

Министерство культуры РФ
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова



Л.В. Севостьянова

Лекции по анализу музыкальных произведений

Учебно-методическое пособие

Саратов, 2015

Министерство культуры РФ
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова



Л.В. Севостьянова

Лекции по анализу музыкальных произведений

Учебно-методическое пособие

Саратов
2015

ББК 85.31
С 28

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

С 28 **Севостьянова Л.В. Лекции по анализу музыкальных произведений: учебно-методическое пособие.** – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2015.– 100 с.

ISBN 978-5-94841-217-7

Учебно-методическое пособие представляет собой курс лекций по анализу музыкальных произведений для студентов-инструменталистов исполнительских отделений музыкальных вузов. В пособии кратко изложены все темы, которые входят в программу курса анализа. Каждый раздел сопровождается списком литературы и перечнем конкретных заданий по данному материалу.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-217-7

© Севостьянова Л.В., 2015
© ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова», 2015
Файл скачан с сайта aperoch.ucoz.ru

Предисловие

Когда студенты-исполнители начинают знакомиться с курсом анализа музыкальных произведений, они воспринимают его по-разному. Некоторые с увлечением сразу же погружаются в него, открывая для себя новые горизонты развития, без колебаний берутся за выполнение сложных и трудоёмких заданий, с интересом изучают литературу по курсу, с энтузиазмом откликаются на любые предложения, понимая без слов, зачем им это нужно. Поскольку данный курс имеет лекционно-практический уклон, а специальных часов для семинарских занятий учебным планом не предусмотрено, то почти каждое занятие невольно обладает большой информационной насыщенностью, так как нужно и освоить лекционный материал, и продемонстрировать самостоятельные задания, и отчитаться по прочитанной специальной литературе.

Но существует и другая категория студентов, сразу же выражающих своё недоверие и скептицизм. Аргументация у них, как правило, одна: как можно трактовать музыкальное произведение, исходя из каких-то абстрактных теоретических правил, не учитывающих исполнительскую интуицию? Если бы существовала «машина времени», то таких студентов следовало бы сразу отправить хотя бы на один урок гениального пианиста Г.Г. Нейгауза, где за роялем сидел один ученик, исполнявший некое произведение, а весь класс был переполнен присутствующими, среди которых находились не только студенты класса Нейгауза и других педагогов, но и выдающиеся музыковеды – коллеги пианиста по Московской консерватории. Это происходило потому, что Нейгауз был великолепным аналитиком, и они учились у него. Именно там, в классе гениального пианиста, юные студенты начинали постигать, что аналитические «маяки» призваны направить исполнителя по тому руслу, которое способно привести к источку содержания произведения и донести его до слушателей.

Одним из первых музыковедов, который настоятельно взывал к этому, был Л.А. Мазель, утверждавший, что в истинном музыкальном шедевре должен присутствовать факт художественного открытия, заключающийся в сочетании несочетаемого.

Заслуга Мазеля состоит в выведении анализа на уровень истинной гуманитарной науки, которая в настоящее время заняла своё достойное место в ряду других наук, поскольку всё в мире связано друг с другом, а новейшие научные открытия распространяются и на музыковедение, неизмеримо расширяя его диапазон. При этом Мазель акцентировал творческое начало анализа, которое каждый раз осуществляется заново и по-своему. И если исполнитель не доверяет этому, то его интерпретация грозит оказаться бледной и неубедительной.

Следующий момент, который необходимо подчеркнуть в предисловии, заключается в том, что Саратовская аналитическая школа, выстроенная усилиями заслуженного деятеля искусств, профессора Б.А. Сосновцева и его учеников – заслуженного деятеля искусств, профессора Е.Д. Ершо-

вой, кандидата искусствоведения, профессора Е.И. Вартановой, кандидата искусствоведения, профессора Л.В. Севостьяновой, кандидата искусствоведения, доцента Е.В. Пономарёвой всегда и во все времена основывалась на традициях московской школы. Из дальнейшего содержания лекций это будет очевидно, но и теперь необходимо ещё раз отдать огромную дань благодарности В.А. Цуккерману, Л.А. Мазелю, В.В. Протопопову, С.С. Скребкову, В.П. Бобровскому, Е.В. Назайкинскому, В.В. Медушевскому, А.С. Соколову и их талантливым ученикам.

И последнее. Разумеется, в кратком лекционно-практическом курсе невозможно передать ту неповторимую атмосферу, которая возникает в непосредственном общении со студентами практически на каждом занятии, становясь тем драгоценным диалогом, который представляет огромную ценность прежде всего для педагога, который не перестаёт удивляться, а главное – не только учить, но и учиться у своих студентов.

Лекция 1. Особенности музыкальной драматургии

Свойства драматургии будут рассмотрены на примере двух различных концепций, принадлежащих В.П. Бобровскому и Е.В. Назайкинскому.

В.П. Бобровский считал, что воплощение художественной идеи произведения происходит через экспрессивно-драматургические функции [1, с. 56]. Классифицируя типы драматургии, исследователь исходил из дефиниции количества и качества. Определяя качественный профиль, он разграничивал бесконтрастную, контрастную и конфликтную драматургию. И здесь возникает своего рода парадокс недопонимания, поскольку музыка не существует без контраста, пусть даже данного в скрытом, затаённом виде. Зато характеризуя категорию количества, он справедливо разделял одно-, двух-, трёх- и многоэлементную драматургию.

Одноэлементная драматургия (или монодраматургия) на первый план выдвигает функцию самодвижения, актуальную, к примеру, для множества прелюдий «Хорошо темперированного клавира» Баха.

Двухэлементная (парная) драматургия основывается на сопоставлении двух типов выразительности (как, например, в Тридцать второй сонате Бетховена).

Трёхэлементная (триадная) драматургия, данная в соотношении «тезис – антитезис – синтез», Бобровским трактовалась как высший принцип музыкальной логики. Неслучайно исследователь представил его в трёх ярких композиторских стилях – бетховенском («действие – противодействие – преодоление»), скрябинском («от высшей утончённости через полётность к высшей грандиозности») и шостаковическом (сначала – это триада «созерцание – действие – осмысление», а в поздний период творчества – «жизнь – смерть – бессмертие», например, в вокальных циклах на стихи Цветаевой и Микеланджело, а также в альтовой сонате [3]).

Многоэлементная (или множественная) драматургия связывалась Бобровским с циклическими и контрастно-составными формами, а также с сюитным принципом структурирования.

Совершенно иную систему драматургии предлагает Е.В. Назайкинский. В своём фундаментальном труде «Логика музыкальной композиции» [5] понятие драматургии он заменяет понятием логики музыкальной композиции, апеллируя к аристотелевскому принципу деления искусства на три родовые организации – лирику, драму и эпос. Автор правомерно считает, что эти три рода являются тремя способами отражения, воссоздания и понимания человеком мира. В человеческую психику входят ощущения, эмоции и интеллект, соответствующие логике состояния (монологике), логике представления (диалогике) и логике высказывания (полилогике). Назайкинский обнаруживает, что процесс восприятия музыки – это последовательный переход от музыкально-звуковых ощущений через эмоциональное сопереживание интонационного процесса к восприятию специфического музыкального сюжета. Таким образом выстраивается триада «сенсорно-характеристическое – образно-эмоциональное – интеллектуально-логическое». На с. 51 и 71 исследователь даёт таблицы, позволяющие понять «разделение всей системы музыкальных рангов на три области».

Сенсорно-характеристическую информацию содержат фонизм (краска), тембр, фактура. Вне функциональных соотношений на этом уровне воспринимаются гармония и даже тональность.

На уровне диалогии возникают механизмы персонификации, образно-наглядные представления. Они передаются через синтаксис человеческой речи и пластику телодвижения. Возникает представление о том, как надо говорить, двигаться, эмоционально реагировать.

На уровне полилогии актуализируются интеллектуально-логические способности восприятия информации. Это послетекстовое обдумывание и оценивание полученных данных, сравнение их с теми, что существуют в культурной памяти личности.

Итак, Е.В. Назайкинский выводит три типа логики:

лирика	драма	эпос
логика состояния	логика представления	логика высказывания
монологика	диалогика	полилогика
сенсорно-характеристический	образно-эмоциональный	интеллектуально-логический
уровень восприятия	уровень восприятия	уровень восприятия

Задание

Из монографии Е.В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции» [5] выписать схемы на с. 51 и 71 и пояснения на с. 72 (до характеристики фактуры).

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
3. Бобровский В. Статьи и исследования. М., 1990.
4. Вартанова Е. Лекции по анализу музыкальных произведений. Часть 1. Саратов, 2011.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
6. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984.

Лекция 2. Монологика (термин Назайкинского) или монодраматургия (термин Бобровского)

Бобровский рассматривает монодраматургию как развитие одного драматургического элемента путём самодвижения.

Назайкинский обосновывает то же явление в орбите лирики как логики состояния и определяет приёмы её структурирования. Лирика – это особая форма связи человека и мира в неразрывном единстве их отношений.

Выражением лирики в музыке является единовременный контраст (термин Т.Н. Ливановой). В статье «Принцип единовременного контраста» [5, с. 265–294] Назайкинский предостерегает от упрощённого толкования этого термина. Он утверждает, что «воплощённый музыкой единовременный контраст запрятан глубоко внутри» [5, с. 291], во внутренней раздвоенности психики человека, в которой противоборствуют разные силы.

Эту ситуацию может прояснить психоаналитическая концепция К.Г. Юнга, основанная на разграничении в душе человека сознательной и бессознательной установок. Например, если сознание ориентировано интровертно (вовнутрь), то бессознательное объективно, внелично, экстравертно. Погружаясь в бессознательное, интроверт встречается не с жизненной реальностью, а с архетипами и символами коллективного бессознательного. Они-то в условиях лирики и способствуют актуализации первого уровня восприятия – сенсорно-характеристического, в который входят фонизм, фактура и тембр.

Далее единовременный контраст развивается в лирике путём самодвижения, в котором преобладают интуитивные способы развития, ориентированные установкой на континуальное, бессознательное мышление.

В любом лирическом тексте компенсаторная функция бессознательного осуществляет пространственную и ценностную инверсию начальных данных. Этот этап подобен обряду инициации, когда в результате сложнейших испытаний должно родиться новое состояние, новый смысл. Развязка заключается в выведении из бессознательного состояния в сознательное. Это происходит в момент экстериоризации. Путь к себе истинно-

му осуществляется через постижение божественного, трансцендентного смысла.

В романтическую эпоху эта универсальная модель искажается. Проявляется невозможность действия компенсаторной функции бессознательного по причине подавляющей роли сознательной установки. Неслучайно в своём анализе Шестой прелюдии Шопена В.П. Бобровский вначале фиксирует чувство надежды, а в конце – ощущение безнадежности, необратимости времени, неизбежности рокового исхода [1, с. 284].

Задание

Сравнить анализы Шестой прелюдии Шопена, сделанные В.А. Цуккерманом (Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967, с. 703–715) и В.П. Бобровским [Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978, с. 279–288].

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Вартанова Е. Лекции по анализу музыкальных произведений. Часть 1. Саратов, 2011.
3. Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
4. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
5. Назайкинский Е. «Принцип единовременного контраста» // Русская книга о Бахе. М., 1985, с. 265–294.

Лекция 3.

Двухэлементная (парная по Бобровскому) драматургия или диалогика (по Назайкинскому)

Бобровский рассматривает парную драматургию как результат взаимодействия двух моментов времени. Примеры, на которых она основывается, – сочетание tutti-solo, вопрос-ответ, запев-припев.

Трёхэлементная (триадная по Бобровскому) драматургия – результат отношений трёх моментов времени, образующий комплекс «тезис – антитезис – синтез». Заслуга Бобровского заключается в расшифровке этой универсальной триады на примере стилей Бетховена, Скрябина, Шостаковича (см. лекцию 1).

Назайкинский соединяет обе разновидности драматургии в единое явление диалогики или логики представления. Тем самым он высвечивает общее происхождение этих типов, их принадлежность к драматическому роду организации.

В системе восприятия диалогика связана с активностью второго – образно-эмоционального – уровня восприятия, который фиксирует нагляд-

ные идеи и чувства. Это синтаксический, точно оформленный уровень речи. Он возник в XVII веке – веке драмы, когда мир отождествлялся с театром, а люди – с актёрами.

Драма отличается от лирики (логики состояния) тем, что в лирике объект и субъект неразделимы, а в драме объект отделился от субъекта. Появилось искусство представления, импровизации на основе канона как специфического свойства театра.

Эмблемой диалогии является особая форма контраста. Это идея диалога двух разных образно-эмоциональных сфер: мужское – женское, сильное – слабое. Почему в одних случаях этот контраст остаётся в пределах парной системы, а в других провоцирует триадную систему организации? Парная драматургия базируется на типе игры *play*. В книге М.Н. Эпштейна «Парадоксы новизны» автор отмечает: «“*Play*” – это свободная игра, не связанная никакими условиями, правилами, прелесть её в том и состоит, что любые ограничения серьёзной жизни могут в ней легко преодолеваться» [4, с. 28]. Парная драматургия в музыке основывается на контрасте типа аналогии, в которой заключено дихотомическое членение мира (да – нет, горячее – холодное, лето – зима, свет – тьма).

Композиционным принципом развития здесь становится тиражирование контрастных пар. Активизация одного полюса неизбежно приводит к движению другого. Между полюсами устанавливается единство (запевно-припевная структура хороводов, форма рондо, серия двухчастных форм эпохи барокко, "избыточное" воплощение парной драматургии в музыке Шумана и т. д.).

Диалогика триадного типа

Это вид композиции, аналогом которого являются игры типа *game*, организованные по своей сути. Смысл таких игр состоит в достижении результата, выигрыша, победы. Данные игры связаны с соблюдением строгих правил, поскольку их нарушение чревато проигрышем. Поэтому триадной драматургии соответствуют такие понятия, как развитие ради результата, драматургия конечной цели, контраст ради конфликта. Имеется в виду способ самодвижущегося целого, цель которого – доведение контраста до конфликта, требующего качественного изменения исходного смысла. Начальный контраст – это антитеза как особая форма диалога, в котором устанавливаются отношения субординации элементов (в отличие от координации их в парной драматургии). Содержание контраста предполагает и логику детерминизма, причинно-следственной обусловленности, где каждый момент времени функционально зависит от предыдущего и предопределяет последующий.

Каузальность отношений скрыта уже в начальном ядре главной партии классицистской сонатной формы, где второй элемент осуществляет отрицание первого, а далее появляется третье звено триады – синтез, где восстанавливается лидерство первого элемента. Логика триадной драма-

тургии – это прерогатива сонатной формы и связанного с ней явления симфонизма. Особенно красноречиво качества триадной драматургии проявляются в сонатной форме Бетховена.

Задание

Моцарт. Клавирная фантазия *d-moll*.

Бетховен. Главные партии первых частей фортепианных сонат № 1 и № 5.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Вартанова Е. Лекции по анализу музыкальных произведений. Часть 1. Саратов, 2011.
3. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
4. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М.: Сов. Писатель, 1988.

Лекция 4.

Многоэлементная драматургия (по Бобровскому) или полилогика (по Назайкинскому)

Бобровский характеризует многоэлементную или множественную драматургию как результат отношений нескольких моментов времени, типов выразительности, образующих дискретный ряд **a, b, c, d** ... Он называет этот тип драматургии сюитным и говорит о возможности драматургических элементов группироваться по два и по три.

Назайкинский определяет полилогику как логику высказывания. В её организации он видит романное, фабульное мышление и указывает на активность третьего уровня масштабно-иерархической системы восприятия – интеллектуально-логического.

Полилогика – это гетерогенная (разнокачественная) система, включающая в себя лирические и драматические свойства. В ней преобладает дискретность пространственно-временной организации.

Смысл целого определяется особым способом размещения частей в пространстве, т. е. принципом монтажа.

Монтаж – это композиционный приём, связанный с сопряжением разных ракурсов, точек зрения на какое-либо определённое явление.

Атрибуты полилогики формируются приёмами структурного эллипсиса, т. е. пропуском необходимых звеньев формы (например, пропуск связующей партии в I части Второй фортепианной сонаты Шопена). Для того, чтобы понять, зачем это нужно композитору, слушатель должен актуализировать интеллектуально-логический уровень восприятия.

Все подобные пропуски означают присутствие особого рода подтекстовой информации. Назайкинский определяет её как авторское высказывание. Если в лирике героем является сам автор, а в диалогике – персонажи, то в полилогике всё пространство наполнено особым энергетическим полем – присутствием авторского начала. Оно обнаруживается через надсюжетную мотивировку композиции, разгадав которую, можно понять подтекстовую информацию, составляющую глубинный смысл произведения.

Полилогика является атрибутом особых жанров – сонаты и симфонии, а также сложных двухчастных и трёхчастных композиций, в которых маркируется сопряжение разных точек зрения. Наконец, полилогика – неперемный атрибут поэмной одночастной формы XIX века, где авторское слово становится самым главным.

Задание

Шопен. Ноктюрн *g-moll* № 6

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Вартанова Е. Лекции по анализу музыкальных произведений. Часть 1. Саратов, 2011.
3. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

Лекция 5.

Музыкальный тематизм

Бобровский определяет музыкальную тему как «индивидуализированный комплекс интонаций, концентрированно выражающий сущность музыкального образа» [2, с. 18].

По Бобровскому, основополагающая функция темы – это её смысл, проецируемый через интонационное развитие.

Темой могут быть и период, и предложение, и фраза, и мотив, и фактурная ячейка, и ритмическая формула, лишь бы этот интонационный комплекс выполнял своё функциональное предназначение, был носителем смысла музыкального образа.

1. Драматургические функции темы

Это важнейшие функции, связанные со смысловой ролью темы, которая становится источником индивидуализированной неповторимости музыкального произведения.

2. Композиционные функции темы

Они связаны с представлениями о теме как источнике и организаторе композиционного процесса. Благодаря теме возникает членение композиции на устойчивые и неустойчивые разделы. С композиционной точки зрения тема константна, с драматургической – неконстантна, поскольку всякий раз появляется в новых смысловых значениях.

3. Внутритематическая процессуальность

Её композиционный аспект связан с тем, что в реализации своего становления тема проходит три структурных этапа – начальный, промежуточный и полный. Вслед за полным этапом становления начинается этап тематического развития.

Драматургический аспект процессуальности темы связан с реализацией трёхстадийной формулы «начало – развитие – завершение», только грани между этапами определяются не структурой, а смыслом. Сама тема вырастает из ядра, часть формы – из темы, а вся форма – из части. Бобровский отмечает: «Процесс становления темы (микромир) воспроизводится в процессе воплощения музыкального произведения (макромир), тип темы воздействует на тип формы» [1, с. 46].

4. Тематическое ядро

Самый репрезентативный тип тематического ядра откристаллизовался в контексте гомофонного стиля. В нём противопоставлены «сильный» элемент, часто воспроизводящий движение по разложенному трезвучию, активность и чёткость ритмики, и «слабый» элемент напевно-кантиленного характера, имеющий хоральную фактуру и нередко ламентозное окончание. Во времена венских классиков утвердился вариантный повтор ядра с зеркально-инверсионным гармоническим планом (Т-Д Д-Т).

