гармоническое звучание канона. Совместное звучание всех тем в каноническом развертывании выливается в аккордовое звучание второй фразы темы А и последующей темы В, которая завершает грандиозный финал симфонии В. Моцарта.

Бесспорно, объединение всех тем на фоне мотива главной темы в столь необычном каноне коды — уникальный прием мастера, свидетельствующий о высочайшей технике полифонического письма и выражающий целостное единство основных тем. В целом последовательность полифонических разделов в

данном финале, которые являются развитием гомофонного изложения основных тем, ясно подчеркивает их назначение в соотношении с гомофонным звучанием тем-образов симфонии, что справедливо отмечала Т. Ливанова [45.519].

Итак, использование комплекса полифонических приемов в разделах сложной гомофонной композиции заключается в себе то новое, что характеризует данный этап развития полифонии. Новая трактовка полифонии в условиях доминирования гармонического мышления — это осознание полифонического звучания как активизации неустойчивого движения в рамках гармонического тонального и внетонального развертывания.

* * *

Мы рассмотрели процесс формирования свободного полифонического письма в XVII — первой половине XVIII веков и их развитие во второй половине XVIII столетия. Главным источником качественного изменения полифонического письма в данный исторический период, бесспорно, выступает развитие гармонического мышления. Влияние гармонии ощущается на всех сторонах полифонического развертывания тем и макротем. И если в XVII веке внимание музыкантов было обращено на тональную направленность проведений тем и использование приемов имитационного и контрапунктического развертывания голосов звуковой ткани, на выделение экспозиционных и развивающих разделов в полифоническом развертывании, а также ясность гармонического развертывания тематических проведений и интермедий (от кадансов до осмысления и фиксации в них гармонического оборота). То в XVIII столетии и особенно во второй его половине в центре внимания логика композиционного развертывания в полифонических произведениях и произведениях с контрастом разделов гармонического развития и полифонического, о чем свидетельствуют произведения выдающихся мастеров. В результате новое полифоническое письмо становится не только равноправным с гомофонно-гармони-

ческим в выражении образной направленности произведений, но и специфическим, понимаемым как выражение "неустойчивой устойчивости" гармонии (тональной и внетональной), что позволяет использовать комплекс полифонических приемов изложения и развития тематического материала в разных жанрах музыкальных произведений. Таким образом, направленность и специфика полифонического письма Нового времени заключается в создании сферы неустойчивости как в рамках всей композиции (части цикла), так и на отдельных участках звукового движения в произведении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Следует подчеркнуть особенность соотношения разделов и глав всей работы, посвященных отдельным сторонам композиции и музыкального языка. С одной стороны, они самостоятельны и самоценны, с другой — их последовательность является иерархичной и ясно направленной от общего к частному, где освещение вопросов каждой последующей главы обусловлено изложением предыдущих глав. Данная последовательность свидетельствует о реальной взаимосвязи и взаимозависимости отдельных средств выразительности музыкального языка тематического материала композиции в целом, которая характерна для произведений данного исторического периода, но не является таковой для культуры Возрождения и последующих XIX–XX столетий. В конечном счете вся работа целенаправлена на постепенное раскрытие сущности композиции и ее образной драматургии в произведениях.

Уточнение понятийного аппарата стало исходным в рассмотрении всех вопросов как необходимый момент в осмыслении существующих представлений и обосновании новых. Критический анализ усложняет изложение новых положений, но одновременно выявляет их преемственность с кругом существующих взглядов, мнений и отличие авторской позиции.

Безусловно, характеристика типов тематизма является основой понимания композиции и ее типологии в данной работе. И важным здесь является положение о конструктивной и смысловой функциях тематических построений, разграничивающих представление о тематическом материале и теме как носителе образности. Новыми выступают представления о макротемах и их типах — простых (гармонических, полифонических) и сложных, которые позволяют не только уточнить типологию композиций, но и осознать процесс эволюции композиционного мышления XVII–XVIII веков. Не менее важным выступает обсуждение вопросов о фактуре, которые нередко остаются в тени при решении многих вопросов. Главным здесь является

не столько уточнение понятий и типология фактуры, сколько акцентирование внимания на сущности пространственности музыкального мышления, реализуемой в формировании плановой фактуры тематических построений и ее развития. В целом весь комплекс представлений о тематизме и фактуре составляет важнейший этап анализа музыкальных произведений, отражающий уровень композиционного или макромузыкального мышления.

Одним из центральных положений работы является выдвигаемое представление о гармоническом ладовом мышлении Нового времени, о его формировании и развитии, о типах мажоро-минорных ладов, их взаимовлиянии и фактическом объединении в конце XVIII века. Важнейшими в новом представлении о гармонических ладах данного времени являются представления о звукоряде, вариантности ступеней и мобильности их использования, об эволюции функций основных и дополнительных, а также положения о переменности устоев, тоникальности и тональности как важнейших качествах ладового мышления.