5. Классификация разновидностей тем

Эта классификация подразумевает три типа тематизма – момотивный, полимотивный и политематический. В момотивной теме отсутствует внутреннее обновление. Полимотивный тематизм содержит внутренний контраст. Политематический имеет две разновидности, описанные В.П. Бобровским. Это сложные составные темы и тематические комплексы. В первых «все бывшие тематические элементы дорастают до значения самостоятельных тем, объединяемых в единое целостное построение» [2, с. 125]. Такие темы могут быть двойными (по типу запев – припев, tutti-solo, тема – отыгрыш), тройными (главная партия финала Четырнадцатого квартета Бетховена), но всегда в них присутствует «функционально-логическое сопряжение входящих в её состав простых тем» [2, с. 128].

Тематический комплекс не обладает таким функционально-логическим соподчинением. Темы здесь чаще всего трагически разрознены, как в главной партии I части Третьей симфонии Малера, в теме «Дворцовой площади» I части Одиннадцатой симфонии Шостаковича.

Нередко тематические комплексы уподобляются «тематическому калейдоскопу» [2, с. 128], чаще всего гротескового характера, как в начале II части Пятой симфонии Шостаковича.

6. Тематизм как категория культуры

В исследовании В.Б. Вальковой «Музыкальный тематизм – мышление – культура» [4] тематизм рассматривается как явление культурологического порядка. Он предстаёт в трёх формах: 1) концентрированный тематизм, 2) рассредоточенный тематизм, 3) микротематизм.

При этом Валькова акцентирует разграничение двух типов культур: 1) культура мифологического типа, базирующаяся на бессознательном, континуальном (нерасчленённом, непрерывном) мышлении и 2) культура динамического типа, связанная с рациональным, сознательным, дискретным мышлением.

Соответственно, дискретное мышление тяготеет к концентрированному тематизму, а мифологическое – к рассредоточенному. Микротематизм в данном контексте занимает промежуточную позицию, сигнализируя о наличии переходных эпох.

Концентрированные темы возникают на основе рационально-логического мышления, вершиной которого является музыка второй половины XVIII века, т. е. музыка зрелого классицизма, для которой характерна ориентация на образец, эталон, правило [4, с. 91]. Концентрированная тема внутренне цельна, структурно оформлена. Её характеризует «выделенность из остального материала по принципу фигурно-фоновых отношений» [4, с. 93], она имеет «легко узнаваемые типологизированные очертания» [4, с. 93].

Рассредоточенные темы возникают на основе бессознательного, континуального мышления как психологического фактора. Поэтому они опираются на «иррационально-интуитивные моменты постижения мира. Открывающиеся в непосредственном эмоциональном созерцании законы всеобщей связности, гармонии и красоты – важнейший содержательный элемент рассредоточенного тематизма» [4, с. 52].

Валькова подчёркивает, что такой тематизм по своей природе вне-текстовый, это тема, «просвечивающая в каждом конкретном акте музицирования» [4, с. 55]. Она опирается на устойчивые нормы канонической природы музицирования, но воплощает их во множестве вариантов. На грани устойчивого и изменчивого и рождается рассредоточенная тема, непосредственно и многолико отображая образ вселенной.

7. Микротематизм

В.П. Бобровский отмечает, что в жанре романтической миниатюры нередко функцию темы выполняет начальное ядро. Дальнейшее существование темы начинает осуществлять функцию развёртывания. Так рождается микротематизм, и тогда в период неизбежно проникают черты более сложных форм. Воспроизводя, к примеру, особенности трёхчастной или сонатной формы, миниатюра становится символом большого мира.

В музыке XX века микротема как начальный импульс способствует тому, что становление темы соскальзывает с синтаксического уровня на композиционный, а границы темы совпадают с масштабами всего произведения. Красноречиво и убедительно Бобровский доказывает мысль о том, что темообразование выступает в модусе формообразования, «интонации тематической функции рассредоточиваются во всём произведении» [2, с. 23], демонстрируя это, к примеру, на II части Четвёртого квартета Шостаковича.

8. Фактурные критерии тематизма

В классическую эпоху первоплановое значение обрела тема с устойчивыми функциями рельефа (мелодия) и фона (аккомпанемент). Основной выразительный смысл произведения, основанного на фактуре такого типа, сопряжён с мелодией. Но существует и другая разновидность темообразования, где «фон равен рельефу» [1, с. 133]. Грани такой темы теряют определённую, а сама тема основана не на экспозиционных, а на связующих, срединных и разработочных построениях. Такие явления встречаются в некоторых композиторских стилях XIX века, в особенности – Р. Шумана. Подобные темы Бобровский называет темами «рыхлой структуры» и приводит анализ такой темы в экспозиции пьесы Шумана «В ночи» [1, с. 54–56].

Самые впечатляющие компоненты эмансипации фактуры связаны с явлением пантематизма (термин В.Н. Холоповой из учебного пособия «Музыкальный тематизм»), когда в фактуре обнаруживается тематизация всех голосов (например, в стиле Дебюсси).

Задание

Бетховен. Главные партии I частей фортепианных сонат № 5, 17, 23. Главная партия финала квартета № 14.

Рахманинов. Фортепианная прелюдия G-dur, экспозиция.

Шопен. Мазурка cis-moll, op. 50, № 3 (реприза).

Шуман. «Фантастические пьесы», «В ночи».

Шостакович. Главная партия I части симфонии № 5.

Шостакович. Тема «Дворцовой площади» I части симфонии № 11.

Дебюсси. Фортепианная прелюдия «Шаги на снегу».

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. О переменности функции музыкальной формы. М., 1970.
2. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989.
3. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М., 1978.
4. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород, 1992.
5. Вартанова Е. Лекции по анализу музыкальных произведений. Ч. 1. Саратов, 2011.
6. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1973.

Лекция 6.

Период

Период – это форма изложения относительно развитой и завершённой музыкальной мысли, наиболее оптимальная форма экспонирования гомофонной темы. Главные признаки периода:

- 1) экспозиционный тип изложения,
- 2) высокий уровень структурной оформленности,
- 3) гармоническая завершённость.

Если какой-либо из этих признаков отсутствует, следует говорить о функциональном подобии периода.

Типология периода исходит из трёх критериев:

- 1) тематическое строение,
- 2) гармоническое строение,
- 3) масштабно-синтаксическое строение.

1. Мельчайшая смысловая единица темы – мотив. Мотивы объединяются в более крупные построения – фразы, создающие ощутимые цезуры на пути развития музыкальной мысли. Наиболее крупные построения, на которые делится период в силу логики гармонического содержания, это предложения. Стандартный типовой облик периода включает два предложения. В структурном плане разграничиваются:

- 1) периоды повторного строения (отличающиеся сходством начал предложений),
- 2) периоды неповторного строения, где второе предложение тематически обновлено (начальная тема «Осенней песни» Чайковского из «Времен года», тема медленной части «Патетической» сонаты Бетховена),
- 3) периоды единого строения, не членящиеся на предложения (тема 32 вариаций Бетховена, экспозиция романса Рахманинова «Здесь хорошо»),
- 4) периоды из трёх предложений – повторной структуры (прелюдия Шопена *a-moll* № 2) и неповторной структуры (главная партия I части Двадцать седьмой фортепианной сонаты Бетховена).

2. В гармоническом строении периода разграничиваются:

- 1) однотональные периоды с типовым вопросо-ответным соотношением кадансов (доминанта – тоника). Иногда первое предложение может завершаться на субдоминанте (основная тема медленной части Седьмой фортепианной сонаты Бетховена). Завершение обоих предложений на тонике встречается в основном в вокальной музыке (романс Чайковского «Мы сидели с тобой» ор. 73, экспозиция).
- 2) периоды, модулирующие чаще всего в близкий строй (тоника – доминанта). Иногда встречаются очень изысканные модуляции (песня «У ручья» из вокального цикла Шуберта «Зимний путь»: *e-moll* – *dis-moll*).
- 3) периоды разомкнутые, не имеющие чёткой кадансовой зоны (романс Чайковского «Погоди»).

3. Масштабно-синтаксическое строение основано на учёте присутствия симметрии, квадратности, равновеликости предложений либо на разных способах нарушения симметрии.

1) Масштабное увеличение второго предложения создаётся двумя способами. Это:

а) дополнение – построение концовочного характера, возникающее после полного каданса. Иногда масштаб дополнений может быть достаточно большим (первая тема медленной части Пятой симфонии Бетховена)

б) расширение – приём, связанный с внутренним разрастанием второго предложения до достижения каданса. Расширение вызвано потребностью в активизации развития путём включения прерванных оборотов, дробления, вычленения и секвенций.

2) Вторая тенденция масштабной асимметрии периода связана с уменьшением размеров второго предложения. Это более редкое явление, поскольку в музыке предпочитают рост, расширение. Данный приём реализуется двумя способами – путём сжатия и усечения. Сжатие связано с достижением каданса прежде времени, что приводит к сокращению второго предложения (Бетховен, основная тема медленной части Седьмой фортепианной сонаты; Рахманинов, прелюдия *cis-moll*). При этом ощущение динамичности усиливается, создавая эффект сжатой пружины. Усечение связано с недоведением до каданса, с обрывом развития (Шопен, начальная тема ноктюрна *cis-moll* op. 32).

Сложный период

Он возник в результате простейшего приёма повторения простого периода. Однако сложным он становится только при условии модуляции в новую тональность. Разнотональные окончания двух простых периодов начинают выполнять функцию разных кадансов, которые существуют внутри простого периода.

Типология сложного периода.

1. Модуляция осуществляется в конце второго простого периода. При этом сами простые периоды могут иметь и повторную (основная тема медленной части Второго фортепианного концерта Рахманинова), и единую (Чайковский, романс «Средь шумного бала») структуру.

2. Модуляция осуществляется в окончании первого простого периода, а второй период возвращает основную тональность. Такой сложный период возник в XIX веке в жанре романтической миниатюры, которая активизировала способность периода быть формой целого произведения.

В данных периодах сам тональный план (Т – Д Т – Т) воспроизводит сонатную рифму. Сонатность стремится быть реализованной внутри сложного периода и через тематические компоненты. В частности, первый простой период может завершаться дополнением, содержащим «добавочный тематический импульс» (термин Бобровского), который берёт на себя функцию побочной партии. Такой сложный период обладает признаками сонатной формы без разработки как формы второго плана.

Т	Д	Т	Т
ГП	ПП	ГП	ПП
экспозиция		реприза	

Задание

Шопен. Прелюдии для фортепиано № 2, 9, 20.
 Прокофьев. Гавот из «Классической симфонии», начальный период
 Бетховен. Основная тема медленной части Седьмой фортепианной сонаты
 Чайковский. Романс «Мы сидели с тобой» op. 73, экспозиция
 Бетховен. Первая тема медленной части Пятой симфонии
 Рахманинов. Прелюдия *cis-moll*, экспозиция
 Шопен. Ноктюрн *cis-moll* op. 32, экспозиция
 Рахманинов. Экспозиция медленной части фортепианного концерта № 2.
 Бетховен. Первая тема Траурного марша симфонии № 3
 Чайковский. Романс «Средь шумного бала», экспозиция
 Шопен. Ноктюрн ми минор
 Скрябин. Фортепианная поэма *Fis-dur* op. 32 № 1

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
3. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.
4. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
6. Сосновцев Б. Сложный период // Научно-методические записки СГК. Саратов, 1959.

Лекция 7.

Эволюция периодов. Период эпохи барокко

Период – одна из наиболее поздно сложившихся типовых музыкальных форм. Окончательно она откристаллизовалась только в творчестве Гайдна. Поэтому XVII и XVIII века отражали процесс длительного формирования периода. Этот процесс отражает ещё более сложное явление – стабилизацию концентрированной гомофонной темы. Если в полифонической форме фуги стиль барокко выработал высочайшую определённую малой концентрированной темы, то с большой концентрированной темой, т. е. собственно гомофонной, барочный стиль только экспериментирует. Отсюда пестрота и причудливость ранней гомофонной формы тематизма и соответствующих ей ранних гомофонных моделей периода.

Универсальная примета барочного тематизма – это мотивная цепь, замкнутая кадансом. Но классификация барочного периода возможна только при учёте национально-стилевых критериев, поскольку каждый вид барочного тематизма и периода отражает тот или иной тип национального менталитета.

Наиболее характерен для барокко баховский период типа развёртывания, представляющий самые существенные черты немецкого менталитета.

Типология баховского периода

1. Период, модулирующий в доминантовую тональность (или в параллельный мажор), характерен для основных танцев барочной сюиты (первый раздел старинной двухчастной формы).

2. Немодулирующий период возник в особом композиционном и жанровом контексте концертных и ораториальных форм (начальная тема первой части Концерта для клавира с оркестром *d-moll*, начальная тема Итальянского концерта, девятый номер Высокой мессы *h-moll*).

Внешне баховский период типа развёртывания выглядит наиболее консервативно и даже рыхло в сравнении с более откристаллизованными французскими периодами. Но это лишь поверхностная сторона формы. С точки зрения формы-процесса, интонационно-драматургической наполненности баховские периоды типа развёртывания недостижимо совершенны глубиной и целостностью воплощённого в них процесса тематического развития, представляющего собой ярчайшее претворение логики состояния или монологии.

Период французских клавесинистов

Этот период свидетельствует о возникновении в недрах барокко стиля раннего классицизма. Классицизм тяготеет к системности, жанровой чистоте, кристаллической ясности. Именно этим обусловлено исторически раннее оформление гомофонного периода во французской музыке. Прототипами данного периода стали светская вокальная и народная танцевальная музыка с издавна сложившейся системой рифмованных окончаний и композиционной симметричности. Правда, в большинстве случаев французский период ещё не обладал необходимой системой кадансов. Во втором предложении преобладало пассивное повторение первого предложения с тем же кадансом на тонике. Исключение – полноценные периоды в «Сборщицах винограда» Куперена и «Кукушке» Дакена. Свойства французского национального менталитета можно определить понятиями «культ ясности, простоты и красоты». Культ ясности выражался в афористической краткости, моноинтонационности тематизма. Культ простоты сказывался в демократизме музыки, в экстенсивном типе развития. Культ красоты заключался в пропорциональности, изяществе, размеренности, культуре мелизмов.

Период Доменико Скарлатти

Источниками искусства Скарлатти являются выразительность маски, сценической ситуации, карнавал – всё то, что характеризует менталитет Италии. Характеризуя стиль Скарлатти, Асафьев указывал на солнечность, мускулистость, мажорность, дерзкие выпады против академизма. В целом это стиль жизнерадостной игры, который свидетельствует об итальянском национальном менталитете, опирающемся на логику представления или диалогику. Всё здесь – и внутреннее, и внешнее, – выставлено напоказ. Историческая миссия Скарлатти определяется в первую очередь созданием сонатной формы как «музыкального театра идеально действующих сил» (Е. Назайкинский). Сонатная форма композитора возникла на основе экспериментального обыгрывания старинной двухчастной формы, которая уже содержала в себе сонатную рифму – разнотональные окончания первой и второй частей. Период типа развёртывания как первая часть этой старинной двухчастной формы стал плацдармом для создания сонатной экспозиции. Эта экспозиция возникла в результате игровой акции переноса заключительного каданса в доминантовой тональности в середину периода. Вся вторая половина представляла собой зону кадансирования. В результате период типа развёртывания раскалывается на две части, соответствующие будущим главным и побочным партиям. Главная партия возникает в зоне бывшего ядра периода типа развёртывания. Между главной и связующей партиями отсутствует цезура. Единственный признак связующей – начавшийся процесс модулирования. Побочная партия в ещё меньшей степени отвечает принципам тематической рельефности. Это зона учащённого кадансирования. Однако каданс в предклассическую эпоху воспринимался как заместитель темы благодаря своей ясности, оформленности, способности к запоминанию.

Несовершенство тематизма и периодов главной и побочной партий не является слабым местом композиционного мышления Скарлатти. Напротив, оно становится проявлением своеобразной силы, а именно уникального процесса творения высшей композиционной формы, которая является сонатной. В расколотом периоде типа развёртывания сочетаются взаимоисключающие явления, разные модели исторических стилей – полифонической (главная партия) и гомофонной (побочная партия). Учащённое кадансирование сдвигается в левую часть формы и возникает ощущение театральной игры.

Задание

Бах. Клавирная партита *e-moll*, аллеманда. Начальные темы первых частей Итальянского концерта и клавирного концерта *d-moll*.

Куперен. Начальные темы пьес «Сборщицы винограда», «Жнецы», «Любимая».

Скарлатти. Начальные периоды клавирных сонат № 2, 9, 32 под редакцией Гольденвейзера

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Статьи и исследования. М., 1978.
2. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы у И.С. Баха. М., 1981.
3. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
4. Холопов Ю. Концертная форма Баха // в сб. О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.

Лекция 8.

Периодические структуры венского классицизма

Периоды Гайдна

Типологизация гайдновских периодов связана с длительной эволюцией тематизма композитора.

1. В раннем творчестве Гайдна преобладали образно и интонационно нейтральные темы. Мотивность доминировала над тематизмом. Отсюда ранние периоды Гайдна отражают барочный принцип мотивных цепей, замкнутых кадансом. Решающим моментом стало обновление образно-интонационного строя тем, что связано с обращением композитора к народно-танцевальным жанрам с их природной структурированностью. Поэтому в среднем периоде творчества Гайдна окончательно оформился чёткий, рельефный, концентрированный тематизм и соответствующие ему структуры гомофонного периода – квадратного, повторного.

2. Второй тип гайдновского периода, возникший в средний период творчества, связан с нарушением квадратности, повторности в связи с проявлением музыкально-игровой логики. У Гайдна кристаллизуются и оттачиваются фигуры игрового синтаксиса – приёмы эхо, комического паузирования, которые Назайкинский называет синтаксическими ловушками [3]. Они тормозят движение, ведут к расширению второго предложения. Всё это акцентирует моменты неожиданности, парадоксальности, артистизма. Акцент у Гайдна смещён с того, *что* играется, на то, *как* играется.

3. Третий тип гайдновских периодов – это так называемые «симфонические периоды». Гайдн явился создателем особой структуры периода, которая наиболее адекватна драматургической функции главной партии сонатной формы. В ней квадратный период, исполняемый одной группой оркестра (струнной или духовой), сменяется туттийным дополнением – отыгрышем. Однако в этом дополнении незаметно происходит модуляция в доминантовую тональность. Дополнение, таким образом, оказывается модулирующим, но и композиционная функция этого раздела переосмысливается. Дополнение незаметно перерастает в связующую партию. Возникает ситуация розыгрыша, создаваемая изысканной игрой с композиционной функцией разделов, которая начинает двоиться.

Периоды Моцарта

Моцартовские периоды интересны уже не с точки зрения того, *как* реализуется композиционная структура, а с точки зрения того, *что* происходит внутри темы.