Новое понимание гармонии как качества движения в рамках тем, макротем и композиции коренным образом отличает ее от представлений ладовых и понимания как абстрактной вертикали произведений. Это новое понимание гармонии формируется в представлении о гармонических оборотах (аккордовых оборотах тем и простых макротем и оборотах тональных сложных макротем и композиции), их назначении и развитии как качественных единицах движения устойчивости и неустойчивости звучания и средстве развертывания тематических построений. Само различие аккордовых и тональных оборотов свидетельствует о разных уровнях рассмотрения гармонического развертывания тем, макротем и композиции. Главное, представление о целостном гармоническом развитии вводит нас в мир музыкального языка и его выразительности — мир микромузыкального мышления композиторов и музыкантов-исполнителей.

Вопрос о сущности мелодии ограничивается в данной работе уточнением ее данности — конкретизацией мелодии как элемента фактуры тематических построений, рассмотрением ее видов и типов: мелодии-голоса, мелодии-линии, мелодии-плана и их отличии. Это было главным на данном этапе исследования. Поэтому многие очень важные вопросы о специфике мелодического развертывания, о ладовой обусловленности, о связи с гармоническим и полифоническим развертыванием тем и макротем требуют в дальнейшем значительного уточнения.

В обсуждении полифонии Нового времени исходным становится уточнение понятийного аппарата и осмысление понятия макротемы как экспозиции разных типов (жанров) полифонических произведений — канцоны, ричеркара, фуги, канона, инвенции, что обусловлено самим процессом развития полифонического письма. Принципиально важным был показ отличия полифонии XVII столетия с вниманием к развертыванию отдельных голосов от полифонии XVIII века и особенно его второй половины, где главным становится композиционная целостность. Не менее важным было уточнение разнообразия композиции полифонических произведений и специфической направленности полифонического развертывания отдельных тем и макротем как разделов целостной композиции произведений второй половины XVIII столетия. Не показ и демонстрация мастерства полифонического письма отдельных композиторов было задачей данной главы, а выявление единой направленности в совершенствовании полифонического мышления, технологии мастерства и выразительности композиции произведений этого времени.

Бесспорно, данная работа как определенная теоретико-аналитическая концепция требует в дальнейшем не только уточнения ряда частных вопросов, но и развития выдвинутых положений по отношению к средствам выразительности исполнительского мастерства, связанным с развитием инструментария и приемами артикуляции, аппликатуры, агогики, что является задачей дальнейшего исследования.

Приложение

1. Обозначения композиционные и синтаксические — тем и их единиц, простых макротем и разделов композиции:

A, B, C и т.п. — темы;

A'B'C' — варианты тем;

a в с — единицы строения тем-периодов — предложения.

A_n — простая гармоническая макротема;

A_p — полифоническая макротема;

R — разработочный раздел композиции;

K — кода;

2. Обозначения ладовые и гармонические:

I (II ... VII) — ступень лада, мажорное трезвучие;

I_m (II_m ... VII_m) — ступень лада, минорное трезвучие;

I_{dim} — ступень лада, уменьшенное трезвучие;

I^b, I[#] — низкий или высокий вариант ступени-аккорда;

C, D, E, F, G, A, H (B) — тоновое обозначение мажорных ступеней-устоев;

c, d, e, f, g, a, h — тоновое обозначение минорных ступеней-устоев;

I₆ (I_{m6} VII_{dim6}), I₄ (I_{m4}⁶) — обращения трезвучий;

I₇ (I_{m7} II_{dim7}) — септаккорд;

I₆⁵, I₄³, I₂ (I_{m6}⁵ II_{dim2}) — обращения септаккордов;

I₃ — трезвучие (обозначение используется при смене в одном такте трезвучия и его обращения, септаккорда, например | I₆₃ | V₃₇ | V₃₂ |);

T, S, P, D — функции аккордов-ступеней (тоническая, субдоминантовая, переходная и доминантовая);

K — кадансовый квартсекстаккорд;

a в с — контрастные гармонические обороты темы-периода или макротемы.

3. Обозначения полифонические:

A_p, A_p¹, A_p² — полифоническая макротема и ее варианты как разделы композиции фуги, ричеркора;

A_r — разработочный раздел в полифонической композиции;
 $I^1 V^2 III^3 IV^4$ — тонально-ступенное проведение одноголосной темы (тоническое, доминантовое, медиантовое, субдоминантовое) в определенных голосах, т.е. проведение темы в рамках устоя той или иной ступени, который является частным для данной темы, но может быть общим для всех голосов;

$I^4_2 V^1_3 I^2_4 V^3_1$ — проведения двухголосной темы;

I^3_o — проведение темы в обращении;

$III^{2}_{ув}$ — проведение темы в увеличении;

$VI^{1}_{ум}$ — проведение темы в уменьшении;

IV^1_r — ракоходное проведение темы;

I^2/V^1 — стреттное проведение темы;

(i) — интермедия.