Моцарт продолжает и совершенствует традицию симфонических периодов Гайдна, т. е. специфической формы главной партии. Это заключается в следующем:

1) В тематизм главной партии внедряется внутритематический контраст, который представлен либо формулой двухэлементного ядра, либо единовременным контрастом, как в симфонии *g-moll*.

2) Это тематическое ядро размещается на «территории» бывшего гайдновского восьмитактового периода.

3) На месте туттийного отыгрыша гайдновского периода возникает зона интенсивного внутритематического развития, которая усилена присутствием доминантового предыкта (репетиционного баса). Однако у Гайдна этот бас начинался в дополнении и поначалу утверждал тонику, а у Моцарта сразу же вводится доминантовая функция.

4) Развитие завершается половинным кадансом на доминанте. Вся эта структура оказывается всего лишь первым предложением периода. Второе предложение стремительно перерастает в связующую партию, реализуя тенденцию разомкнутой формы. Таким образом, моцартовский период сжат до объёма первого предложения. Это свидетельствует о невероятной плотности формы, поскольку в предложении воспроизводится процесс, который у Гайдна длился на протяжении главной и связующей партий.

В музыке лирического склада периоды содержат уникальные особенности. Они связаны со сложностью моцартовских тем, полимотивностью, насыщенностью добавочными тематическими импульсами, внутренней контрастностью. В результате усиливается плотность формы, а также тенденция к асимметричным периодам, к периодам неповторной структуры и к периодам единого строения.

Во всём этом ощутимо присутствие личности Моцарта, художника, в чьём творчестве, по справедливому замечанию Бобровского, уравновешиваются баховская логика самодвижения и бетховенская диалектика контрастного сопоставления. В моцартовских темах контрасты не менее экспрессивны, чем у Бетховена, но появляются они не бетховенским взрывом, а баховским наплывом.

Отсюда вытекает огромное значение детали в моцартовских темах. Каждая деталь у Моцарта тщательно выписана, а время сжато и невероятно спрессовано. За мгновение может произойти множество событий. В.П. Бобровский отмечает: «Стремительный бег ускользающего времени – это философский образ музыки Моцарта» [2]. Так возникает тайна амбивалентности Моцарта, парадоксального единства света и мрака, печали и радости, горнего и дольного.

В лирической музыке Моцарта преобладают периоды неповторного строения, в которых идёт постоянное обновление и расширение второго предложения.

Периоды Бетховена

У Бетховена главные партии сонатных форм со структурно-композиционной точки зрения отличаются многообразием. Здесь нет приерженности какой-либо одной модели. Встречаются периоды из двух предложений повторного строения (главная партия I части Семнадцатой фортепианной сонаты), периоды единой структуры (главная партия I части Пятой фортепианной сонаты), периоды из трёх предложений повторного (главная партия I части Третьей симфонии) или неповторного строения (главная партия I части Двадцать седьмой фортепианной сонаты), симфонические периоды моцартовского типа (главные партии первых частей Двадцать третьей фортепианной сонаты, Пятой симфонии), гайдновские симфонические периоды (главные партии первых частей Шестнадцатой и Восемнадцатой фортепианных сонат). Это структурное разнообразие компенсируется драматургическим единством, воспроизведением диалектической триады «тезис – антитезис – синтез», которая расшифровывается как «движение – торможение – преодоление посредством взрыва».

Специфика лирического тематизма Бетховена отражена в эволюции периодов, которая обнаруживается в раннем, среднем и позднем творчестве композитора. Период раннего творчества демонстрирует влияние на лирический тематизм галантного стиля, что связано с обилием мелизматичности и орнаментики.

Средний период творчества связан с рождением особой аскетичной, мужественной, философской лирики. Этот тематизм лишён кантиленности и базируется на интонационной действенности, активности (например, первая тема II части Пятой симфонии).

В поздний период творчества кантиленная мелодика возвращается, но бывшие украшения внедряются в интонационную основу мелодии в виде неаккордовых звуков и хроматизмов. В соответствии с эволюцией тематизма меняется и форма периода. В раннем творчестве преобладают квадратность и повторность, в среднем – период неповторной структуры, в позднем усиливается роль периодов единой структуры.

Задание

Гайдн. Лондонские симфонии № 103, 104, 95. Главные партии первых частей.

Моцарт. Главные партии первых частей фортепианной сонаты c-moll, симфонии g-moll, симфонии C-dur.

Моцарт. Концерт для фортепиано с оркестром A-dur, II часть, основная тема.

Бетховен. Главные партии первых частей симфоний № 3 и 5. Главные партии первых частей фортепианных сонат № 18 и 27.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Статьи и исследования. М., 1978.
2. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989.
3. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
4. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
5. Эйнштейн А. Моцарт. М., 1984.

Лекция 9. Периоды эпохи романтизма

В многообразном мире романтических периодов можно обнаружить два основных типа. Первый связан с внедрением в инструментальную музыку песенных принципов формообразования. Родоначальником этой тенденции был Шуберт, а наиболее ощутимые результаты её развития обнаруживаются в музыке Мусоргского и Рахманинова. Второй тип романтического периода связан с особой жанровой моделью – инструментальной миниатюрой. Этот жанр дал возможность самостоятельного функционирования периода в значении формы целого произведения. Родоначальником этой тенденции был Шопен, а продолжателями – Лядов и Скрябин.

Периоды Шопена

Смысл жанра миниатюры заключается в самом названии, идущем от латинского *minuto* (мгновение, кратко). Это название запечатлевает особое качество музыкального содержания миниатюры. Основным эстетический закон миниатюры – отражение большого в малом. В исследовании «Логика музыкальной композиции» Е.В. Назайкинский говорит о специфике этого жанра. Исследователь пишет о тяготении миниатюры к символу, к метафоре, поскольку представление о законах большого мира воплощено средствами малой формы, через изящество миниатюры. В столкновении законов большого и малого присутствует огромная трудность, поэтому создание миниатюры предполагает исключительное мастерство композитора. В миниатюре одновременно протекают два потока времени – синтаксический (соответствующий малому миру), драматургический и композиционный (соответствующий большому миру). Отсюда смысловая ёмкость каждой детали. Мотив, фраза, фактурная ячейка начинают выполнять роль целых тем. Поэтому миниатюре присущи: а) насыщенность деталями; б) полижанровость; в) полиморфизм, т. е. композиционная неоднозначность, присутствие в периоде на правах добавочных функций ритма другой формы или нескольких форм.

Миниатюристская трактовка периода в творчестве Шопена привела к рождению типологически устойчивой формы, которую Бобровский связы-

вает с принципом композиционного отклонения в репризную форму. Функциональная логика этого процесса такова:

1. Начальное предложение уже соответствует полному этапу становления темы.

2. Отсюда во втором предложении появляется приём *собственно* тематического развития, характерного для середин и разработок. Здесь возникает расширение, которое уподобляется середине репризной формы.

3. Это процесс временного выхода за пределы периода завершается возвращением к начальному ядру темы в кратком дополнении со вторичными признаками репризы.

Бобровский отмечает три градации этого процесса: отклонение только намечено (Шопен, Прелюдия *h-moll*), отклонение осуществлено (Шопен, Прелюдия *g-moll*), отклонение переросло в композиционную модуляцию (Шопен, Прелюдия *fis-moll*).

Периодическая композиционная структура способна привести к появлению «периода в периоде» (термин Бобровского) при условии тематического обновления в зоне расширения (Шопен, Прелюдия *h-moll*).

В творчестве Шопена «период в периоде» может возникнуть не в миниатюре, а в другом жанровом контексте, в условиях двойных сложносоставных тем. В начале мазурки ор. 50 № 3 *cis-moll* первая тема не доводится до конца и в неё вторгается вторая тема – ритурнель. Подобные явления Бобровский предлагает называть либо спрессованной двухчастной формой, либо формой сдвоенного периода.

Периоды Скрябина

В ранних прелюдиях ор. 11 ощущается влияние Шопена. В частности, отражается принцип композиционного отклонения в репризную форму (Прелюдия ор. 11 *E-dur*).

Эта тенденция у Скрябина приводит к тому, что малая и большая формы (период и форма второго плана) постепенно начинают выравниваться в правах. Например, прелюдия *As-dur* ор. 11 – это одновременно и период, и двойная двухчастная форма.

В прелюдии ор. 16 № 4 на равных правах сочетаются период и двухчастная репризная форма с развивающей серединой. В фортепианной поэме *Fis-dur* ор. 32 обнаруживаются равнозначность сложного периода и сонатной формы без разработки. Всё это привело в творчестве Скрябина к рождению микроформы. Например, в прелюдии ор. 33 № 3 появляется микротема, которая повторяется несколько раз с постепенным уменьшением количества звуков.

Задание

Шопен. 24 прелюдии для фортепиано. Найти и оценить структурные принципы периода как формы целого.

Шопен. Мазурки ор. 50 № 3 (экспозиция) и ор. 59 № 3 (реприза)

Скрябин. Прелюдии ор. 11 № 9, 11, 17. Прелюдии ор. 16 № 4 и ор. 33 № 3

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. О переменности функции музыкальной формы. М., 1978.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
3. Бобровский В. Статьи и исследования. М., 1990.
4. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

Лекция 10.

Периоды эпохи романтизма (продолжение)

Периоды Шуберта

У Шуберта возникает особая тенденция в трактовке формы периода, которая связана с интенсивным процессом влияния законов песенного формообразования на инструментальную музыку.

Шуберт известен как основатель песенного симфонизма. В нём преобладает исповедально-повествовательный тон высказывания. Поэтому начинает изживаться диалогика как принцип, на котором возникли соната и симфонизм. Актуализируются монологика и полилогика.

Песенность связана с утверждением нового типа культурной ценности, вызванного онтологизацией мировосприятия.

В творчестве Шуберта преобладает экстравертная установка, диаметрально противоположная интровертной. По этой причине на первый план выходят новые ресурсы музыкального языка, опирающиеся на универсальное, всеобщее, архетипическое. Способность выражать себя на понятном, доступном языке актуализировала жанр немецкой *lied*.

Именно этим качеством шубертовские периоды и песенный симфонизм в целом радикально противостоят Chopin'sкой трактовке периода в жанре миниатюры. У Chopin's наблюдается самоизоляция, внутри которой творится целый микрокосм, воспроизводящий особенности макрокосма. У Шуберта ощущение мира связано с дорогой, странствиями, чреватými испытаниями, которые нужно достойно пройти, чтобы познать таинственную суть мира.

Новая песенная лексика начинает трансформировать синтаксис, утверждать новые принципы музыкально-речевой организации. Аналитические (классические) приёмы работы с темой изживаются, их место занимает простой принцип повторности. Рождается новый тип тематизма, постепенно вырастающего из небольшого интонационного зерна.

Шуберт культивирует разные типы повторности – простую, секвентную, но чаще всего – вариационную или вариантную. На основе повторности внутри периода возникают различные градации припевности. Среди них преобладают средневековая форма *lauda* и старинная песенная форма *bar*. Когда в периоде повторяется второе предложение или заключительная

фраза с тематическим обновлением, возникают закономерности формы *lauda* (её структура **a b b₁**). Например, это происходит в побочной партии финала Четвёртой симфонии, в главной партии I части симфонии *C-dur*.

Примеры формы *bar* (**a a₁ b**, т. е. два куплета и припев) можно обнаружить в основной теме медленной части Четвёртой симфонии, в главной партии сонаты для фортепиано *a-moll* op. 143.

Периоды в творчестве Мусоргского

В русской музыке влияние песенности на формообразование отразилось ещё более сильно и привело к целому ряду уникальных результатов, поскольку отечественная музыкальная культура отличается тяготением к архетипическим смыслам и к синкретической целостности. В таком аспекте можно рассматривать периоды Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, но в первую очередь – Мусоргского.

Музыкальная речь Мусоргского претворяет традиции древнейшей русской песенной культуры – крестьянской протяжной лирической песни и знаменного распева. Поэтому периоды Мусоргского отличаются широтой, непредсказуемостью внутритематического развития, что связано с огромным значением вариантности, с процессом рождения темы из единой попевки.

Музыкальная речь композитора отличается импульсивностью, эмоциональной заострённостью высказывания. Отсюда её особая выразительность, в которой обнаруживаются традиции литературного сказа. Это приводит к окончательной деформации традиционного синтаксиса и к главенству надтекстовой логики композиции над имманентно-музыкальной логикой.

Мусоргский был первым композитором, который «взорвал» существовавшую в классико-романтическом искусстве центрированную функциональную систему, заменив её ацентрированной. Поэтому формой первого плана становится песенная, куплетно-строфическая композиция, и лишь в качестве добавочного принципа возникает функциональное подобие периода (терминология Бобровского).

Особенности песенности на макроуровне у Мусоргского выражаются в том, что вариантно-строфическая форма вызывает разрастание структуры куплета (например, вокальное произведение «Стрекотунья-белобока»).

В сквозных строфических формах влияние вариантности связано с очень большим обновлением (например, вокальное произведение «Колыбельная Ерёмушке»).

И наконец, как результат интенсивного вариантного развития, у Мусоргского возникает форма *bar*, приводящая к семантическому обновлению в третьем разделе. При этом в нём происходит внезапное переключение из драматических событий в авторский комментарий (например, вокальная баллада «Забытый», основная тема II части «Серенады» из вокального цикла «Песни и пляски смерти», «Старый замок» из «Картинок с выставки»).

Периоды в творчестве Рахманинова

В самом широком смысле проявление песенности в музыке Рахманинова связано с усилением принципа тематического развёртывания, возрождающего структуру баховского периода типа развёртывания (например, романс «Вокализ»).

В более узком смысле это связано с проращением внутри формы периода принципов куплетной организации. Яркий пример – фортепианная Прелюдия *G-dur*, где в экспозиции формируется структура сложного периода, в которой начальный простой период появляется во втором, как вторая строфа, т. е. период обретает запевно-припевную организацию.

Этот принцип ещё мощнее проявился в позднем периоде творчества. Например, тема трио из I части «Симфонических танцев» имеет две строфы, каждая из которых написана в форме *bar*.

Множество лирических песенных тем Рахманинова воспроизводят особенности жанра вокальной музыки в целостном виде. В XIX веке в нём утвердился тип композиции, где вокальному разделу предшествует инструментальное вступление, в котором нередко излагается другая музыка (например, романсы Чайковского «День ли царит», «Благословляю вас, леса»). Целый ряд лирических тем Рахманинова воспроизводит эту жанровую ситуацию диалога двух участников в особом виде двойной сложно-составной темы.

В такой ситуации собственно вокальной теме предшествует звучание темы пролога, предисловия. Этим обостряется многозначность и смысловая бесконечность лирического состояния, характерного для подобных тем. Происходит сопряжение двух точек зрения – извне и изнутри. Исповедальному монологу лирического героя предшествует комментарий автора. Обычно в первой теме используются секвентные строения мелодии, в которой звеном секвенции становится разложенный септаккорд. Собственно тема после такого предисловия обретает сакральный, божественный смысл и воспринимается почти как молитва (например, экспозиция медленной части Второй симфонии, экспозиция медленной части Второго фортепианного концерта, медленной части Третьей симфонии).

Задание

Шуберт. Экспромт для фортепиано *c-moll* op. 90, первая тема.

Основная тема медленной части Четвёртой симфонии, побочная партия финала Четвёртой симфонии. Главная партия I части сонаты для фортепиано *a-moll* op. 143.

Мусоргский. Баллада «Забытый», первая тема II части «Серенады» из «Песен и плясок смерти», «Старый замок» из «Картинок с выставки».

Рахманинов. Начальный период фортепианной прелюдии *G-dur*, тема трио I части «Симфонических танцев», экспозиция медленной части Второй симфонии

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
3. Бобровский В. О некоторых принципах темо- и формообразования в симфонической и камерно-инструментальной музыке Шостаковича // в авторском сборнике «Статьи. Исследования». М., 1990.
4. Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // в сборнике «От Люлли до наших дней». М., 1997.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
6. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.

Лекция 11. Особенности периодов в музыке XX века

Периоды Дебюсси

Клод Дебюсси ввёл европейскую музыку в XX век, в эпоху новейшего времени. В его творчестве утвердился пантеистический взгляд на мир.

Поэтика музыки Дебюсси утверждает новый тип образности, в котором происходит снижение роли деятельности субъекта и усиление надличностных, объективных факторов. Возникает лирика созерцательного типа, актуализирующая интенции коллективного бессознательного (терминология Юнга). Они реализуются через символы. У композитора выражение программности невероятно условно. В ней нет звукоподражательности, зато есть мистическая аура особого состояния.

Новая поэтика привела к радикальному изменению всей системы звукоорганизации – к разрушению чётко центрированной композиции и к дестабилизации функциональной системы мажоро-минора. В основе этого процесса лежат два явления. Первое связано с кардинальным преобразованием типа связи части и целого. Второе вызвано к жизни новым типом логики мышления.

Сам композитор декларировал, что он осознаёт часть (блик, эскиз, фрагмент) в значении целого. Исходную микроструктуру способны заменить её повтор или новая часть, обладающая тем же качеством нового целого. Так проявляется новое качество логики мышления, исчезает привычная логика детерминизма (причинно-следственной обусловленности расположения частей). Вместо этого утверждается логика индуктивная, вероятностная, опирающаяся на понимание относительности всего. Отсюда вырастает новаторский тип тематизма. Многие исследователи фиксируют фрагментарный вид темы Дебюсси. Действительно, тема – это гибкое сочленение суверенных микротематических структур, каждая из которых может сыграть решающую роль, устраняя субординацию между ядром и развёртыванием. Совершенно по-новому структурируется у Дебюсси и

фактурный облик темы. В тематизме происходит эмансипация всех слоёв фактуры, их тематизация, т.е. реализуется принцип «фон = рельефу». Каждый слой фактурного пространства живёт словно сам по себе, обладает свободным произвольным дыханием, отсутствием строгой вертикальной координации. Каждый фактурный пласт выражает особый модус многоликого времени. Например, в фортепианной прелюдии «Шаги на снегу» за тему можно принять и нижний, и верхний слой, и оба слоя фактуры, вместе взятые. Итогом становится мощная актуализация пространственных ассоциаций.

Гармония в музыке Дебюсси утрачивает функциональную и сохраняет только колористическую, фониическую сторону. Гармонические созвучия нередко являются звуковыми пятнами, которые выступают как части обширного красочного поля. У Дебюсси происходит рождение новой концепции формы. Изживаются фундаментальные представления об устое и неустое, рельефе и фоне. Каждый раздел композиции воплощает оба эти модуса, что рождает ощущение неустойчивой устойчивости или динамической статики. Часто в композиции Дебюсси изживаются функции вступительных и предыктовых построений, фиксирующих ожидание появления устоя, рельефа. Вся композиция в своей глубинной основе базируется на вариантности, а на поверхностном уровне живёт чувством функционального подобия, создаёт аллюзию присутствия какой-либо формы.

Многие исследователи утверждают, что в 24 прелюдиях Дебюсси больше половины не обладают структурой периода. Вместо неё используются построения, функционально подобные периоду. Цезуры создаются не средствами кадансов, а изменением фактуры, тембра, появлением агогических указаний.