Именной указатель

- Абрахам Л. — 212.
Аврелиан — 150.
Алексеева Л. — 212.
Альбиниони Т. (1671-1750) — 78,182,205,233,249.
Альбрехтсбергер И. (1736-1809) — 209.
Англебер Ж.А. (1628-1691) — 45,163,181,182,190.
Анерио Дж.Фр. (1567-1630) — 184.
Антикис А. — 118.
Арановский М. — 59,212,218,219,220,221.
Аристотель — 150.
Аркадельт Я. (1500-1568) — 116,120.
Асафьев Б.В. — 5,12,21,213,222.
Батлер Дж. (1560-1647) — 124.
Бах И.С. (1685-1750) — 3,15,16,27,28,29,31,32,33,35,36,39,41,42,43,44,45,
71,72,73,74,75,76,77,78,80,81,82,83,84,85,86,87,89,90,92,123,125,
127,128,129,130,131,135,139,158,159,160,161,162,164,168,169,173,
174,175,178,179, 180,181,182,186,187,188,190,191,193,194,201,202,
205,206,223,224,225,226,229,231-236,239,241,248,249,250,261,
286,294-301,303,304,306,308,309,310.
Бах Ф.Э. (1714-1788) — 27,29,30,37,43,46,47,53,55,72,73,79,81,85,92,
139,140,194,195,197,225,229,234,235,249.
Бах И.Кр. (1735-1782) — 195,197.
Бем Г. (1661-1733) — 35,77,166,180,182,194,230.
Бенда И.А. (1722-1795) — 92,209.
Берд В. (1542-1623) — 116.
Берков В. — 156,183.
Бершадская Т. — 5,59,102,103,106,116,150,151,152,183,215,216.
Бетховен Л. (1770-1827) — 3,15,21,22,34,35,39,49,53,54,55,56,57,72,
73,74,75,76,79,80,88,89,90,91,92,94-97,141,142,143,144,145,
166,193,194,195,197,198,199,202,203,204,207,208,209,210,
229,230,231,234,235,236,237,241,247,248,249,250,255,256,
257,312,313,314,315,317-319,320,322.
Бибер Г.И. (1644-1704) — 71.
Блоу Дж. (1648-1708) — 184.
Бобровский В. — 14,18,21,31,60.
Броссар С. — 100.

- Букстехуде Д. (1637-1707) — 29,43,77,92,182,190,279,280,281,286.
Булл Дж. (1562-1628) — 77,80,81,85,90,123,184.
Вагензейль Г.Х. (1715-1777) — 209.
Валькова В. — 11,12,14,18.
Вальтер И.Г.(1684-1748) — 100.
Варбуртон А. — 213.
Вердело Ф. (1485-1567) — 120.
Веркмейстер А.— 100.
Вивальди А. (1668-1741) — 3,27,33,42,45,73,74,78,83,84,88,89,137,160,
164,165,178,181,182,201,202,205,206,232,233,239,249,250.
Вивиани Дж.(1638-1692) — 71.
Видебург (2 пол. XVII в.) — 117.
Визель З.А. — 59,61.
Витали Дж.- Б. (1644-1692) — 156,179,182,189,190,193.
Враницкий П. (1756-1808) — 210.
Гайдн Й.(1732-1809) — 3,32,39,46,49,53,54,55,56,57,72,73,79,88,89,90,
92,94,141,142,143,144,164,166,194,195,197,198,202,203,204,207,
208,209,210,229,234,235,236,237,248,250,251,253,254,255,312,
313,314,315-317,319,320.
Гайдн М. (1737-1806) — 209.
Галацкая В. — 295.
Галуппи Б. (1706-1785) — 45,47,48,49,55,92,139.
Гастольди Дж. (1550-1612) — 112,116,118.
Геварт Ф. — 109,183.
Гендель Г.Ф.(1685-1759) — 3,27,28,30,32,33,34,36,39,45,71,74,75,76,77,
78,82,83,87,92,123,124,127,128,129,130,135,139,157,159,160,
161,169,176,177,180,181,182,188,189,192,193,194,226,229,230,
233,235,239,241,250,251,286,288-292,303,307.
Гераклит — 150.
Глареан — 11,210.
Глюк Х.В. (1714-1787) — 210.
Госсек Фр.Ж. (1734-1829) — 210.
Готье Д. (1610-1672) — 184,226.
Григорьев С.С. — 59,109,183,212,258,261,284.
Грубер Р.И. — 101,103,247.
Д-Аламбер — 153.
Дальхауз К. — 103,212,213,219.
Даженкур Фр. (1684-1758) — 24,39,45,138.

- Дакен Л.К. (1694-1772) — 33,37,39,45,82,87,92,139,189,201,226,233.
Дандрие Ж.Фр. (1682-1738) — 33,34,35,37,40,45,75,82,83,87,92,
123,127,128,129,130,135,138,161,164,169,170,174,175,176,
182,185,186,187,189,190,193,194,226,227,228,229,233,
248,249,250,251.
Депре Ж. (1440-1521) — 112.
Диттерсдорф К. (1739-1799) — 209.
Джезуальдо К. (1560-1613) — 124.
Должанский Л.Н. — 60.
Доулэнд Дж. (1562-1626) — 31,70,132,176,179.
Дубравская Т. — 261.
Душек Фр. (1731-1799) — 209.
Дьячкова Л. — 212,218,219,221.
Дюпор Ж.П. (1741-1818) — 93.
Дюфли Ж. (1715-1789) — 82.
Евдокимова Ю. — 4,45,48,258,260,261.
Евлахов О.А. — 14,60.
Зак В.И. — 212.
Иванов-Борецкий М.В. — 101.
Кабессон А. (1510-1566) — 112,114.
Кавалли Фр. (1602-1676) — 38.
Кадырова Н. — 14.
Калужникова Т. — 108.
Каннабих Хр. (1731-1798) — 209.
Карвальо Ж.С. (1727-1795) — 92.
Кариссими Дж. (1605-1674) — 38.
Кастиль-Блаз Ф. — 104,146,188,190.
Катуар Г. — 104,109,183.
Катунян М. — 147.
Каччини Дж. (1548-1618) — 248.
Кеплер И. — 100.
Керль И.К. (1627-1693) — 42,76,266,267.
Кирибгергер И.Ф. (1721-1783) — 36,164,175,176,184,194,312,313.
Киттель И.Г. (1652-1682) — 26,27,42,76,161,193,194.
Клементи М. (1752-1832) — 51,54.
Копчевский Н. — 280.
Корелли А. (1653-1713) — 3,27,42,45,71,205,278,286.
Корчмар Л. — 212,222.

- Костюк А.Г. — 212, 218.
Кребс И.Л. (1713-1780) — 33, 229.
Кригер И. (1652-1735) — 34, 168, 180.
Кук Д. — 4.
Кунау И. (1660-1722) — 27, 75, 76, 77, 85, 158, 161, 182, 248, 281, 282, 286.
Куперен Л. (1626-1661) — 33, 40, 74, 84, 87, 92, 156, 157, 164, 168, 173, 179, 182, 185, 186, 187, 191, 201, 226, 227, 228, 230, 246.
Куперен Фр. (1668-1733) — 36, 37, 39, 40, 45, 82, 84, 87, 92, 138, 161, 180, 182, 190, 194, 201, 233, 234-235, 248, 249, 250, 251.
Курт Э. — 106, 213.
Лах Р. — 213.
Лебедев С. — 103.
Ле Рой (1520-1594) — 112, 116, 118.
Ле Ру Г. (1660-1707) — 186, 191.
Лебег Н.А. (1631-1702) — 21, 35, 84, 87, 91, 123, 127, 181, 182, 185, 189, 226.
Лейе Ж.Б. (1680-1730) — 21, 35, 135, 159, 160, 161, 174, 182, 187, 190, 191, 248, 250.
Ливанова Т.Н. — 286, 327.
Локателли П.А. (1695-1764) — 71.
Люлли Дж.-Б. (1632-1687) — 38, 45, 157, 193.
Мазель Л.А. — 3, 4, 5, 13, 59, 107, 183, 213, 258.
Мандей Дж. (1554-1630) — 130.
Манфредини В. (1737-1799) — 92.
Марини Б. (1587-1665) — 45, 47, 134, 135, 182, 190.
Маркс Ф. — 104.
Мартини Дж.Б. (1706-1784) — 32, 47, 49, 53, 55, 75, 92, 139, 141, 142, 152, 195, 197, 312.
Марчелло Б. (1686-1739) — 89, 239, 240, 249, 252.
Маршан Л. (1669-1732) — 25, 40, 75, 175.
Масон Ч. — 100.
Маттесон И. (1681-1764) — 29, 35, 76, 157, 158, 168, 176, 180, 182, 186, 190, 193, 194, 229, 247, 286, 287, 288, 303.
Медушевский В.В. — 216.
Мейер К. — 218.
Месснер Е.И. — 14, 60.
Милан Л. (1500-1562) — 118.
Монн Г.М. (1717-1750) — 209.
Монтеверди К. (1567-1643) — 3, 114.

- Морли Т. (1557-1603) — 112.
- Моцарт В.А. (1756-1791) — 3,16,17,29,30,32,37,39,44,49,53,54-57,72,79,88,89,90,92,93,94,141,142,143,144,166,193,194,195,197,198,199,202,203,204,205,225,234,235,237,241,248,250,312,313,314,315,320,321,323-326.
- Моцарт Л. (1719-1788) — 27,92,313.
- Муффат Г. (1690-1770) — 28,42,151,180,286,304.
- Мысливечек Й. (1737-1781) — 209.
- Мюллер Т.Ф. — 258,261,284.
- Мюрсхаузер Ф.Кс. (1663-1738) — 32,74,157,189.
- Назайкинский Е.В. — 59,61,62.
- Напреев Б. — 247.
- Нери М.(1615-1666) — 42,268.
- Папуш М. — 212,213,214.
- Парадизи П.Д. (1707-1791) — 92,201.
- Пасквини Б. (1637-1710) — 42.
- Пахельбель И. (1653-1706) — 28,32,43,73,130,131,156,157,177,179,182,191,192,193,235,273,274,281,286.
- Пелегрини В. (1560-1630) — 76,184.
- Перселл Г. (1659-1695) — 3,15,21,23,27,28,34,38,41,42,43,45,71,75,123,127,128,129,130,158,161,169,170,173,179,180,186,187,189,190,193,226,228,247,268,269,279,286.
- Петров Ю. — 30.
- Пешетти Дж.Б. (1704-1766) — 47,92,144,312.
- Пирсон М. (1572-1650) — 123,124,130.
- Плейель И.И. (1757-1831) — 210.
- Провенциале Фр. (1627-1704) — 38.
- Просдоцимус — 153.
- Протопопов В. — 259,263,271,284,314.
- Рамо Ж.Ж. (1683-1764) — 6,39,78,80,82,84,103,104,105,107,123,125,129,150,153,233,286.
- Рейнкен И.А. (1623-1722) — 32,123,124,125,172,186,191,193,277,278,286.
- Рети Р. — 204.
- Рижель Г.Й. (1741-1799) — 210.
- Риман Г. — 3,101,104,150,183.
- Р-Корсаков Н.А. — 183,191.
- Роза С. (1615-1673) — 38.