Сами композиции отражают ритм трёхчастной, двойной или тройной трёхчастной формы или сонатной с эмбриональной репризо-кодой, и особенно часто – концентрической формы. Одним из основных принципов формообразования Дебюсси оказывается симметрия. Она отражает усиление визуального компонента музыкальной композиции. Это вызвано увеличением значения пространственного фактора. Формы в музыке Дебюсси ориентированы на тип композиции в изобразительном искусстве: основное находится в центре, а края информативно размыты.

Периоды Шостаковича

Специфика периодов Шостаковича отражает уникальные особенности темообразования. Они систематизированы Бобровским, который выделил три метода темообразования, универсальных для всей творческой системы композитора.

1. Тематически-концентрированное развёртывание обнаруживается в музыке созерцательной, углублённо-психологической, где вслед за изложением начального ядра возникает его длительное развёртывание, в процессе которого могут возникать новые незавершённые темы (добавочные тематические импульсы). Этот метод синтезирует особенности баховского

развёртывания и русской протяжной лирической песни. Чаще всего он встречается в главных партиях первых частей симфонических циклов Шостаковича (например, Пятая, Шестая, Восьмая, Десятая симфонии).

2. Разработочное развёртывание появляется в быстрой музыке. После ядра следуют его осколки, новые так называемые темы-эмбрионы (терминология Бобровского) или фигуры общих форм движения. Весь этот поток стремительно несущихся вперёд тематических компонентов неоднократно скрепляется проведением начального ядра, что сообщает теме черты рондообразности. Такой тематизм встречается в скерцо и финалах сонатно-симфонических циклов Шостаковича. Так осуществляется переход от напряжённого созерцания к не менее напряжённому действию (например, главные партии финалов Пятой, Седьмой симфоний, II часть Восьмого квартета).

3. Вариантное развитие основано на видоизменяемых повторениях равноценных теме построений, что образует знаменитые шостаковические «вариантные цепи» (**a**, **a₁**, **a₂**...), унаследованные от Мусоргского. Этот метод преобладает в побочных партиях первых частей сонатно-симфонических циклов Шостаковича. Вариантные цепи здесь означают окончание поиска, идущего в главной партии, обретение истины.

Бобровский отмечает случаи нередкого взаимодействия всех этих методов формообразования. Например, в побочной партии I части Десятой симфонии вариантные цепи перерастают в метод тематически-концентрированного развёртывания. Это разрывает строфическую основу формы и означает переход к середине простой композиции.

Особенности периодов Шостаковича связаны со спецификой тематических методов, с размыванием структурных граней, с непрерывностью перерастания ядра в развёртывание, происходящего неоднократно.

Нередко периоды отражают идею разомкнутой формы. Цезурность здесь создаётся не кадансами, а появлением новой темы, фактуры, нового темпа (например, в медленной части Четвёртого квартета).

Интересная особенность периода композитора связана с образностью Шостаковича-бытописателя. Здесь появляется новая форма тематизма, которую Бобровский называет «тематическим калейдоскопом». Это разные виды двойной и тройной сложно-составных тем, тематических комплексов, которые провоцируют появление «сдвоенных» периодов или подобия двухчастной формы.

В своих сатирических произведениях Шостакович возвращается к стандартному периоду. Однако его нормативный вид утрируется, что вызывает эффект очуждения, остранения. При этом гомофонная фактура становится знаком примитивного, косного, ассоциируется со злом, обывательством, низкой культурой. Генеральной оппозицией в таком случае становится противопоставление полифонического и гомофонного факторов.

Задание

Дебюсси. Фортепианные прелюдии «Паруса», «Затонувший собор», «Прерванная серенада», «Шаги на снегу».

Шостакович. Главные партии I частей симфоний № 5, 10, 15. Побочная партия I части симфонии № 10, медленные части квартета № 4, прелюдии *d-moll*, *b-moll*, *h-moll* (начальные периоды) из оп. 34.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. О некоторых принципах темо- и формообразования в симфонической и камерно-инструментальной музыке Шостаковича // Статьи. Исследования. М., 1990.
2. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
3. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978.

Лекция 12.

Простая двухчастная форма

Простая двухчастная форма состоит из двух разделов, смысловые функции которых заключаются либо в показе двух различных образов, либо в отражении процесса становления одного образа. Это функциональное различие лежит в основе типологии двухчастных форм: 1) двухтемная или контрастная; 2) двухчастная развивающая, которая имеет три различные версии: старинная, репризная или безрепризная.

Контрастная двухчастная форма показывает сопоставление двух образов, двух тем. Она отличается отсутствием резюмирующей тенденции. Поэтому подобное формообразование фиксирует характерные отношения двух частей: запев – припев, танец – отыгрыш, песня – танец, танец из двух колен. Все эти качества обнаруживаются в бытовой музыке, связанной с демократическими жанрами (массовые песни, пьеса «Шарманщик поёт» из «Детского альбома» Чайковского).

Двухчастная развивающая форма отличается функцией второй части, в которой развивается основная тема. В этой форме возникает функциональная субординация разделов (главное – второстепенное, устой – неустой). Процесс формообразования в такой форме отражает логику причинно-следственных отношений, идею векторного, горизонтального, линейного времени.

Наиболее ранний вид развивающей формы – это старинная двухчастная форма. В ней первая часть является периодом типа развёртывания (ядро – развёртывание – каданс), модулирующим в доминантовую тональность. Вторая часть продолжает процесс развёртывания, но отличается зеркально-симметричным тональным планом (движение от доминанты к тонике).

Старинная двухчастная форма стала основой композиции основных танцев (аллеманда, куранта, сарабанда, жига) барочной сюиты.

На основе этой формы возникла предклассическая сонатная форма, наиболее ярко проявившая себя в творчестве Доменико Скарлатти.

Второй вид развивающей двухчастной формы – репризная двухчастная композиция. В ней первая часть представляет собой гомофонный период повторного строения. Вторая часть включает два раздела – середину развивающего характера и репризу, воспроизводящую одно предложение начального периода (например, Двенадцатая фортепианная соната Бетховена, I часть, основная тема, тема вариаций из II части фортепианного трио Чайковского «Памяти великого артиста»). Эта форма имеет дополнительное название – «венско-классическая». Она отличается пропорциональностью, симметричностью разделов, проявляя гармоничность и красоту искусства венского классицизма. Однако в этой красоте есть парадоксальный момент, который заключается в чрезмерной регламентированности структуры, не допускающей возможность увеличения середины или репризы. В XIX веке эта форма остаётся в основном в темах вариационных циклов. У романтиков появляется особая разновидность репризной двухчастной формы с контрастной серединой. Бобровский предложил называть такую форму двухчастной по композиции и трёхчастной по драматургии. Впервые такая форма возникла в Прелюдии *Fis-dur* Шопена, затем в основном разделе пьесы «Белые ночи» из «Времени года Чайковского» и уже в XX веке в романсах Рахманинова «Островок», «Сирень», «Ночь печальна».

Третий вид развивающей двухчастной формы – это безрепризная композиция, вторая часть которой развивает и завершает драматургический процесс, но без признаков репризности. Она отличается целостностью композиции, которую создают логика интонационного процесса и тональная завершённость.

В связи с различным функционированием второй части возникают три разновидности безрепризной трёхчастной формы.

1. Функция второй части связана с доизложением, довершением показа основного образа. Это пассивный тип развития, в котором преобладают принципы досказывания (например, основные темы II и III частей фортепианной сонаты № 25 Бетховена).

2. Вторая часть отражает функцию активного развития. Такая разновидность двухчастной развивающей формы появилась в поздних вариационных циклах Бетховена как форма темы (темы медленных частей Двадцать третьей, Тридцатой, Тридцать второй фортепианных сонат). Впоследствии эта форма стала характерной для произведений Рахманинова (например, романсы «Здесь хорошо», «У моего окна», Прелюдия для фортепиано *Es-dur*).

3. Функция второй части заключается в существенном обновлении исходного тематизма (например, романс Римского-Корсакова «На холмах Грузии», романсы Рахманинова «Проходит всё», «Христос воскрес», «Воскрешение Лазаря»).

Смысловая функция такой структуры направлена на воплощение поляризации мира. Внешне эта форма напоминает контрастную двухчастную, но музыка отражает совершенно другой тип содержания. Здесь образуется преимущественно трагически замкнутое, тупиковое пространство.

Задание

Бетховен. Фортепианная соната № 12, I часть, основная тема.

Бетховен. Темы вариаций медленных частей фортепианных сонат № 23, 30, 32.

Шопен. Прелюдия для фортепиано *Fis-dur*.

Чайковский. Первый раздел пьесы «Белые ночи» из фортепианного цикла «Времена года».

Чайковский. Романс «Отчего».

Римский-Корсаков. Романс «На холмах Грузии».

Рахманинов. Романсы, Вокализ «Островок», «Ночь печальна», «Здесь хорошо», «Ночью в саду у меня», «Сирень».

Рахманинов. Прелюдия для фортепиано op. 23 *Es-dur*.

Прокофьев. «Мимолётности» для фортепиано, № 18.

Список рекомендуемой литературы

1. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.
2. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980.
3. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1970.

Лекция 13.

Простая трёхчастная форма

По определению В.А. Цуккермана, простой трёхчастной называется форма, в которой части не сложнее периода. Чаще всего встречается трёхчастная репризная форма, где I часть представляет экспонирование музыкальной мысли, вторая – её развитие, третья – репризу. Отличие от репризной двухчастной формы заключается в равномасштабности всех трёх разделов и в их дифференцированности, тогда как в двухчастной репризной форме середина и реприза сливаются в единый раздел.

Более существенное отличие заключается в ином характере процесса формообразования, связанном с его динамичностью и результативностью. Поэтому трёхчастная форма обладает огромными возможностями масштабного роста. Например, в такой форме написаны симфоническая поэма Скрябина «Мечты», медленная часть Скрипичного концерта Чайковского, медленные части концертов и симфоний Рахманинова.

Исходя из особенностей третьего раздела, разграничиваются репризная и безрепризная трёхчастная формы.

Репризная трёхчастная форма существует в двух разновидностях (в зависимости от особенностей строения середины): однотемная (середина развивающего типа) и двухтемная (середина контрастного типа).

Облик середин однотемной трёхчастной формы запечатлён В.П. Бобровским.

1. Середина является вариантом начальной темы. Нередко здесь основная тема проводится в доминантовой тональности (например, Мазурка Шопена op. 33 № 2).

2. Середина продолженного типа. В ней осуществляется развитие вширь, связанное с появлением новых образных нюансов, с привлечением мелодического обогащения. Такая середина встречается в музыке кантиленно-лирического характера, нередко – в вокальных сочинениях (например, романс Чайковского «Средь шумного бала»).

3. Середина разработочного типа, где развитие осуществляется вглубь, а тематические компоненты подвергаются своего рода анализу, раскрывающему заключённые в теме возможности (пример – медленная часть Второго фортепианного концерта Рахманинова, где середина постепенно начинает выполнять функцию скерцо в общециклических масштабах).

4. Середина контрастного плана встречается в двухтемной трёхчастной форме (примеры: Пять пьес Чайковского для скрипки с оркестром, «Мелодия», II часть скрипичного концерта Чайковского, Ноктюрн Шопена № 20 *c-moll*, «Мимолётности» Прокофьева № 2, 3, 16, 20).

В контрастной середине экспонируется новая тема. Усиление роли экспозиционности ведёт к появлению признаков периода. Однако нормативный период может возникнуть лишь при отключении функций, что в простой трёхчастной форме происходит исключительно редко, в итоге влияния драматургии сложной трёхчастной формы на простую (пример – Прокофьев, Гавот из Первой симфонии).

При типичном для середины переключении функций возникают построения, приближающиеся к периоду, в особенности период неэкспозиционного типа. Внешне он напоминает период повторного строения, но его тематический материал менее оформлен. Структурная устойчивость здесь постепенно исчезает (пример – Ноктюрн *F-dur* Шопена).

В окончании любой середины невозможно применение полного совершенного каданса, иначе трёхчастная форма превратилась бы в некое подобие двухчастной с замыкающей кодой (пример – Прелюдия для фортепиано *Es-dur* Рахманинова).

Перед репризой как «устоем» всей формы должна быть зона предельной неустойчивости, часто выраженной через доминантовый преддыкт (например, медленная часть Скрипичного концерта Чайковского).

Реприза в трёхчастной форме выполняет целый комплекс функций, запечатлённых Бобровским в исследовании «Функциональные основы музыкальной формы».

1. Архитектоническое скрепление и завершение.
2. Логическое обобщение, когда значение начальной темы как основной выясняется при её возврате.
3. Образное обогащение, когда репризное возвращение основной темы после своего рода испытаний заставляет воспринимать её по-новому, раскрывает глубинные силы, не столь очевидные при первом появлении темы.
4. Продолженное развитие, осуществлённое через динамизацию и вызывающее драматизацию, нередко ведущую к кульминации.

В зависимости от того, сколько функций выполняет реприза, она может быть точной, буквальной (первая и вторая функции), варьированной (три начальные функции) и динамической (все четыре функции).

В статье «Динамические принципы музыкальной формы» Цуккерман выделяет особый тип экстенсивной, угасающей репризы в двух версиях.

1. Процесс развития угасает, поскольку кульминация находится в середине, а реприза в таком случае превращается в своего рода послесловие (это характерно для реприз в музыке Рахманинова).

2. Процесс развития усиливается, напряжение растёт, но реприза носит зловещий характер (это характерно для реприз в музыке Шостаковича).

Традиционно в музыкознании принято разделять два типа реприз: статическую и динамическую. Но в принципе, реприза статической быть не может. В любом случае после середины в репризе существует смысловое обновление. Видоизменённая реприза делится на варьированную и собственно динамическую.

Средства видоизменения реприз:

1. Мелодическое варьирование (например, во многих орнаментальных репризах Шопена).

2. Тонально-гармонические обновления (например, хор «Слава» в прологе оперы Бородина «Князь Игорь», где реприза транспонирована из *C-dur* в *E-dur*).

3. Полифоническое обогащение в репризе (например, Ноктюрн из Второго квартета Бородина).

4. Структурно-синтаксические видоизменения. Например, во многих миниатюрах Шумана наблюдается масштабное разрастание реприз, а в миниатюрах Шопена – масштабное сжатие, как это происходит в Этюдах ор. 10 № 2 и № 3.

5. Изменение в репризе всех параметров. Это уже истинно динамическая реприза, т. е. раздел, который включает огромное напряжение развития (например, романс «Забывать так скоро» Чайковского, прелюдии № 21 и № 24 Шопена).

Безрепризная трёхчастная форма

Данная форма отличается тем, что из трёх частей ни одна не повторяет другую. Она разделяется на безрепризно-развивающую и безрепризно-контрастную.

1. Собственно безрепризная форма включает начальную тему, её развитие и завершение на новой теме (например, Песня без слов № 6 Мендельсона, главная партия I части Второго фортепианного концерта Рахманинова).

Родство частей безрепризной формы основано не только на общих интонациях, но и на отдельных приёмах, например, на сквозном проведении ритмической фигуры. В «Мимолётности» № 4 Прокофьева, несмотря на яркие фактурные контрасты раздела, материал I части проникает во II и III части. Это важнейший момент, скрепляющий всю форму. В прелюдии Шостаковича ор. 34 № 6 в скрепляющей роли выступает каденционный оборот, завершающий каждый раздел формы.

2. Контрастная трёхчастная форма основана на трех разных темах (**a b c**). При этом контраст может быть как тематическим, так и ладовым (например, песня «Весенний сон» из вокального цикла Шуберта «Зимний путь»).

В Интродукции к опере Чайковского «Пиковая дама» первый раздел, в котором используется тема баллады Томского, написан в тональности *h-moll*. Второй раздел, где звучит мрачная тема судьбы, выдержан в тональности *e-moll*, а третий раздел с его лирической темой любви проходит в тональности *D-dur*.

Задание

Проработать и конспективно пересказать анализы пьесы Шумана «От чего?» и оркестрового вступления к опере «Евгений Онегин» Чайковского, сделанные Цуккерманом в его учебном пособии «Простые формы».

Проанализировать:

Шопен прелюдии № 21 и № 24, ноктюрн *F-dur*,

Прокофьев «Мимолётности» № 2, 3, 16, 20, Гавот из «Классической симфонии»,

Рахманинов романс «Не пой, красавица, при мне»,

Чайковский романс «Забыть так скоро», Интродукция из оперы «Пиковая дама»,

Шостакович Прелюдии ор. 34 № 6, 16, 24.

Список рекомендуемой литературы

1. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.
2. Мазель В. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
3. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980.
4. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Сов. композитор, 1970.

Лекция 14.

Разновидности простых форм

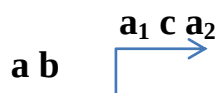
Эти разновидности связаны с повторением разделов простых форм. В зависимости от качества таких повторений возникают следующие градации.

1. Простая трёхчастная форма с точным повторением разделов (с повторенной серединой и репризой). Её схема выглядит следующим образом: **a b a**. Пример – «Попутная песня» Глинки.

2. При варьированных повторах образуется трёх-пятичастная форма (терминология Л. Мазеля). Её схема выглядит следующим образом: **a b a₁ b₁ a₂**. Примеры – романс Глинки «Сомнение», Песня без слов для фортепиано Мендельсона № 14.

3. Если при повторении разделов сильна тенденция к обновлению, это приводит к двойной трёхчастной форме с двумя серединами. Её схема выглядит следующим образом: **a b a₁ c a₂** (пример – Прелюдия для фортепиано *As-dur* Шопена).

4. Прогрессирующая трёхчастная форма. Внешне она похожа на двойную трёхчастную, но по внутреннему содержанию имеет иную природу, отражающую процессуальную модель, которая связана с явлением динамизации репризы. Цуккерман в статье «Динамические принципы музыкальной формы» первым обратил внимание на подобные «ультрадинамические» репризы простых трёхчастных форм Чайковского, отмечая в репризах не только рост напряжения, но и структурное видоизменение. Вместо периода в последней репризе образуется простая трёхчастная форма, что свидетельствует о явлении «композиционной модуляции» (терминология Бобровского) из простой в сложную трёхчастную форму. Её схема выглядит следующим образом:



Примеры – ариозо Ленского из I картины оперы Чайковского «Евгений Онегин», начальное ариозо Иоланты из оперы «Иоланта», романс «Нет, только тот, кто знал», главная партия I части Четвёртой симфонии, побочная партия Увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского.

5. Явления полиморфичности, связанные с возникновением в простой трёхчастной форме признаков сонатной формы как формы второго плана. Первый способ образования таких форм связан с включением в простую трёхчастную композицию признаков сонатной формы без разработки. Для такого сочетания необходимы два условия: 1) двухтемность трёхчастной формы (присутствие контрастной середины); 2) воспроизведение темы контрастной середины в коде, но в основной тональности. Примеры – Песня без слов № 30 *A-dur* Мендельсона, Шестая симфония Чайковского, финал.

Второй способ образования таких форм возникает, если в условиях простой трёхчастной формы появляются черты композиции сонатной формы с разработкой. Это происходит, когда I часть завершается дополнением, содержащим добавочный тематический импульс и звучащим в доминантовой тональности. Таким образом, в этой части обнаруживаются добавочные композиционные функции главной партии (начальный период) и побочной партии (дополнение в тональности доминанты). Середина простой трёхчастной формы в этом случае выполняет роль разработки. В репризе побочная партия проходит в основной тональности.

6. Особая разновидность простых форм рассматривается в исследовании Бобровского «Функциональные основы музыкальной формы». Она возникает при выдвигании на первый план репризной функции архитектурного скрепления и имеет название «сюитная цепь, скреплённая репризой». Встречается она главным образом в музыке танцевального характера. Её схема выглядит следующим образом: **a b c d ... a** (примеры: Мазурка op. 7 № 3 *f-moll* Шопена, Первый вальс Шопена).

Задание

Шопен. Прелюдии для фортепиано *B-dur* и *d-moll*.

Мендельсон. Песни без слов № 14, 30 и 39.

Шопен. Прелюдия для фортепиано *As-dur*, Ноктюрн для фортепиано *Des-dur*.

Чайковский. Шестая симфония, финал.

Шопен. Мазурка op. 7 № 3 *f-moll*.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980.
3. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Сов. композитор, 1970.

Лекция 15. Концентрическая форма

Теория концентрической формы изложена в учебнике Мазеля «Строение музыкальных произведений», в учебном пособии Цуккермана «Сложные формы».

Концентрическая форма – это форма, части которой симметрично располагаются вокруг центра, являющегося осью симметрии. Основным признаком концентрических форм – отсутствие реприз до этого центра. Их схемы выглядят следующим образом:

a b c b a (простая пятичастная концентрическая форма)

A B C B A (сложная пятичастная концентрическая форма)

a b c d c b a (простая семичастная концентрическая форма)

A B C D C B A (сложная семичастная концентрическая форма)

Происхождение концентрической формы связано, во-первых, с обрамлением простой трёхчастной формы предисловием и послесловием.

Примеры – Песня Индийского гостя из оперы «Садко» Римского-Корсакова, Элегия из Струнной серенады Чайковского. Во-вторых, основное содержание формы может быть дано в крайних частях, но средняя часть расширяется до трёхчастности. Пример – Шопен, Мазурка op. 41 № 2 *e-moll*.

Строение концентрической формы может быть связано: 1) с простым формообразованием, где части не превышают периода («Приют» из сборника «Лебединая песнь» Шуберта); 2) со сложным формообразованием (Третья баллада Шопена); 3) со смешанным формообразованием (Увертюра к опере «Тангейзер» Вагнера, где сочетаются концентрическая и сонатная формы с зеркальной репризой).

Художественные возможности формы связаны с расширением диапазона контрастирования, с увеличением числа контрастных разделов. При этом завершенность формы не ослабляется, а наоборот, усиливается её репризой.

Специфические семантические функции концентрической формы чаще всего обусловлены программностью, картинной изобразительностью, эпичностью.

Нередко в концентрической форме особое смысловое значение приобретает центр симметрии, т. е. средняя часть как ось данной симметрии. Такая стройность в расположении разделов способствует трактовке формы как символа безупречной, идеальной красоты. Именно поэтому Римский-Корсаков для первого появления Царевны-Лебеди избрал такую форму, в центре которой содержится раскрытие тайны (раздел «Ты не лебедь ведь избавил, девицу в живых оставил»). В скетче Хиндемита «Туда и обратно» таким центром становится монолог Мудреца.

Однако концентрическая форма не является альтернативой динамическим формам. Симметрия статична, когда она распространяется на малые масштабы. На больших пространствах она не столь заметна. К тому же композиторы стремятся к преодолению статичности устремлением всех репризных разделов, начинающихся после центра симметрии, к единой кульминации. Эта кульминация может смещаться вправо, в точку золотого сечения или даже в самый конец формы. Так, в «Приюте» Шуберта кульминация совпадает с последней репризой, где выделяется напряжённая, мрачная кульминация на «шубертовской» VI ступени (трезвучие *c-moll* в тональности *e-moll*). Цуккерман отмечает, что эта гармония «вспыхивает, как грозное пламя в ночи».

Особая роль концентрической формы наблюдается в музыке XX века. Это вызвано усилением значения принципа конструктивности как противовеса усилившейся ладогармонической неустойчивости. Такая тенденция характерна для Дебюсси (цикл «Море»: «Игра волн», цикл «Образы»: «Ароматы ночи»), Бартока («Музыка для струнных, ударных и челесты»: «*adagio*», «*Adagio*» из Пятого квартета). Нередко концентрическая форма появляется в музыке Шостаковича. Например, анализируя I часть Одиннадцатой симфонии, Мазель отмечает, что симметричная форма в ней «сим-

волизирует» застылость, гнетущий характер основного образа. В концентрической форме Шостаковича велика роль сквозного развития и видоизменённой репризности. В особенности это свойственно квартетам композитора (например, I часть Восьмого, III часть Девятого квартетов, одночастный Тринадцатый квартет).

Задание

Шопен. Мазурка ор. 41 № 2.

Бородин. Маленькая сюита для фортепиано, пьеса «В монастыре».

Шуберт. «Приют» из сборника «Лебединая песнь».

Мясковский. Пьесы для фортепиано «Пожелтевшие страницы» № 1.

Шостакович. Восьмой квартет, I часть.

Список рекомендуемой литературы

1. Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Фридерик Шопен. М., 1960.
2. Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.
3. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1. М., 1970.
4. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1981.

Лекция 16. Сложные формы

Смысловая роль сложных форм заключается в воплощении ярких образных контрастов, противопоставлении образных сфер, вплоть до появления самых сильных приёмов обновления, связанных с жанровым, темповым, ладовым сопоставлением.

Логические признаки сложных форм либо сводятся к контрастному сопоставлению частей (и тогда возникает сложная двухчастная форма), либо к сопоставлению, замкнутому повторностью (и тогда возникает сложная трёхчастная форма).

Главный структурный признак сложных форм, обусловленный ростом контрастности, – это усложнение основных разделов, которые являются не периодами, а простыми формами.

Сложная трёхчастная форма

Сложная трёхчастная форма возникла в XVII веке. Её генезис связан с инструментальными (старинная концертность и в особенности старинная цикличность с её приёмом сопоставления одноимённых, но разных по музыке танцев с последующим возвращением первого из них по принципу *da saro*) или вокальными (итальянская оперная ария мести) жанрами.

I часть написана в одной из простых форм, чаще с развивающей серединой, поскольку основной контраст прибегается для сопоставления первой и средней частей.

Средняя часть сложной трёхчастной формы существует в двух различных обликах: трио (при завершённости формы) и эпизод (при структурной неустойчивости среднего раздела). Форма с трио имеет раннее происхождение. Это составленное целое, которое возникло в результате внешнего объединения двух самостоятельных пьес. Тематизм трио рождается независимо от тематизма I части формы. Трио обладает структурной устойчивостью и, как правило, написано в одной из простых форм. В тональном отношении трио пишется либо в одноимённом ладу, либо в тоналности субдоминантовой сферы.

Форма с эпизодом возникла позже. Её смысловое назначение связано со стремлением к изживанию механистичности, внешней составленности, к единству сквозного развития. Тема эпизода может быть показана только начальным этапом, переходя затем в стадию разработочного развития. По сравнению с трио эпизод структурно неустойчив, в нём развивающая функция преобладает над экспозиционной.

Сложные трёхчастные формы с трио и эпизодом имеют разные сферы применения. Форма с трио присуща произведениям отчётливого жанрового характера, часто встречается в менуэтах, скерцо, преимущественно в музыке, не претендующей на углублённый психологический подтекст.

Форма с эпизодом более соответствует музыке лирико-драматического характера, медленного движения. Вместе с тем уже в XIX веке возникли многочисленные случаи взаимодействия трио и эпизода. Начинаясь как трио, средний раздел теряет свою устойчивость и модулирует в эпизод (например, Полонез *c-moll*, Ноктюрн *c-moll* Шопена).

Реприза сложной трёхчастной формы часто подвергается видоизменениям по линии варьирования. Нередко осуществляется сжатие реприз (например, Вальс ор. 70 № 1 Шопена).

Функция продолженного действия, ведущая к ярко динамической репризе, в условиях сложной трёхчастной формы осуществляется с большим трудом. Однако, если это удаётся, то возникают эффектные результаты, приводящие к изменению структурного рельефа форм. Это может реализовываться: 1) в условиях сохранения композиционной основы формы (например, медленная часть Пятнадцатой фортепианной сонаты Бетховена). В Похоронном марше из Третьей симфонии Бетховена в репризе происходит композиционное отклонение в разработку сонатной формы; 2) наиболее динамическое преобразование репризы способно привести к модуляции формы. Например, в Третьем скерцо Шопена сложная трёхчастная форма модулирует в сонатную.

Кода становится почти обязательным разделом сложной трёхчастной формы, вызванным к жизни стремлением преодолеть известную механистичность общей композиции.

Кода может основываться: 1) на тематизме крайних частей (например, в Траурном марше Третьей симфонии Бетховена); 2) на тематизме средней части. Такая кода как бы уравнивает в правах материал I и II частей. Это повышает ранг формы, приближая её принципы к сонатным, которые особенно явственны при соответствующих тональных соотношениях (тема средней части в коде проводится в основной тональности, как, например, в *Andante cantabile* Первого квартета Чайковского); 3) синтезирующий тип коды часто встречается у Бетховена (например, в медленной части Пятнадцатой фортепианной сонаты), у Чайковского (например, медленная часть Второго квартета, Ноктюрн op. 19 № 4); 4) на новом тематизме. Такой приём наиболее характерен для программной музыки, связанной с сюжетностью (например, Бородин, ария Кончака из II действия оперы «Князь Игорь», раздел «Хочешь ты пленницу с моря дальнего»). Часто этот приём встречается в музыке XX века, например, в сюите из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» в номере «Ромео и Джульетта перед разлукой». Здесь в коде на смену темам любви приходят две новые – темы яда и смерти.

Структурные признаки коды

В обширных кодах могут присутствовать три раздела: предкодие, центральная часть, собственно кода.

Основные черты кодовых разделов – тонические органские пункты, отклонения в субдоминанту, каденционные обороты, частые повторы фраз, воплощения семантики прощания (по Цуккерману – «прощальные переключки»).

Разновидности сложной трёхчастной формы

Разновидности сложной трёхчастной формы воплощают две противоположные тенденции: 1) упрощение формы; 2) усложнение формы.

Упрощение композиции ведёт к образованию промежуточной трёхчастной формы, которая возникает в результате влияния: а) драматургии сложной формы на простую, когда при переходе к середине происходит не переключение, а отключение функций. При этом крайние части – это периоды, а средняя – трио или эпизод сложной трёхчастной формы. Например, Ноктюрны *b-moll* и *F-dur* Шопена, Прелюдии *d-moll* и *gis-moll* Рахманинова, Гавот из «Классической симфонии» Прокофьева; б) влияние драматургии простой формы на сложную, когда при переходе к средней части происходит не отключение, а переключение функций. Между частями отсутствует тематический контраст, а сама форма приближается к простой трёхчастной с развивающей серединой. Пример – Прелюдия *g-moll* Рахманинова.

Усложнение может быть выполнено следующим образом: 1) при многосоставности средней части, включающей в себя ряд эпизодов. Пример: ария Марфы из II действия оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова; 2) при образовании двойной сложной трёхчастной формы.

Например, Вальс из сцены бала в опере «Евгений Онегин» Чайковского, схема которого **A B A C A coda** (раздел **C** – это сцена ссоры Онегина и Ленского, т. е. сценическая ситуация вызывает появление нового раздела); 3) при появлении сложной трёхчастной формы высшего порядка, когда усложняется строение основных разделов, которые оказываются написанными в сложных трёхчастных формах. Например, I часть «Симфонических танцев» Рахманинова. Кроме того, первая часть может быть выдержана в вариационной форме, как в *allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена, во II части «Шехерезады» Римского-Корсакова. Первая часть может быть написана и в сонатной форме, как в полной (скерцо Девятой симфонии Бетховена), так и без разработки (скерцо Первой и Второй симфонии Бородин); 4) при сочетании компонентов сложной трёхчастной и сонатной формы как формы второго плана. Пример – Второе скерцо Шопена; 5) при модулировании из сложной трёхчастной: а) из одной сложной трёхчастной в другую сложную трёхчастную (Вторая баллада Шопена); б) из сложной трёхчастной в рондо (Бетховен «К Элизе»); в) из сложной трёхчастной в сонатную форму (Третье скерцо Шопена).

Сложная двухчастная форма

Основной признак сложной двухчастной формы – противопоставление двух контрастных сфер, преимущественно не содержащих репризного раздела. Область применения этой формы связана в первую очередь с вокальной музыкой, особенно с оперной, т. е. с претворением литературно-поэтического или сценического действия.

Существуют два вида сложной двухчастной формы.

1. Более редко она встречается в репризном варианте:



Примеры – Andante сонаты *C-dur* для фортепиано № 16 Моцарта, Шопен, Мазурка № 14

Реприза в сложной двухчастной форме даётся как результат стремления осознать вторую часть в роли кульминационного момента и итога развития.

2. Гораздо чаще используется безрепризная сложная двухчастная форма.



Пример – Ноктюрн *g-moll* Шопена.

В инструментальной музыке, где используется подобная форма, как правило, велико значение внемузыкальных факторов. Например, в упомянутом Ноктюрне Шопена это скрытая программность.

Разновидности сложной двухчастной формы

Как и в сложной трёхчастной форме, они возникают по линии упрощения и усложнения.

1. Упрощение создаёт промежуточный, неполный тип двухчастной формы. Здесь могут возникнуть два варианта:

а) вторая часть является периодом, а первая – простой формой: **A B**. Такая разновидность встречается в вокальной музыке (примеры: Григ «Песня Сольвейг», Чайковский Романс ор. 73 «Мы сидели с тобой», ариозо Лизы из оперы «Пиковая дама»).

б) первая часть – это период, а вторая часть – простая форма: **a B** (пример: Мусоргский «Песни и пляски смерти», «Серенада»).

2. Усложнение сложной двухчастной формы встречается довольно часто, особенно в оперных сценах. В этом случае форма приближается к двухчастной контрастно-составной композиции. Примеры: Глинка, опера «Руслан и Людмила», ария Руслана (I часть – сквозная свободная форма, II часть – полная сонатная форма), каватина Людмилы (I часть – простая двойная трёхчастная форма без последней репризы, II часть – сложная трёхчастная форма).

Задание

Бетховен. Соната для фортепиано № 15, медленная часть.

Третья симфония, II часть.

Пятая симфония, III часть.

Пьеса «К Элизе»

Шопен. Ноктюрны *b-moll*, *F-dur*, *cis-moll*, Мазурка ор. 59 № 3

Шопен. Вторая баллада, Третье скерцо

Рахманинов. Симфонические танцы, I часть

Моцарт. Фортепианная соната № 16, медленная часть.

Фантазия *d-moll*

Глинка. Каватина Людмилы из оперы «Руслан и Людмила»

Шопен. Ноктюрн *g-moll* № 6, Мазурка № 14

Чайковский. Ариозо Лизы из II картины оперы «Пиковая дама»

Романс ор. 73 «Мы сидели с тобой».

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. – М., 1995.
1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1986.
2. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1. – М., 1970.
3. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М., 1981.

Лекция 18.

Вариационная форма

Вариационность как принцип развития является одним из наиболее распространённых. Корни вариационности лежат в народной музыке. Этот принцип может проникать в любую форму, начиная с периода. Однако существует форма, в которой вариационность определяет свойства композиции в целом. Это и есть вариационная форма. Её сущность заключается в разнообразном, разностороннем показе темы, её постепенном обогащении, раскрытии заключённых в ней образных потенций. С семантической точки зрения вариации – это образное углубление в какое-либо настроение, демонстрация творческой фантазии, психологического или исполнительского мастерства.

Тема вариаций должна быть простой, ясной, легко запоминаемой, способной быть охваченной целиком. Для неё характерны сдержанный темп, средний регистр, простота форм (обычно двухчастная безрепризная или репризная, реже трёхчастная, период).

Простой тип изложения темы – это своего рода создание контрастного начала, в тексте не присутствующего, пока ещё скрытого, но содержащего большой потенциал развития.

Существует 5 критериев классификации вариации.

1. Жанрово-стилистический критерий, на основе которого разграничиваются старинные, классические, романтические, русские вариации. Этот критерий имеет значение и поныне, что свидетельствует о том, что формы неотделимы от породивших их жанров.

2. Критерий строгости или свободы в строении частей цикла вариации. Он позволяет разграничить строгие (классические) и свободные (романтические) вариации.

3. Критерий степени обобщённости или характерности. Например, в строгих орнаментальных вариациях преобладает нейтрализация жанровой специфичности, а в характерных вариациях – принцип её заострения.

4. Принципы, методы варьирования: от орнаментального типа до динамико-симфонических вариаций (примеры последних – 32 вариации Бетховена, «Симфонические этюды» для фортепиано Шумана).

5. Пятый критерий связан с композицией целого. Он отражает:

- а) слитность или расчленённость вариаций;
- б) число тем, лежащих в основе;
- в) связь вариаций с другими формами.

Такая связь может выражаться в образовании рассредоточенного вариационного цикла в любой форме или в появлении в вариационной форме на правах формы второго плана логики другой формы.

Старинные вариации на *basso ostinato*

Этот тип вариаций достиг расцвета в XVII–XVIII вв. В основе лежит оstinатное повторение темы, изложенной в басовом голосе.

Основная идея бассо-остинатных вариаций – сочетание постоянной, упорной, завораживающей неизменности в басу и не менее постоянной изменчивости в других слоях фактуры. Так воплощался принцип единовременного контраста (термин Т.В. Ливановой), связанный с важнейшими признаками барочного стиля и предопределивший особую семантику бассо-остинатных вариаций:

- а) черты монументальности, возвышенной приподнятости;
- б) экспрессия неотвратимости, неизбежности, нередко достигающая поистине трагических высот.

Происхождение этих вариаций связано с медленными трёхдольными старинными танцами – пассакалией и чаконой. В эпоху барокко наблюдается смешение двух типов бассо-остинатных вариаций. Например, Чакона Баха из скрипичной Партиты *d-moll* на самом деле является образцом пассакалии, а Пасскалия Генделя *g-moll* – чаконой.

Вариации типа пассакалии

Эти вариации основаны на краткой, чаще нисходящей басовой формуле, нередко включающей хроматизированное движение от первой ступени к пятой. Например, в основе хора *Crucifixus* из Высокой мессы *h-moll* Баха лежит контраст сдерживающего басового голоса и сложного свободного развития верхних голосов.