- Ройтерштейн М. — 258.
Росси Л. (1597-1653) — 38.
Рукавишников В. — 302.
Рутини Дж.П. (1730-1797) — 141,201.
Ручьевская Е. — 14,15,217.
Рыжкова Н. — 14.
Сабольчи Б. — 213.
Сальери А. (1750-1825) — 210.
Самартини Дж. (1701-1775) — 47,92,141,195,196,197.
Сарти Дж. (1729-1802) — 210.
Свелинк Я. (1562-1621) — 269,270,273,286.
Сейкас Х.К. (1704-1742) — 92,139.
Скарлатти А. (1665-1725) — 38,286.
Скарлатти Д. (1685-1757) — 30,31,45,46,47,53,54,56,84,125,139,140,
141,195,197,286.
Скребков С.С. — 59,258,259,260,261,275,284.
Скребкова-Филатова М.С. — 59,63,64.
Сниткова И. — 14.
Солер А. (1729-1783) — 92.
Способин И.В. — 101,108,109,153,183,258,259.
Стамиц Я.В. (1717-1757) — 209.
Стамиц К. (1746-1801) — 209.
Страделла А. (1642-1682) — 38,45.
Тараканов М.Е. — 147.
Тартини Дж. (1692-1770) — 71.
Телеман Г.Ф. (1681-1767) — 27,41,73,78,229,235,286,292,293,303,304,
307,308.
Тиц М. — 14,15.
Тох Э. — 213,215.
Тюлин Ю.Н. — 14,21,59,109,150,151,152,172,259.
Фалес П. (1550-1629) — 112.
Фантини Дж. (1600-1640) — 71.
Фарина К. (1600-1640) — 71.
Фарнеби Дж. (1560-1620) — 75,123,130.
Феррабоско А. (1578-1628) — 134.
Фетис Ф. — 104.
Фишер И.К. (1650-1746) — 77,191,286,304,305,306.
Фраонов В.П. — 60,262,311.

- Фрескобальди Дж. (1583-1643) — 26,28,41,43,76,185,264-266,270, 271,272,273,286.
- Фробергер И.Я. (1616-1667) — 34,41,42,75,81,123,164,172,173,180, 181,182,184,186,190,191,193,226,273,286.
- Фукус И. (1660-1741) — 286,304,305.
- Фурманн Г.Л. (2 пол.XVI в.) — 113.
- Хоффман Б. — 213.
- Холопов Ю.Н. — 104,108,109,110,147,152,183,212,214,215,247.
- Холопова В.Н. — 11,14,59,61,63,212,217,218,221,231.
- Христов Д. — 212.
- Царлино Дж. (1517-1590) — 11,100,210.
- Цуккерман В. — 14,15,56.
- Чигарева Е. — 14,18.
- Чимароза Д. (1749-1801) — 30,47,53,56,57,88,184,187,312.
- Чугаев А. — 284,295.
- Шамбоньер Ж.Ш. (1601-1690) — 45,75,91,123,125,174,179,182,185, 193,226,227,228,246.
- Шейдт С. (1587-1654) — 32,74,75,130,132,156,168,176,179,189,190, 192,226,239,276,277,286.
- Шопен Ф. (1810-1849) — 13.
- Штейнпресс Б.С. — 60.
- Шуман Р. (1810-1856) — 12,218.
- Шютц Г. (1585-1672) — 182,273.
- Эдвартс А. — 213.
- Этингер М.А. — 152,153,183.
- Яворский Б.Л. — 108,147,213.
- Ядассон С. — 213.
- Ямпольский И.М. — 60.
- Яначек К. — 213.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Арановский М.Г.* Мелодика Прокофьева. Л.: Музыка, 1969.— 231 с.
2. *Арановский М.Г.* Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991. — 320 с.
3. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.— 376 с.
4. *Асафьев Б.В.* Речевая интонация. М.-Л.: Музыка, 1965.— 136 с.
5. *Беляева-Экземплярская С., Яворский Б.* Структура мелодии. М.: ГАХН, 1929.— 94 с.
6. *Берков В.* Гармония. М.: Музгиз, 1970.— 672 с.
7. *Бершадская Т.* Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978.— 200 с.
8. *Бершадская Т.* Лекции по гармонии. Изд.2. Л.: Музыка, 1985.— 239 с.
9. *Бершадская Т.* Функции мелодических связей в современной музыке // Критика и музыкознание. Вып.2. Л.: Музыка, 1980, С 16-23.
10. *Бершадская Т.* О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки // Критика и музыкознание. Вып.3. Л.: Музыка, 1987, С 97-114.
11. *Бобровский В.* К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971, С 26-64.
12. *Валькова В.* К вопросу о понятии "музыкальная тема" // Музыкальное искусство и наука. Вып.3. М.: Музыка, 1978, С 168-190.
13. *Галацкая В.С.* Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 5. М.: Музыка, 1985. — 352 с.
14. *Григорьев С.* О мелодике Римского-Корсакова. М.: Госмузиздат, 1961.— 196 с.
15. *Григорьев С.* Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981.— 479 с.
16. *Григорьев С., Мюллер Т.* Учебник полифонии. М.: Госмузиздат, 1961. — 332 с.
17. *Грубер Р.* История музыкальной культуры. М.-Л.: Музгиз, 1941. Т.I, Ч. 2. — 544 с.
18. *Должанский А.* Краткий музыкальный словарь. Л.: Музыка, 1964.— 519 с.
19. *Дубравская Т.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век / История полифонии. Вып.2-Б. М.: Музыка, 1996.— 413 с.
20. *Дьячкова Л.С.* Мелодика. М.: ГМПИ, 1985. — 96 с.
21. *Евдокимова Ю.* Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып.2. М.: Музыка, 1972, С98-138.
22. *Евдокимова Ю.* О диалектике становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1980, С 142-164.