Важнейшими признаками вариаций типа пассакалии являются полифоническая текучесть, несовпадение цезур в разных голосах, подчёркивающее сгущённость, возвышенность эмоций. Область применения таких вариаций в первую очередь связана с оперными и ораториальными *lamento* Пёрселла, Генделя, Баха, с инструментальными пассакалиями Букстехуде, Баха.

Огромное значение в вариациях типа пассакалии приобретают средства полифонического варьирования. При этом строго выдерживается контраст между линией баса и варьируемыми голосами. Басовая формула – это «абсолютное обобщение, символ, знак внеличного. Его суровая эпическая сущность противостоит лирической природе “комментирующих” голосов, создающих “вариации над темой”. В этом соединении различных смыслов кроется огромный симфонический потенциал формы» (В. Задерацкий).

Вариации типа чаконы

Такие вариации не столь монументальны, как пассакальные, нередко близки сарабандам – как по скорбному характеру, так и по ритмическому рисунку, более подвижны, обладают большей ясностью, расчленённостью формы. В них проникают гомофонные тенденции, поскольку это не столько вариации на басовую тему, сколько на неизменный функционально-

гармонический остов, т. е. это своего рода вариации на гармонию – *ostinato*, предвосхищающие классические вариации.

Строгие (классические) вариации

Такие вариации существуют и как самостоятельное сочинение, и как часть сонатно-симфонического цикла. Они культивировались во второй половине XVIII века. Главный смысловой признак строгих вариаций заключается в сохранении в процессе варьирования существенных черт облика темы.

Сама тема могла быть авторской, но не менее часто – заимствованной. Она имеет типично гомофонный облик. Структура темы чаще – простая двухчастная, реже – простая трёхчастная (преимущественно с сокращённой репризой), ещё реже – период.

Тема строгих вариаций отличается простотой, диатоничностью мелодии, содержит легко узнаваемые мелодические и гармонические обороты. Темп её изложения обычно средний, звучность умеренная, в фактуре предпочтительны средний регистр, гармоническое трёх- или четырёхголосие. Все перечисленные свойства темы оставляют богатые возможности для её дальнейшего развития. В этом развитии преобладают фактурно-орнаментальные методы, связанные с включением мелодического орнамента в неизменную канву основных опорных точек мелодии темы.

Орнаментальные фигуры охватывают и гармонию темы. Подчас они являются главным средством развития формы, благодаря которому вариации и получили название «орнаментальные». Однако фактура строгих вариаций может быть и достаточно усложнённой включением полифонических приёмов, элементов мотивного развития, выходящих за рамки чистой вариационности и приближающихся к мотивной разработке, связанной с более сложным преобразованием тематизма (особенно это свойственно вариациям Бетховена).

Вместе с тем на протяжении цикла строгих вариаций неизменными остаются: 1) форма темы; 2) гармоническая основа; 3) тональность. Этот остов В. Цуккерман обобщил понятием «общескрепляющий комплекс». За счёт его выдержанности строгие вариации обладают относительно спокойным развитием, постепенным накоплением моментов обновления. Цуккерман отмечает, что в целом в них сходство преобладает над различием. Однако однотональный путь такого варьирования нарушается вторжением ладового и темпового контраста. Благодаря этому образуется напряжённость процесса формообразования, приносящая в него черты других форм – трёхчастной, рондообразной, сонатной и даже циклической (например, у Моцарта за счёт введения темпового контраста).

По этому поводу В. Бобровский замечает, что вариационная форма не обладает изначальным структурным стереотипом. Количество вариаций, порядок их следования каждый раз творятся композитором заново. Для создания общей целостности композиторы прибегают к логике другой формы. Действие добавочных композиционных функций в вариациях со-

общает им черты устойчивости или неустойчивости. Так возникают аналогии с серединами, репризами, композиционные группировки, арки. Главное же заключается в том, что добавочные композиционные функции являются проводниками драматургической функциональности художественной идеи цикла.

В. Цуккерман относит эти средства композиционной целостности к средствам «внутренней закономерности». Другим средством единства он считает средство «внешней замкнутости», создаваемое обликом последнего раздела вариации. Здесь может: 1) вернуться начальная тема, что сигнализирует об исчерпанности развития; 2) утвердиться новая тема, которая становится выводом ярких динамических преобразований цикла (часто встречается у Бетховена).

В своё время в исследовании «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьев выдвинул тезис о потенциальной разомкнутости, открытости любой вариационной формы. Но он верен только для абстрактной вариационной формы, а не для конкретного произведения.

В. Цуккерман утверждал: «Если сонатной форме надо следовать, то вариационную форму надо преодолевать».

Двойные вариации

Вариации на две темы рождаются из потребности к усилению вариационных преобразований посредством контраста, связанного с появлением новой темы.

Существуют два типа двойных вариаций: 1) восполнение однотемности в условиях строгого варьирования; 2) широкое развёртывание жанровых контрастов. При этом сопоставляются жанры народно-бытового происхождения, каждый из которых развивается вариационно. Отсюда происходят два типа строения формы.

1. Темы следуют подряд, а вариации осуществляются на основе принципа попеременного чередования. Эти вариации называют гайдновскими, поскольку они впервые возникли в медленных частях сонатно-симфонического цикла Гайдна.

2. Сначала следует первая тема и ряд вариаций на неё, затем вторая тема и ряд вариаций на неё. Исторической основой таких вариаций является народно-жанровое сцепление типа медленно – быстро, минор – мажор. Ярким образцом таких вариаций является «Камаринская» Глинки, где первая тема основана на варьировании оstinato типа, а вторая включает и оstinato, и фигуративность, и внедрение контрастности. Скрепляющая форма в «Камаринской» – сонатная без разработки. Но в ней наблюдается сильное видоизменение репризы и кульминационное положение коды. При этом общескрепляющий комплекс остаётся в пределах строгого варьирования.

Свободные вариации

Свободные вариации возникли в XIX веке. Они предусматривают изменение сущности образа темы в процессе варьирования. Тема перестаёт быть константой, превращаясь в повод и толчок для творения композитором собственной картины мира, для создания вереницы контрастных образов.

Ростки нового типа варьирования появились уже в творчестве Бетховена. Контрастное или даже конфликтное понимание темы у Бетховена способствовало проникновению в вариационный цикл разработочных или симфонических черт, свободный выбор тональностей и т. д.

Свободные вариации обладают трансформационными свойствами. Они осуществляются через преодоление общескрепляющего комплекса. В этом отношении выявляется их полная противоположность строгим. В. Цуккерман указывал на то, что если там сходство преобладает над различием, то здесь различие преобладает над сходством. Вместо сходства Цуккерман выдвигает принцип аналогии (выделение сходного в различном). Им же сформулирована триада признаков, конкретно отвечающих идее свободного варьирования.

1. Вычленение по материалу, когда объектом варьирования становится не столько тема, сколько выделенный из неё интонационный оборот.

2. Разработочность по методу, когда актуализируется способность разработки интегрировать из вычлененных единиц нечто новое.

3. Сюитность по результату, когда обнаруживается воздействие на вариационный цикл множественной, многоэлементной драматургии (по Бобровскому) или полилогике (по Назайкинскому). Особенно показательны в этом отношении произведения Шумана, в которых смыкаются сюита и вариации (например, «Карнавал», «Симфонические этюды»). В такой ситуации повышается значение формы второго плана как фактора целостности, а также степень обобщённости финала.

Вариации в русской музыке XIX века

Вариации имеют огромное значение в русской музыке и как форма, и как метод развития, что определяется особым пристрастием композиторов к народно-песенному и танцевальному материалу. В русских вариациях выделяются два национально своеобразных момента.

1. Сосуществование строгого и свободного варьирования. Нередко цикл, начинаясь в русле строгого, модулирует в свободное варьирование (например, трио «Памяти великого артиста» Чайковского, II часть).

2. Исключительная распространённость так называемых «глинкинских» вариаций, т.е. вариаций на неизменную мелодию. Это наименование условно, поскольку варьирование на *soprano ostinato* существовало ещё у Бетховена (например, в *Allegretto* из Седьмой симфонии, в финале Девятой симфонии), активно использовалось в творчестве Шуберта, что было связано с вездесущим значением песенности.

Если в басса-остинатных вариациях меняется то, что возникает над басовым голосом, то в сопрано-остинатных – освещение самой темы, которая не формульна, но весьма развёрнута. Преобладающие средства варьирования связаны с изменением фактуры, гармонии, появлением подголосков.

Цуккерман проводит аналогию сопрано-остинатных вариаций с народно-песенной куплетностью, поскольку в ней мелодия сохраняется, меняется только текст. В сопрано-остинатных вариациях мелодия тоже сохраняется, но меняется контекст. Примеры: Глинка «Ах ты свет, Людмила», Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила», «Разгулялися, разливалися» из оперы «Иван Сусанин». Мусоргский, песня Варлаама «Как во городе было, во Казани» из оперы «Борис Годунов», песня Марфы «Исходила младёшенька» из оперы «Хованщина», Римский-Корсаков, колыбельная Волховы из оперы «Садко», колыбельная Салтана из оперы «Сказка о царе Салтане». Лядов, Колыбельная из обработки для оркестра «Восемь русских народных песен».

Диапазон художественных возможностей сопрано-остинатных вариаций очень широк – от многопалитрового расцвечивания мелодии до использования драматической экспрессии (пример последней – «Болеро» Равеля, эпизод «нашествия» из разработки I части Седьмой симфонии).

Вариации в музыке XX века

В XX веке наблюдается усиление роли вариационных форм. Расширяется и усложняется техника вариационности, которая раздвигает диапазон своих возможностей, вплоть до появления нового инверсионного вида вариационных форм. Это не тема с вариациями, а вариации с темой, в процессе которых тема появляется в самом конце цикла. Примеры: Третий фортепианный концерт Щедрина, Фортепианный концерт Шнитке.

В XX веке возрождаются басса-остинатные вариации. Рассматривая этот феномен, Цуккерман указывает на целый ряд причин его возникновения, вызванных как ростом антиромантических тенденций, так и стабилизирующей ролью остинатности в условиях ладовой децентрализации, провоцирующей рост деструктивных тенденций. На самом деле здесь взаимодействуют три причины. Первая связана не столько с техникой остинатного варьирования, сколько с семантикой барочного жанра пассакалии с его пафосом величественного, трагедийного высказывания и с этосом жертвенной смерти. В диалоге культур – XX века и барокко – пассакалия сохраняет в памяти жанра баховские образы распятия. Вот почему именно в таком значении и возникает пассакалия в творчестве Шостаковича (четвёртые части Третьего квартета и Восьмой симфонии, третья часть Фортепианного трио, медленная часть Первого скрипичного концерта и другие примеры).

Драматургическая роль пассакалии у Шостаковича связана с появлением её в переломном моменте циклического развития. Именно пассакалия воплощает сверхчеловеческое усилие в стремлении противостоять натиску агрессивных сил зла, происходящему в двух предыдущих частях. В Пассакалии звучит скорбно-лирическая музыка, фиксирующая состояние про-

страции. Традицию Шостаковича, связанную с воздействием семантики жанра пассакалии, продолжают Тищенко (например, в IV части Пятой симфонии, посвящённой памяти Шостаковича), Шнитке (во Второй и Четвёртой симфониях пассакалии символизирует путь на Голгофу).

Вторая причина возрождения пассакалии обусловлена стремлением к ясности и упорядоченности формы, что становится выражением строгости и простоты «открывающейся истины». В этом случае пассакалия является естественным атрибутом финальной части цикла, что свойственно творчеству Бриттена (финалы Виолончельного концерта, оперы «Поругание Лукреции»), Хиндемита (финал симфонии «Гармония мира»), Щедрина (финал Первой симфонии).

Третья тенденция актуализации пассакалии связана с усилением роли полифонии в музыке XX века, а именно с возрождением техники полифонического варьирования. Анализируя ряд пассакалий XX века (Барток «Микрокосмос», № 140, Шёнберг «Лунный Пьеро», № 8, Берг, опера «Воццек», IV картина), Цуккерман отмечает условность применения бассо-остинатного принципа, поскольку сама тема подвергается изменениям, появляясь то в ракоходе, то в инверсии, то в увеличении, то в уменьшении, то в каноническом изложении. Но в этом сказывается влияние новой композиционной техники XX века – додекафонии, которую Мазель предложил называть особым видом вариационной формы.

В 70-е годы XX века возникают так называемые силлабические вариации. Это вариации на количество звуков или на прогрессию количества звуков, где константой становится число, фигурирующее в значении темы (например, Слонимский, вокальный цикл «Лирические строфы», № 1, в основе композиции которого лежат 5 звуков).

Появляются вариации на прогрессирующее увеличение количества звуков (Шнитке «Пианиссимо»), на убывание количества звуков (Губайдулина, Концерт для скрипки с оркестром «Offertorium», где в качестве темы используется цитата из «Музыкального приношения» Баха, которая появляется много раз, последовательно сокращаясь путём выключения двух последних звуков).

Задание

Бах. Хор *Crucifixus* из Высокой мессы *b-moll*, «Гольдберг-вариации».

Моцарт. Соната для фортепиано *A-dur*, I часть.

Бетховен. Соната для фортепиано № 12, I часть. Соната для фортепиано № 23, II часть. Пятая симфония, II часть. 32 вариации для фортепиано.

Шуман. «Симфонические этюды» для фортепиано.

Чайковский. Трио памяти великого артиста, II часть.

Мусоргский. Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов», песня Марфы из оперы «Хованщина».

Шостакович. Четвёртые части Третьего квартета и Восьмой симфонии.

Хиндемит. Симфония «Гармония мира», финал.

Берг. Опера «Воццек», IV картина.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Бобровский В. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Статьи и исследования. М., 1990.
3. Будрин Б. Вариационные циклы в творчестве Шостаковича // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. – М., 1966.
4. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.
4. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
6. Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М., 1979.
7. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.

Лекция 19. Форма рондо

Рондо – это форма, основанная на многократном возвращении темы рефрена, чередующейся с эпизодическими темами. Бобровский отмечает две основы рондо: неизменный возврат к одной и той же теме (рефрен) и противопоставление ей ряда контрастных тем (эпизоды). Соотношение рефрена и эпизодов, лежащих в основе рондо, должно быть уравновешенным и сбалансированным.

Функции рефрена

1. Рефрен парадоксально объединяет в себе признаки начала и конца. Б. Асафьев называет рефрен «руководящим напевом» и темой, «являющейся вместе с тем и припевом – функцией, унаследованной от народной хоровой песни. Рефрен – стимул и тормоз, исходная тема и цель движения».

2. Рефрен заключает в себе признаки, свойственные всей форме в целом: плавность, уравновешенность, закруглённость.

3. Рефрен – тема, целиком завершённая, подчёркнуто замкнутая. Это обусловлено тем, что в рондо доминирует не движение во времени, а вращение в пространстве. Неслучайно рондо в переводе с французского означает «круг».

Функции эпизодов

Эпизоды приносят оттеняющий контраст, диапазон которого простирается от комментирования рефрена до соперничества с ним. И хотя в целом композиционный ритм формы может показаться статичным, на самом деле в этой статике скрывается огромная энергетическая сила. Она способствует выявлению позитивных эмоционально-психологических состояний и устремлена в основном к оптимистическому мировосприятию, к

панорамному охвату жизненных явлений, преломлённых сквозь призму одной центральной идеи. Поэтому форма рондо, с одной стороны, обладает возможностями крупным штрихом создавать образы объективной обобщённости (чаще в финалах сонатно-симфонических циклов). С другой же стороны эта форма может ограничиться масштабным минимумом. Поэтому диапазон разновидностей рондо достаточно широк – от монотематического до резкоконтрастного рондо.

Существует два основных вида рондо – народное и профессиональное. Народное (или чётное) рондо начинается с эпизода: **В А С А D А**. Его генезисом является хороводная песня запевно-припевной структуры. Иногда этот вид рондо встречается и в профессиональной музыке (Мазурка *h-moll* op. 30 № 2 Шопена, романс Чайковского «На нивы жёлтые»). Тенденция народного рондо может обнаруживаться и в иных формах, где каждый раздел завершается рефреном (или припевом). Например, в Вальсе *cis-moll* Шопена разделы простой трёхчастной формы прослаиваются припевом: **a R b R a₁ R**. Такая же тенденция прослеживается в финале Сонаты *A-dur* Моцарта (знаменитое рондо «в турецком стиле»), где рефрен обрамляет разделы сложной трёхчастной формы: **A R B R A₁ R**.

Профессиональная форма рондо прошла долгий процесс эволюции, в результате которой в зависимости от стиля эпохи и собственных предпочтений композиторов менялись взгляды на содержание разделов этой формы.

Предклассическое рондо. Рондо французских клавесинистов

С. Скребков называл стиль французских клавесинистов стилем ювелирной графики. И действительно, миниатюрное рондо французских композиторов отличается удивительной красотой и изяществом выделки. Это рондо всегда является небольшим, независимо от количества частей, которое свободно и не регламентировано – от пяти до семнадцати. Однако даже большое количество частей в любом случае, как в изящную музыкальную табакерку, укладывается в рамки миниатюры. Поэтому сами части имеют небольшие размеры, а рефрен, как правило, не превышает масштаба периода или даже предложения.

В рондо французских клавесинистов отсутствуют значительные контрасты. Более того, в большинстве случаев эпизоды вариантно прорастают из рефрена, а иногда даже просто проводят его материал в другой тональности. Иными словами, такое рондо основывается на монотематическом принципе. Поэтому единая драматургическая линия сквозного развития, как правило, отсутствует, не вводятся связующие и обобщающие кодовые разделы. О приближающемся окончании свидетельствуют лишь небольшой темповый сдвиг и ритмическая оживлённость в последнем эпизоде.

Рондо Ф.Э. Баха

В рондо Ф.Э. Баха чувствуется влияние полифонического стиля эпохи, присутствует текучесть, непрерывность развития. Даже сам рефрен не

имеет чётких структурных границ. Поэтому в своих проведениях он может воспроизводиться фрагментарно, выступая в интональных обликах. Материал эпизодов может быть и нивелированным в тематическом отношении, и более рельефным. В последнем случае в нём зарождаются свойства более контрастной субстанции. В особенности это чувствуется, когда эпизод завершается темообразованием, напоминающим речитативные высказывания иножанровой ориентации (тооката, фантазия). Неоднозначность композиционного абриса рондо Ф.Э. Баха сказывается и во включении признаков иных формообразующих тенденций, например, рассредоточенных вариаций на *basso ostinato* или трёхчастных композиций, как в клавирном рондо *h-moll*.

Рондо венских классиков. Общая характеристика

У венских классиков регламентируется строение формы. Эталоном становится пятичастная композиция **А В А С А Coda**. При уменьшении количества частей увеличиваются их масштабы. Рефрен пишется преимущественно в простой двухчастной форме. Утверждаются контрастные эпизоды, которые обладают функциональной неравноправностью. Если первый эпизод находится словно «в тени» рефрена и нередко уподобляется середине простой трёхчастной формы, то второй эпизод скорее напоминает о трио сложной трёхчастной формы. Повышение композиционной целостности эталона классического рондо создаёт предпосылки для сквозного развития. Нередко рефрен варьируется. Между ним и эпизодами появляются связки, могущие перерасти в разработочные разделы. Поэтому появляется потребность в обобщении, реализуемая в кодовых разделах.

Рондо Гайдна

В рондо Гайдна преобладают светлые оптимистические краски. Главной «персоной» формы остаётся рефрен, который оттеняют эпизоды. В тематическом материале выявляются песенно-танцевальные жанровые корни, моторика и подвижность (например, в финале фортепианной сонаты № 19). Именно у Гайдна появляются пятичастный с двумя эпизодами композиционный костяк формы, расширение рефрена до простой двухчастной или трёхчастной формы, возникновение в одном из эпизодов одноимённого по отношению к рефрену лада (финалы фортепианных сонат № 2, 9), варьирование рефрена, разграничение эпизодов на материале рефрена (финал фортепианной сонаты № 3) и на новом материале (финал фортепианной сонаты № 9). Роль связок в рондо Гайдна ещё незначительна, равно как и кодовых разделов. Многие образцы гайдновского рондо содержат признаки иных форм (совмещение компонентов рондо и вариационной формы, рондо и сложной трёхчастной формы). Это позволяет охарактеризовать композитора как оригинального экспериментатора, однако форму целого он стремится удержать, оставаясь в границах нормативности.

Рондо Моцарта

В творчестве Моцарта окончательно кристаллизуются черты классического рондо. В содержательном плане рондо Моцарта обладает широкой палитрой возможностей – от моторики до скорбной лирики. Жанровые основы в моцартовском рондо, связанные с песней, танцем, арией и т. д., ощущаются, как и у Гайдна. Например, в медленной части Фортепианного концерта *d-moll* рефрен имеет песенные качества, первый эпизод обнаруживает связь с ариозным стилем, а второй эпизод – с фантазийными жанрами. Однако у Моцарта гораздо чаще, чем у Гайдна, жанровые корни предстают в преображённом облике. Моцарт закрепляет тенденцию к уменьшению частей композиции, укрупняя их изнутри. Возрастают связность и цельность формы. В рефренах значителен удельный вес варьирования, которое было и у Гайдна. Однако у Моцарта варьирование отличается большей тонкостью, изощрённостью и экспрессией. Контраст между рефреном и эпизодами у Моцарта значительно шире, чем у Гайдна. Например, второй эпизод в медленной части того же фортепианного концерта *d-moll* имеет бурный импровизационный характер, напоминающий клавирные фантазии композитора.

Нормативным становится нарастание контраста от первого эпизода ко второму. Переход к первому эпизоду чаще всего осуществляется более плавно. Второй эпизод отличается большей независимостью. В структуре эпизодов могут возникать достаточно сложные образования. Иногда внутри эпизодов даётся не одна, а две и более тем. Например, в финале Скрипичного концерта № 2 *D-dur* второй эпизод включает 4 новых тематических образования.

Заметную роль в моцартовском рондо приобретают дополнения к рефрену и эпизодам. Нередко они перерастают в связки, придающие композиции особую напряжённость. Роль кодовых разделов по сравнению с гайдновскими образцами увеличивается. Появляются тенденции к созданию кодовых синтезов, т. е. к подведению итогов развития (например, кода в клавирном Рондо *a-moll*).

Рондо Бетховена

В образном плане В. Цуккерман разграничивает три типа бетховенского рондо – моторные (например, в финале Двадцать пятой фортепианной сонаты), лирические (например, в адажио Десятого квартета op. 74) и пронизанные народно-песенной танцевальностью (как в финале Двадцать первой фортепианной сонаты op. 53).

В эпизодах бетховенского рондо заметно преобладание тематической самостоятельности. Контраст между рефреном и эпизодами, а также в соотношении эпизодов становится более интенсивным, чем в рондо предшественников композитора. Зачастую вся форма в целом приобретает огромный размах. В ней обостряется значение сонатных принципов развития. Это происходит за счёт увеличения удельного веса связующих частей, могущих перерасти в большие разработочные разделы, предыктов, образо-

вания больших кодовых разделов (например, в финале Двадцать первой фортепианной сонаты ор. 53).

Если рондо Гайдна отличается прежде всего простотой и непосредственностью, а рондо Моцарта – утончённостью и глубиной, то бетховенское рондо выделяется мужественным тонусом, активной ролью сквозного развития, достигающего поистине симфонического размаха, притом что вся форма в целом отличается и яркостью контрастов, и цельностью.

Рондо западно-европейских композиторов XIX века

Для формообразования романтиков характерны две противоположные тенденции: 1) обособление частей, дающее уклон в сюитность; 2) повышение роли слитности и единства. В зависимости от преобладания одной из этих тенденций возникают два типа рондо.

Первый тип отличается усилением образно-тематической контрастности и самостоятельности разделов. Наиболее красноречиво он представлен в творчестве Шумана.

В шумановском рондо по сравнению с классическим эталоном увеличивается количество частей. При этом обостряется их контрастность, что приводит к калейдоскопическому рондо как собранию пёстрых миниатюр. По сравнению с классическим рондо изменяются функциональные отношения между рефреном и эпизодами. Если у классиков рельефом формы является рефрен, а фоном – эпизоды, то у Шумана чаще всего в качестве рельефа выступают эпизоды, а рефрен оттесняется на фоновые позиции, выполняя роль связок в веренице ярких, жанрово-разнообразных эпизодов. Естественным результатом этого становится уклон в сторону сюитности. Он оказывается тем более очевидным, когда рефрен пропускается и несколько эпизодов следуют подряд друг за другом. Повышение статуса эпизодов сказывается и в том, что материал какого-либо из них может проводиться неоднократно, закрепляясь в рефренном значении. Такой «переходящий рефрен» (термин Цуккермана) привносит в рондо черты полирефренности, как, например, в Новеллеттах № 1 и № 8 Шумана.

На базе полирефренности могут возникнуть «функционально-тематические модуляции» (термин Бобровского). Это явление Бобровский описывает, анализируя Восьмую новеллетту в исследовании «О переменности функций музыкальной формы». Он подчёркивает, что в процессе тематического развития рождаются непрерывные композиционные отклонения и модуляции, в результате чего создаётся двухчастная контрастно-составная форма с переходящим рефреном. Первая часть – это рондо с двумя эпизодами. Дополнение ко второму эпизоду переходит в код. Исходное рондо не доводится до конца, поскольку после второго эпизода рефрен не возвращается. Код приобретает огромные масштабы и самостоятельную трёхчастную форму, в середине которой возникает новая тема, повторяемая впоследствии во второй части всей контрастно-составной формы. В этой части Бобровский усматривает соединение признаков сложной трёхчастной и концентрической формы. В её центральном разде-

ле проводится второй рефрен в тональности *g-moll*. Возникая в окружении танцевальных эпизодов, он символизирует движение человеческой души, теряющееся в шуме жизни.

Естественно, что калейдоскопичность шумановского рондо становится своеобразной «лазейкой», приоткрывающей возможность включения в структуру рондо иных композиционных процессов. Например, черты концентричности, заключённые в новеллеттах № 1 и № 8, встречаются и во II части Фортепианного квинтета ор. 44.

Сам же принцип рондообразности у Шумана настолько «всеяден», что проникает практически во все разновидности его формообразования, начиная с периода («Пьеро» из «Карнавала») и кончая самыми крупными. Например, трансформация сонатной формы в рондообразную в финале Первой фортепианной сонаты *fis-moll* осуществляется за счёт того, что главная партия выполняет роль рефрена, проходя через всю форму пять раз.

Смысл рондообразности в крупных масштабах, по замечанию Цуккермана, «можно охарактеризовать как одержимость некоей идеей произведения, притом более значительной, чем те *idees fixes*, какие в состоянии выразить простое рондо».

Вторая тенденция романтического рондо связана с повышением в нём слитности и единства. Эта тенденция вызвана возникновением двухтемного рондо. Материал эпизодов здесь тематически един, но каждый раз даётся в ином тональном или фактурном ракурсе. Данный тип рондо характерен для Шопена и Листа.

Рондо Шопена

Сравнивая Рондо Шумана и Шопена, Цуккерман подчёркивает: «Шуман обращался с побочными партиями своих сонат, как с эпизодами рондо; Шопен же трактует эпизоды своих рондо так, что приближает их к побочным партиям сонат; вкладывает в эпизоды пленительную лирическую кантилену, даёт после них дополнения, напоминающие заключительные партии» [6, Часть 2, с. 38, 45]. Иными словами, между рефреном и эпизодом рондо Шопена возникают антитезные отношения, характерные для сонатной формы и, главное, для сонатной драматургии композитора. В качестве наиболее яркого примера исследователь приводит финал Фортепианной сонаты *h-moll*. Он трактует эту форму как рондо-сонату. Однако в рондо-сонатной форме должен быть центральный эпизод (С), которого здесь нет. Достаточно бегло автор упоминает о приближении формы к сонатной. Но здесь возникает уникальная ситуация. Двухтемное рондо выступает в облике двойной трёхчастной формы, которая отличается весьма необычными отношениями между разделами А и В. Общая схема композиции такова: **А В А₁ В₁ А₂ coda**. **А₁** даётся в тональности субдоминанты (*e-moll*), а **В₁** – в тональности *Es-dur*. И жанровый контекст, и идея кругообразного движения, и финальная ситуация отвечают условиям формы рондо. К тому же, рефрен явно выполняет функцию главной партии сонат-

ной формы. Таким образом, обнаруживается явное несовпадение драматургических функций (установка на сонатный тип драматургии) и композиционных функций (установка на рондальную композицию), словно «душа» сонатности воплощается в «теле» рондо.

Рондо Листа

Лист использует двухтемное рондо, но оно имеет иную природу. В основе рондо Шопена лежит парная драматургия, придающая композиционному решению напряжённость и привносящая в него дух сонатности. У Листа преобладает идея монодраматургии и монотематизма. Тематическое сопоставление Лист подменяет разнообразным цветением вариационности, распространённой на тематизм, его тональные и фактурные позиции. Поэтому в композиционном решении достаточно ощутимо выявлена строфическая основа, а «псевдопарные» отношения нанизываются на потенциально разомкнутый ряд, количество звеньев которого может быть различным. В результате рождается двойная трёхчастная (Ноктюрн для фортепиано № 3 *As-dur*, Концертный этюд *Des-dur*, «Сонет Петрарки» № 123, «Утешение» № 5) или тройная трёхчастная форма («Кампанелла», «На берегу родника», «Сонет Петрарки» № 104).

Рондо русских композиторов XIX века

Это рондо нередко выражает идею *fixe*, которая овладевает героем. Сама идея не претендует на значительное, серьёзное содержание, а, как правило, преподносится в юмористической плоскости. Ярким примером является рондо Фарлафа из оперы Глинки «Руслан и Людмила». Внешне оно решено в классическом ключе и включает три проведения рефрена, два эпизода и коду. Но поражает сюжетная направленность этой композиции, выраженная в навязчивости мысли. Сам рефрен, имеющий простую трёхчастную форму, предусматривает возможность лишний раз повторить одни и те же слова «Близок уж час торжества моего», которые возобновляются в масштабах всей формы 8 раз. Оригинален первый эпизод, включающий два разнохарактерных раздела – серьёзный (обращение к Руслану и Людмиле) и комический, где «любовный» текст произносится скороговоркой «Не трудясь и не заботясь...». Кода гиперболизирована и по масштабам, и по обилию точных повторов. В результате портретная характеристика Фарлафа поражает точностью и меткостью.

Своеобразная идея представлена в романсе Бородина «Спящая княжна». Её глубина сокрыта в аллегоричности произведения (княжна – это образ России, погружённой в летаргический сон злыми силами). Специфика содержания требует статики, что и выражается выбором формы рондо. Влияние шумановского рондо заключается в пропуске рефрена и следовании эпизодов подряд. Черты русской народной песенности заключаются в диатонике рефрена, в его структуре пары периодичностей. Ладогармоническая основа эпизодов предвосхищает стиль Дебюсси (пентатоника, целотонность, кварто-секундовая гармоническая основа).

В русской музыке рондо может быть формой отдельного крупного сочинения, имеющего яркий лирико-драматический замысел. Самый интересный пример – «Вальс-фантазия» Глинки, включающий 12 тем. Сам рефрен здесь проходит 6 раз, но преимущественно в изменчивом облике. Необычны и щемящая печаль его начальной интонации, и трёхтактовая основа, тогда как в эпизодах преобладает квадратность. Обращают на себя внимание приёмы пропуска рефрена, полирефренность, заостряющая контекст драматургической ситуации, растущая масштабность эпизодов и фрагментизация рефрена. Но главное, что отличает это удивительно тонкое сочинение – это контраст между внешней, парадной, «бальной» стороной жизни (эпизоды) и глубиной психологического переживания (рефрен) лирического героя.

Иногда в русской музыке рондо появляется в контексте, связанном с мифологической ритуальностью, обрядовостью. Отсюда – выдвигание на первый план свойств самого обряда, которые значительно усложняют и детализированно испещряют композиционный профиль. Самые яркие примеры такого рондо представляют хор «Проводы Масленицы» из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Плач Ярославны» из оперы Бородина «Князь Игорь».

Рондо русских композиторов XX века

Рондо в творчестве Прокофьева является своеобразной эмблемой стиля композитора с его ослепительной яркостью, броскостью, приёмами монтажной драматургии, обнаруживающими связь с кинематографом. Примеры – «Джульетта-девочка», «Танец рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта», вальс из II картины оперы «Война и мир», марш из оперы «Любовь к трём апельсинам», симфоническая сказка «Петя и волк» и другие. Прокофьевское рондо располагает широкой палитрой возможностей – от стилизации однотемного рондо (Гавот для фортепиано *fis-moll*) до ярко-контрастного, остроумного, многотемного (например, в «Болтунье» на стихи Агнии Барто). В трактовке рондо композитор демонстрирует огромную изобретательность. Во-первых, это связано со свободным обращением с рефреном. Во-вторых, структура эпизодов сама может тяготеть к рондообразности, которая в той же «Болтунье» приобретает сбивчивый, деформированный характер. В-третьих, у Прокофьева обнаруживается вертикальное соединение рефрена и эпизода. В-четвёртых, большую роль приобретают кодовые разделы, где на первый план может быть выдвинут не рефрен, а материал одного из эпизодов, нередко лирической окраски (в первую очередь, в финалах фортепианных сонат).

Рондо в творчестве Шостаковича демонстрирует широчайший диапазон возможностей этой композиции. Шостаковичу не чужда структура типового классического рондо – и прежде всего в музыке, ориентированной на фольклор (вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии»: № 10 «Песня девушки»).

Однако в подавляющем большинстве случаев преобладает тенденция двухтемного рондо, глубинной основой которой является сонатность. Наиболее яркие примеры – финалы Первого фортепианного и Первого виолончельного концертов. Начиная с финала Девятого квартета, у Шостаковича складывается индивидуально-стилевая модель рондо-сонатной формы с эпизодом и зеркальной репризой, схема которой выглядит следующим образом: **A B A₁ C B₁ A₂**.

В трактовке рондо Шостакович нередко акцентирует модулирующий профиль композиции. В этом случае рондо чаще всего модулирует в сонатную форму. В исследовании «Функциональные основы музыкальной формы» Бобровский демонстрирует этот модус рондо на примере III части Десятой симфонии.

Кроме того, рондообразность может возникать на основе действия функционального подобия в двух версиях. Первая обнаруживается на микроуровне в строении отдельных разделов формы. Это возникает при актуализации того типа тематизма, который Бобровский называет разработочным развёртыванием. В таких условиях небольшое тематическое ядро, чередуясь с «темами-эмбрионами» (терминология Бобровского), постоянно возвращается в роли своего рода рефрена. Например, в I части Пятнадцатой симфонии главная партия, да и вся экспозиция в целом практически целиком функционально подобны рондо.

Вторая версия обнаруживается на макроуровне – как рассредоточенное рондо в композиции циклических произведений. Например, в Одиннадцатой симфонии в качестве рефрена выступает тематический комплекс «Дворцовая площадь», открывающий весь цикл. Вторая часть (сцена шествия) выполняет функцию первого эпизода, фугато из II части (сцена расстрела) выступает в роли второго эпизода, а начало IV части (сцена восстания) выполняет функцию третьего эпизода.

Задание

Куперен. Пьесы «Жнецы», «Сборщицы винограда».

Ф.-Э. Бах. Рондо *h-moll*.

Шопен. Мазурка *h-moll* op. 30 № 2.

Моцарт. Фортепианный концерт *d-moll*, II часть.

Бетховен. Финал фортепианной сонаты № 21.

Шуман. Новеллетта № 1.

Шопен. Фортепианная соната *h-moll*, финал.

Лист. Ноктюрн № 3 *As-dur*.

Глинка. Вальс-фантазия.

Бородин. Романс «Спящая княжна», «Плач Ярославны» из оперы «Князь Игорь».

Римский-Корсаков. Хор «Проводы Масленицы» из оперы «Снегурочка».

Прокофьев. Песня на стихи Агнии Барто «Болтунья».

Шостакович. Первый фортепианный и первый виолончельный концерты, финалы.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
3. Головинский Г. Рондо. М., 1961.
4. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
6. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. М., 1988, 1990.
7. Якубов М. Форма рондо в произведениях советских композиторов. М., 1967.

Лекция 20. Сонатная форма

Среди типовых музыкальных форм сонатная занимает вершинную позицию. Именно внутри сонатной формы сформировался симфонический метод мышления, в результате чего понятия сонатности и симфонизма стали синонимами.

В.П. Бобровский сформулировал три основных функционально-логических признака сонатной формы. Первый – это присутствие «сонатной рифмы», т. е. обязательность тонального контраста в экспозиции и приведения к тональному единству в репризе.

Второй признак – это принцип сонатного бицентризма, т. е. присутствие как минимум двух тем, излагаемых в главной и побочной партиях. Контраст между ними может быть самым разным, но тип их связи всегда основан на том, что в идейно-художественном отношении они равноправны, поскольку отражают разные стороны действительности, а в функциональном отношении они неравноправны, ибо тематизм побочной партии возникает в результате развития главной партии, как добавочный тематический импульс. Это противоречие художественного равноправия и функционального неравноправия является источником постоянно действующей активности сонатной формы и импульсом сонатной драматургии, нацеленной на разрешение исходного противоречия.

Третий признак – это принцип сквозного разработочного развития, которым пронизана вся сонатная форма, начиная с экспозиции. Каждый её этап функционально связан с предыдущим и содержит черты последующего, что обусловлено причинно-следственными отношениями. Это заметно даже в схематическом запечатлении сонатной событийности: вступление, предыкт к экспозиции, главная партия, переход к связующему разделу, собственно связка, предыкт к побочной партии, тема побочной партии (может быть не одна), зона перелома, завершение побочной партии, заключительная партия, вступление к разработке, сама разработка, эпизод в разработке, предыкт к репризе, сама реприза, повторяющая фазы экспози-

ции в основной тональности, вступление к коде, центральный раздел коды, собственно кода.