23. *Евдокимова Ю.* Многоголосие средневековья. X-XIV вв./ История полифонии. Вып.1. М.: Музыка, 1983.— 454 с.
24. *Евдокимова Ю.* Музыка эпохи Возрождения: XV век/ История полифонии. Вып.2 А. М.: Музыка, 1989.— 414 с.
25. *Евдокимова Ю.К.* Учебник полифонии. Вып.1. М.: Музыка, 2000.— 158 с.
26. *Евлахов О.* Проблемы воспитания композитора. Л.: Сов. композитор, 1963.— 132 с.
27. *Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки.* Л.: ЛГИТМиК, 1980.— 196 с.
28. *Иванов-Борецкий М.В.* О ладовой основе полифонической музыки (Критика одной схоластической теории) // Михаил Владимирович Иванов-Борецкий. Статьи и исследования. М.: Сов. композитор, 1972, С 76-83.
29. *Кадцын Л.М.* Музыкальное искусство и творчество слушателя. М.: Высшая школа, 1990.— 303 с.
30. *Кадцын Л.М.* Музыковедческие дисциплины в колледже //Высший музыкальный колледж. Новое в профессиональном художественном образовании. Магнитогорск-Новосибирск: МВМУ, 1992, С 121-134.
31. *Кадцын Л.М.* Тематическая организация и ее связь с композицией в произведениях XVII - первой половины XVIII веков // Музыкальная культура Сибири. Красноярск: КИИ, 1997. С 61-77.
32. *Кадцын Л.М.* Фактура музыкальных тем и макротем в произведениях XVII - первой половины XVIII веков // Культура, искусство, образование: музыка как средство воспитания и коммуникации. Вып.3. Красноярск: КГАМиТ, 2002, С18-30.
33. *Кадцын Л.М.* Гармонические обороты музыкальных тем в произведениях XVII-XVIII вв. // Культура, искусство, образование. Межвуз. сб. науч. статей. Вып.4. Красноярск: КАМиТ, 2004, С46-65.
34. *Кадцын Л.М.* Формирование гармонического ладового мышления в эпоху Возрождения//Вестник Магнитогорской консерватории, 2008, Вып.2. С2-11.
35. *Кадцын Л.М.* Бытовые и концертные жанры музыкального искусства: от Возрождения до наших дней. Учебное пособие. Екатеринбург: ИП Лисицына, 2010.— 264 с.
36. *Калужникова Т.И.* К теории смешанной предгармонической системы // Вопросы теории музыки. Сборник трудов. Вып.XXX. М.: ГМПИ, 1977, С 60-75.
37. *Катуар Г.* Теоретический курс гармонии. Ч.1. М.:Госиздат, 1924. — 102 с.
38. *Копчевский Н.* Букстехуде и его клавирное творчество // Д. Букстехуде. Избранные клавирные произведения. М.: Музыка, 1987, С3-6.

39. Корчмар Л.О. Учение о мелодии в XVIII веке // Вопросы теории музыки. Вып.2. М.: Музыка, 1970, С455-468.
40. Костюк А.Г. Восприятие мелодии. Мелодические параметры процесса восприятия музыки. Киев: Наукова думка, 1986.— 191 с.
41. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Музгиз, 1931.— 304 с.
42. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. М.: Музыка, 1975.— 551 с.
43. Лебедев С. О модальной гармонии XIV века // История гармонических связей: Зарубежная музыка доклассического периода. Сб.трудов ГМПИ, Вып.92. М.: ГМПИ, 1987. С5-32.
44. Ливанова Т.Н. История западно-европейской музыки до 1789 года. В 2-х т. По XVIII век. М.: Музыка, 1983. Т.1. — 696 с.
45. Ливанова Т.Н. История западно-европейской музыки. В 2-х т. XVIII век. М.: Музыка, 1982. Т. 2. — 622 с.
46. Мазель Л.А. Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа. М.: Гос.муз. издат., 1937. — 184 с.
47. Мазель Л. О мелодии. М.: Гос.муз. издат. 1952.— 300 с.
48. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Гос.муз.издат., 1960. — 466 с.
49. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. — 616 с.
50. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. М.: Сов.композитор,1978.— 352 с.
51. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. — 752 с.
52. Мейер К. О мелодии // Критика и музыкознание. Вып.2. Л.: Музыка, 1980, С 61-65.
53. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке // Критика и музыкознание. Вып.2. Л.: Музыка, 1980, С 5-16.
54. Месснер Е. Основы композиции. М.: Музыка, 1968.— 503 с.
55. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М.: Музыка, 1966. — 575 с.
56. Музыкальная эстетика западной европы XVII-XVIII веков. М.: Музыка, 1971. — 688 с.
57. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. — 319 с.
58. Папуш М. К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука. Вып.2. М.: Музыка, 1973, С135-175.
59. Папуш М. Элементы учения о мелодии // Музыкальное искусство и наука. Вып.3. М.: Музыка, 1978, С145-168.
60. Петров Ю. Испанские жанры у Доменико Скарлатти// Из истории зарубежной музыки. Вып.4. М.: Музыка, 1980, С192-238.

61. Проблемы музыкального тематизма. Алма-Ата: КГК, 1977.— 74 с.
62. Проблемы музыкальной фактуры. Сб. трудов. Вып. 59. М.: ГМПИ, 1982.— 140 с.
63. *Протопопов Вл.* История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII-XIX веков. М.: Музыка, 1965.— 616 с.
64. *Протопопов Вл.* Ричеркар и канцона в XVI-XVII веках и их эволюция // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М.: Музыка, 1972, С 5-55.
65. *Протопопов В.* Очерки по истории инструментальных форм XVI - начала XIX века. М.: Музыка, 1979.— 327 с.
66. *Риман Г.* Музыкальный словарь. Изд. П. Юргенсона, 1901. — 1686 с.
67. *Розеншильд К.* История зарубежной музыки. Вып. 1. М.: Музыка, 1963.— 488 с.
68. *Ройтерштейн М.И.* Практическая полифония. М.: Просвещение, 1988.— 158 с.
69. *Рукавишников В.* Полифония Моцарта. М.: Музыка, 1981.— 111 с.
70. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977.— 166 с.
71. *Ручьевская Е.* Мелодия сквозь призму жанра. // Критика и музыковедение. Вып. 2. Л.: Музыка, 1980, С 35-54.
72. *Ручьевская Е.* Классическая музыкальная форма. С-Пб.: Композитор, 2004.— 300 с.
73. *Рыжский И., Мазель Л.* Очерки по истории теоретического музыковедения. Вып. I. М.: Гос. муз. издат., 1934.— 180 с.
74. *Скребков С.С.* Учебник полифонии. Ч. 1-2. М.: Гос. муз. изд., 1956.— 270 с.
75. *Скребков С.* Анализ музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1958.— 332 с.
76. *Скребков С.* Черты нового в инструментальной фуге И.С. Баха // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978, С 158-173.
77. *Скребкова-Филатова М.С.* Фактура в музыке. М.: Музыка, 1985.— 285 с.
78. *Способин И.В.* Элементарная теория музыки. М.: Госмузизд., 1951.— 207 с.
79. *Способин И.В.* Музыкальная форма. М.: Гос. муз. изд., 1962. — 400 с.
80. *Способин И.* Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969.— 241 с.
81. *Способин И., Евсеев С., Дубовский И., Соколов В.* Практический курс гармонии. М.: Музгиз, 1934. Ч. 1.— 207 с.
82. *Тарасевич Н.И.* Тема как категория в музыкальной теории 15-16 вв. // Музыка, творчество, исполнение, восприятие. Сб. статей. М.: МГК 1992. С 79-99.
83. *Тиц М.* О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Киев: Музична Україна, 1962.— 281 с.

84. *Тох Э.* Учение о мелодии. М.: Музыкальный сектор, 1928.— 135 с.
85. *Тюлин Ю.Н.* Учение о гармонии. Том I. Основные проблемы гармонии. М.: Музгиз, Ленинградское отделение, 1937.— 192 с.
86. *Тюлин Ю.Н.* Учение о гармонии. Изд.третье. М.: Музыка, 1966.— 224 с.
87. *Тюлин Ю.Н.* Краткий теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1960.—168 с.
88. *Тюлин Ю.Н.* Строение музыкальной речи. М.: Музыка, 1962.— 208 с.
89. *Тюлин Ю.Н.* Искусство контрапункта. М.: Музыка, 1964.— 168 с.
90. *Тюлин Ю.Н. Привано Н.Г.* Теоретические основы гармонии. М.: Музыка, 1965.— 276 с.
91. *Тюлин Ю.Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М.: Музыка, 1976.— 165 с.
92. *Тюлин Ю.Н., Бершадская Т.С.* и др. Музыкальная форма. М.:Музыка, 1980.- 359 с.
93. Фактура в системе музыкально-выразительных средств. Красноярск: КГУ, 1991-192 с.
94. *Фраенов В.П.* Фактура// Музыкальная энциклопедия. Т.5. М.: Сов. энциклопедия, 1981, С754-762.
95. *Фраенов В.П.* Учебник полифонии. М.: Музыка, 2006. — 207 с.
96. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М.: 1974.— 288 с.
97. *Холопов Ю.* Мелодия //Музыкальная энциклопедия. Т.3. М.: Советская энциклопедия, 1976, С511-529.
98. *Холопов Ю.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С127-157.
99. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988.— 512 с.
100. *Холопова В.* Фактура. М.: Музыка, 1979.— 87 с.
101. *Холопова В.* О линейно-мелодическом мышлении композиторов XX века // Критика и музыкознание. Вып.2. Л.: Музыка, 1980, С 23-35.
102. *Холопова В.* Музыкальный тематизм. М.: Музыка, 1983.— 88 с.
103. *Холопова В.Н.* Мелодика. М.: Музыка, 1984.— 88 с.
104. *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2006.— 496 с.
105. *Христов Д.* Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии. М.: Музыка, 1980.— 256 с.
106. *Чигарева Е.* О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. Вып.2. М.: Музыка, 1973. С 48-88.
107. *Чугаев А.* Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975. — 255 с.
108. *Шевалье Л.* История учений о гармонии. М., 1931.— 233 с.
109. *Шестаков В.Н.* Гармония как эстетическая категория. М.: Наука, 1973. — 206 с.

110. Энциклопедический музыкальный словарь / Штейнпресс Б.С., Ямпольский И.М. М.: 1966.— 531 с.
111. *Этингер М.* Гармония И.С. Баха. М.: Музыка, 1963.— 110 с.
112. *Этингер М.* Раннеклассическая гармония. М.:Музыка, 1979.— 310 с.
113. *Chominski J.* Historia harmonii i kontrapunkti. Krakow, T. 1. 1958. — 498 s.
114. *Cooke D.* The language of musik. London, 1962. — 289 p.
115. *Davies J.* The psychology of Music. london, 1980. — 240 p.
116. *Dahlhaus C.* Unetersuchungen uber die Entstehung der harmonischen Tonalita. Kassel, 1968.
117. *Dahlhaus C., Abraham L.* Melodielehre. Koln, 1972.
118. *Edwards A.* The Art of Melody. New York, 1956.— 266 p.
119. *Machlis J.* The Enjoyment of Music. An Introduction to Perceptive Listening. New York, 1963. — 498 p.
120. *Szaboicsi b.* A history of Melody, London, 1965. — 312 p.
121. *Warburton A.* Melody writing and analises. London, 1960.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Раздел I. Макромир музыкальных произведений	9
Гл. 1. Тематическая организация и композиция	10
Сущность тематической организации и композиции	10
Типы тем и простые композиции XVII-XVIII вв	25
Типы макротем и сложные композиции XVII-XVIII вв	40
Гл. 2. Фактура музыкальных тем и макротем	59
Проблемность понимания музыкальной фактуры	59
Фактура как организации звукового пространства тем и макротем	65
Линейная фактура тем и макротем XVII-XVIII вв	70
Функциональные особенности голосов	80
Формирование плановой фактуры тем и макротем	85
Движение и развитие фактуры тем и макротем	91
Раздел II. Микромир музыкальных произведений	99
Гл. 3. Ладовая организация произведений Нового времени	100
Традиционные представления о гармонических ладах	100
Гармонические лады эпохи Возрождения	110
Мажоро-минорный лад XVII- 1 пол. XVIII веков	122
Мажоро-минорный лад второй половины XVIII века	141
Гл. 4. Гармония тем, макротем и композиции	150
Трактовка гармонии и пути ее изучения	150
Сущность и типология гармонических оборотов	155
Внешний и внутренний облик гармонических оборотов	165
Развитие гармонических оборотов и их назначение	174
Целостность гармонического развертывания тем и макротем	192
Целостность гармонического развертывания композиции	199
Гл. 5. Мелодия: типология, облик, особенности	212
Опыт и перспективы изучения мелодии	212
Виды и разновидности мелодии: исходные представления	222
Механизм развертывания и целостность мелодии	242
Гл. 6. Особенности полифонического письма	258
Исходные представления о полифонии	258
Полифонические жанры XVII века	262
Полифония первой половины XVIII столетия	286
Полифония второй половины XVIII столетия	311
Заключение	329
Приложение	332
Именной указатель	334
Литература	341

Научное издание

Кадцын Лев Михайлович

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК И КОМПОЗИЦИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ XVII-XVIII ВЕКОВ**

Монография

**Редактор: Лисицына С. М.
Компьютерная верстка: Мусин И. А.**

**Подписано в печать 06.06.2011 г. Формат 60х84/16.
Гарнитура NewtonС. Бумага ВХИ.
Печать офсетная. Усл. печ. листов 22. Заказ № 374.
Тираж 500 экз.**

**Изготовление ИП Лисицына
620000, г. Екатеринбург, ул. Новостроя, 1А
тел.: (343) 295-80-72**