Независимо от количества этих событий они воспринимаются как составные части некоего сюжета, а сама сонатная форма уподобляется сюжетоподобному действию. Неслучайно по отношению к этой форме применительны такие термины, как действие и контрдействие, конфликт, кульминация, развязка.

Три функционально-логические основы сонатной формы, действуя порознь, лишь сигнализируют о присутствии сонатности. Но только их сочетание гарантирует рождение истинной сонатной формы. В разных эпохах и стилях её качественный состав связан с особой мерой в соотношении этих трёх функционально-логических основ. К примеру, доклассическая сонатная форма, опирающаяся на первую основу, фактически была одной-темной. Её развитие – это поиск формы-схемы. У венских классиков сонатная форма постепенно из формы-схемы превратилась в форму – канву для отклонений. Начиная с Бетховена, на первый план выдвинулись драматургические функции формы.

В XIX веке, в особенности с появлением новой одночастной формы, драматургические сонатные функции могут оторваться от самой сонатной композиции и проявиться в любой другой форме. Таким образом, сонатность становится прежде всего принципом мышления, фактором драматургии.

В XX веке сонатность как метод развития проникает в другие виды искусства. Например, черты сонатности были обнаружены в прозе Чехова. Так, Мейерхольд считал, что «Вишнёвый сад» написан в сонатной форме. Шостакович написал статью о чертах сонатности в рассказе Чехова «Чёрный монах».

Доклассическая сонатная форма

Становление сонатной формы шло чрезвычайно интенсивно. Для этого потребовалось меньше пятидесяти лет. Сначала эта форма появилась в XVII веке в Италии (творчество Д. Скарлатти), затем – во Франции (творчество Ф. Куперена) и в Германии (творчество И.С. Баха и его сыновей).

Сонатная форма Доменико Скарлатти

Семантика сонатной формы Скарлатти связана с национальной характеристикой итальянцев – с необычайной живостью, темпераментностью, театральностью. Б. Асафьев отмечал, что стиль Скарлатти – это стиль жизнерадостной игры – напористой, энергичной, оптимистичной в своей основе. Е. Назайкинский подчёркивал театральность сонатной формы Скарлатти, в которой всего два актёра – правая и левая руки. Но каждый актёр «живёт» в двух амплуа – верхнемануальном и нижнемануальном.

Игровой импульс сонатной формы Скарлатти предвосхищён той базой, на которой композитор основывает её. Это игра со старинной двух-

частной формой, т. е. формой основных танцев барочной сюиты. В этой форме I часть – модулирующий период типа развёртывания, совершающий движение от тоники к доминанте, а II часть осуществляет обратное движение от доминанты к тонике. Именно в недрах старинной двухчастной формы возникли ростки сонатности благодаря разграничению двух тональных участков, на которых в дальнейшем сформировались главная и побочная партии сонатной формы. Пока данные участки были связаны единством полифонического развития, этот процесс осуществиться не мог. Как только в них проникли гомофонные тенденции, свершилось чудо – старинная двухчастная форма превратилась в сонатную. Произошло это именно в творчестве Скарлатти, в чём и выразилась историческая миссия стиля композитора.

Рубежность этого стиля ощущается уже в экспозиционном разделе сонатной формы. Здесь резко выделились два участка. Если на территории главной партии ещё отдаётся «дань» полифоническому стилю, то на территории побочной партии происходит настойчивое утверждение нового типа тематизма, имеющего гомофонную установку.

Уникальность возникающей ситуации связана ещё и с тем, что вся экспозиция сонатной формы представляет собой период типа развёртывания, внутри которого (в побочной партии) эмансипируется зона кадансирования.

В зоне главной партии нередко сосредоточены наиболее яркие мотивные образования, а интонационно-драматургический процесс направлен на усиление тонально-гармонической неустойчивости и на постепенную нейтрализацию выразительных возможностей ядра.

Итогом данного процесса становится появление новой структурно оформленной и ритмически единообразной побочной партии. Правда, в ней отсутствует индивидуализированный тематизм классицистского толка. Мотивная природа и настойчивое кадансирование сообщают ей свойства барочного темообразования. Однако в раннем гомофонном стиле именно каданс стал носителем тематической концентрированности и прервал текучесть периода типа развёртывания, расслоив его на две партии. При этом зона кадансирования начинается значительно раньше, чем в нормативном барочном периоде типа развёртывания. Тем самым настойчивое кадансирование побочной партии оспаривает приоритетную позицию главной партии как носителя полифонического стиля, «прорубая окно» в гомофонный стиль, т.е. у главной партии появляется оппонент.

Этой обусловленностью предопределены и черты всей формы в целом. В подавляющем большинстве сонатные формы Скарлатти двухчастны, где во II части ощущается реакция на возникший в I части тональный контраст. Исходя из планировки II части, можно разграничить следующие разновидности двухчастной сонатной формы:

1. а) переинтонирование главной партии в первом разделе II части, образующей инверсионный тональный план: Т – Д | Д – Т
1 ч. 2 ч.

б) проведение побочной партии в главной тональности, т. е. её реприза. Пример – соната № 2 из сборника сонат Д. Скарлатти под редакцией Гольденвейзера.

2. а) материал главной партии в первом разделе II части не просто автоматически переносится в доминантовую тональность, но развивается в разработочном духе с использованием секвенцирования, вычленения мотивов.

б) второй раздел II части, как и в первом случае, посвящён проведению побочной партии в главной тональности. Пример – соната № 9 из сборника сонат Д. Скарлатти под редакцией Гольденвейзера.

И наконец, в исключительных случаях, в результате настойчивого поиска и экспериментаторской инициативности, Скарлатти создаёт не двухчастную, а трёхчастную сонатную композицию с полноценной разработкой, выделенной в самостоятельный раздел. Эта разновидность возникает тогда, когда в главной партии активизируются признаки гомофонного тематизма. Только тогда появляется полноценная разработка, за которой следует столь же полноценная реприза, начинающаяся с проведения главной партии в основной тональности. Пример – соната № 32 из сборника сонат Д. Скарлатти под редакцией Гольденвейзера.

Сонатная форма Ф.Э. Баха

Эта форма знаменательна тем, что она вплотную приближается к венско-классическому образцу. Если сонатная форма Скарлатти – это одностатные «экзерсисы», то у Ф.Э. Баха она возникает уже как первая часть сонатно-симфонического цикла. Если у Скарлатти преобладает двухчастная композиция, то у Ф.Э. Баха утверждаются три равнозначные композиционные единицы – экспозиция, разработка, реприза, т. е. разработка выделяется в самостоятельный раздел. Если у Скарлатти побочная партия в большинстве случаев однородна и представляет собой многократно повторяемое кадансирование, то у Ф.Э. Баха в ней появляется яркая зона сдвига (или перелома). Если главная партия Скарлатти является «пленницей» полифонического стиля, то в главной партии Ф.Э. Баха более отчётливо проявлены гомофонные тенденции, вплоть до утверждения чётко оформленной структуры периода из двух предложений повторного строения. Более того, в начале главной партии используется впоследствии весьма характерный для сонатной формы Бетховена энергичный пунктирный взлёт по звукам тонического трезвучия. Если в сонатной форме Скарлатти заключительная партия – это небольшой доминантовый «шлейф» побочной, то у Ф.Э. Баха это самостоятельный раздел формы.

Вместе с тем обнаруживаются и свойства рыхлости, нестабильности отдельных участков сонатной формы Ф.Э. Баха. Это относится прежде всего к побочной партии, которая настолько мала и так неустойчиво-пассивна в сравнении с главной партией, что далеко ещё не может претендовать на роль её соперника.

Повторение зоны перелома и в заключительной партии свидетельствует о недостаточной отчётливости представлений о том, каким должен быть этот раздел экспозиции. К тому же, дополнительный возврат главной партии в заключительной по сути превращают всю сонатную форму в монотематическую, что противоречит самому духу сонатности. Да и в самой главной партии внутритематическая контрастность несколько завуалирована текучестью общего направления движения. Но более всего наследие полифонического «прошлого» ощутимо в разработке. Композитор начинает её с главной партии, из которой вычленяются яркие характерные обороты, но внезапно мотивная разработка прекращается, словно композитор не знает, что делать дальше. Вместо неё идёт текучий поток общих форм движения, не имеющий к сонатной разработке ровным счётом никакого отношения, но зато чрезвычайно уместный в условиях полифонических жанров фантазии, токкаты, прелюдии, тем более что в этом неустойчивом движении затрагиваются весьма далёкие и даже неожиданные тональности.

Реприза сонатной формы Ф.Э. Баха, напротив, кристально отчётлива и точна в плане воплощения сонатной рифмы.

Таким образом, сонатная форма Ф.Э. Баха – это рубежное явление, возникшее на стыке двух исторических эпох – завершающейся полифонической и зарождающейся гомофонно-гармонической. И поскольку рубежные явления несут в себе отпечаток сложно переплетённых противоположных тенденций, они не могут быть однозначно только хорошими и только слабыми. Главное в них – это поиск, интуитивное прозрение.

Сонатная форма венского классицизма

Исторический период развития сонатной формы венских классиков начинается в середине XVIII века и продолжается до начала XIX века. Он включает в себя три стадии: 1) стабилизация типовой классической сонатной формы, 2) её укрепление и появление на этой основе всевозможных видоизменений, 3) дестабилизация классицистского канона формы в творчестве позднего Бетховена.

Сонатная форма Гайдна

Сонатная форма Гайдна воплощает особенности первой стадии. Композитор интенсивно искал структурный вариант этой формы. Сонатная структура использовалась Гайдном не только в первых, но и в медленных частях, а зачастую – и в финалах. В эволюции сонатной формы композитора разграничиваются три этапа.

1. В симфониях 50–60-х гг. претворяются черты барочной сонатной формы, поэтому в них преобладают главные партии, имеющие строение мотивной цепи, замкнутой кадансом. Эта цепь вытекала из начального, относительно индивидуализированного построения – ядра, к которому присоединялись различные мотивы.

2. В симфониях 70–80-х гг. активизируется экспериментальное начало, осуществляется кристаллизация гомофонного тематизма, в котором на первый план выступает народно-жанровая основа. При этом встречаются отзвуки не только немецких и австрийских народных песен и танцев, но и славянских, в особенности – хорватских. В этот период окончательно кристаллизуются композиционные признаки сонатной формы, а также циклические закономерности. Приоритетные позиции занимает четырёхчастный цикл, где сонатная форма используется в основном только в первых частях.

В главных партиях господствуют периодичность и квадратное строение. Нередко в них обнаруживаются два контрастирующих элемента, как, например, в симфонии № 44 *e-moll*, «Траурной», где противопоставляются суровый унисонный мотив и скорбная экспрессивная мелодия. Роль связующей партии оказывается гораздо более значительной, чем в ранних симфониях, вплоть до того, что в симфонии № 44 *Es-dur* в связующей партии возникает новая тема в тональности *B-dur*. Резко индивидуализируются и побочные партии, в которых встречаются так называемые переломы. Но при этом темы побочных партий уступают главным по широте развития и обилию контрастов. Заключительные партии выделяются в самостоятельный раздел, начинающийся обычно после полного совершенного каданса.

3. Итогом развития симфонизма Гайдна являются 12 симфоний 90-х годов, известных под названием «лондонских». Это вершина симфонизма XVIII века. Принципы организации их первых частей подчинены условностям театрального спектакля.

Ключевым понятием для расшифровки театрализованного действия в сонатной форме первых частей «лондонских» симфоний является понятие «игровая логика», разработанное в книге Е.В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции». Воплощением игры становится принцип композиционной ловушки. Он действует поэтапно, распространяясь на всю сонатную форму, но квинтэссенцией его выражения становится в первую очередь экспозиционный раздел.

Первая композиционная ловушка обнаруживается в соотношении медленного вступления, которое присутствует во всех лондонских симфониях, кроме минорной Девяносто пятой (*c-moll*), и всей последующей экспозиции. Вступление настраивает на серьёзный, возвышенный тон и нередко завершается «косвенным» или «ложным» предыктом к главной партии, звучащей не в той тональности, которая готовится. Например, в 103-й симфонии *Es-dur* звучит доминантовый предыкт к тональности *c-moll*, а главная партия устанавливает тональность *Es-dur*. Так происходит первый обман слушательских ожиданий. Действие из серьёзной плоскости переводится в комедийную.

Вторая композиционная ловушка возникает в зоне дополнения к главной партии, которая чаще всего представляет жанровый тематизм, оформленный в структуру простого квадратного периода повторного стро-

ения и исполняемый какой-либо отдельной группой оркестра (струнной или духовой). Это дополнение обычно исполняется *tutti* в динамике *forte* или *fortissimo*. Здесь бьющая через край жизнерадостность сказывается особенно ярко, подчёркивается демонстративная простота: простой ритм, гармония в пределах двух-трёх аккордов, так называемый барабаниющий бас, ликующий гомон всех инструментов оркестра в резвом, почти плясовом движении. Всё это передаёт увлекательную радость ощущения жизни. Замечателен способ, которым эти туттийные разделы вкрапляются в ткань произведения. Они почти всегда начинаются с опережением, на такт раньше, чем можно было бы ожидать. Эта простая хитрость производит неотразимый эффект, поскольку небольшое нарушение равновесия придаёт музыке необычайную стремительность.

Третья композиционная ловушка наступает в тот момент, когда дополнение внезапно меняет функцию, перерастая в свою противоположность – связующую партию, поскольку кадансирование на тонике превращается в кадансирование на доминанте. При этом доминантовое трезвучие ставится в такие выгодные метрические условия, с такой энергией подчёркивается на сильных долях такта, что в нём пробуждаются свойства тоникальности.

Четвёртая ловушка возникает в побочной партии. Здесь неожиданно не появляется новая тема. Вместо этого или переинтонируется материал главной партии, или даётся её буквальный повтор в доминантовой тональности, т. е. побочная партия функционирует только на уровне тональных соотношений, не затрагивая тематические.

Пятая ловушка обнаруживается в зоне заключительной партии, поскольку после неиндивидуализированной побочной появляется тематически яркая, жанрово определённая новая тема, свидетельствующая о постепенном освоении принципа сонатного бицентризма (сначала даётся контраст тональный, а затем – тематический). Например, в первой части симфонии № 100 звучит танец, напоминающий буррэ, в симфонии № 103 – лендлер.

В разработках приёмы игры обрели множественное выражение, благодаря использованию фигур игровой логики, описанных Е.В. Назайкинским (например, игра *forte* и *piano*, обсуждение темы с разных позиций, пауза удивления, реплика – эхо и другие). Все они входят в состав тематической разработки, гениально развитой Гайдном и составившей основу позднейшей сонатно-симфонической музыки. Тематическая разработка раскрыла возможности неисчерпаемого изменения музыкальных тем, сталкивая их друг с другом, показывая в новом окружении, дробя на осколки, перемещая в самые неожиданные тональности и перебрасывая от одного инструмента к другому. Так создаются динамичность, скачкообразность, взрывчатость разработочного развития.

Шестая композиционная ловушка возникает в репризных разделах гайдновской сонатной формы. Здесь, как правило, побочная партия выключается, а на её место сдвигается заключительная партия, которая те-

перь функционирует в роли побочной. Так происходит своеобразная развязка, ассоциирующаяся с разоблачением, со срыванием масок.

Небольшое кодовое туттийное дополнение выполняет функцию отыгрыша и ассоциируется с опускающимся занавесом.

Правда, в Сто третьей симфонии именно в зоне кодового дополнения I части появляется ещё одна – уже седьмая – композиционная ловушка, поскольку здесь воспроизводится вступительная тема в начале в варианте, близком исходному (медленный темп, суровость, строгость), а затем – в ускоренном движении, где и с этого персонажа срывается маска и разоблачается его первоначальная псевдосерьёзность.

Список рекомендуемой литературы

1. Вартанова Е. Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта. Саратов, 2003.
2. Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества // Бетховен. В 2-х тт. Т. 1. М., 1971.
3. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
4. Тирдатов В. Тематизм и строение экспозиций в симфонических *allegri* Гайдна // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. М., 1977.

Сонатная форма Моцарта

В исследовании Г. Чичерина «Моцарт» акцентируется амбивалентность душевного склада композитора, пронизывающая его творчество. Полярно противоположные состояния не изолированы друг от друга, а подчинены высокому этическому критерию, который гармонично объёмлет самые разнополюсные контрасты мысли и чувства, когда радость таит в себе печаль и наоборот, а рационально-логическое движение может внезапно прерваться шутливым, грациозным жестом. Мостом между разными полюсами мировосприятия становится иронический взгляд на них, осознание, что подчас видимое и слышимое оказывается не тем, чем оно является на самом деле. При этом любое мгновение, запечатлённое в детали, способно оказаться самоценным и целостным. Углубление в детали внутреннего времени требует его сжатия, т. е. уплотнения процессов темо- и формообразования. Сама же деталь оказывается следом ускользающего времени. Её неповторимость приводит к индивидуализации композиции и к сложному, многозначному составу интонационно-драматургического облика произведения.

В моцартовской драматургии сочетаются акцентированные В.П. Бобровским принципы самодвижения и контрастного противопоставления. Однако эти противопоставления вводятся не резким вторжением, а методом наплыва, который Бобровский сравнивает с постепенно меняющимся освещением при закате солнца.

Особая насыщенность деталями, впитывающая в себя полноту моцартовских жизненных впечатлений, подчиняется каузальной логике сонатного процесса – принципу детерминизма. Благодаря этому, помимо укрепления второй основы сонатной формы, связанной с бицентризмом, с

двухтемностью, впервые возник высший признак сонатной формы – её третья основа, базирующаяся на взаимообусловленности синтаксического и композиционного уровней, когда «тип темы определяет тип формы» (В. Бобровский). Специфика внутритематического строения главной партии отражается во всей сонатной композиции. Однако принцип причинно-следственных связей у Моцарта осуществляется стихийно и непредсказуемо. Например, композитор всецело владеет диалектикой, но в любой момент может отклониться от ожидаемого продолжения триадного развития, отражая в конечном счёте относительность всего в этом сложном мире.

Вместе с тем, впервые у Моцарта возникает типовой вид основного формообразующего контраста как специфической проблемной ситуации, которая будет решаться в масштабах всей сонатной формы. Это контраст внутритематический. У Моцарта окончательно стабилизируется семантическая и синтаксическая модель основного контраста – формула двухэлементного ядра. Но даже если главная партия сонатной формы лишена видимой двухэлементности, всё равно она воспринимается как внутрипротиворечивое целое, провоцирующее дальнейшее развитие, как это происходит, например, в главной партии I части симфонии *g-moll*.

Параллельно у Моцарта идёт процесс совершенствования композиционного облика главной партии. Поэтому у него устанавливается тип симфонического периода, в роли которого выступает только первое предложение, а начиная со второго предложения действует функция связующей партии. Таким образом лаконичный импульс в условиях первого предложения непрерывно перерастает в движение. Одновременно моцартовский симфонический период сохраняет общие контуры гайдновского периода. Начальное предложение даёт изложение ядра, которое перетекает в развитие, воспроизводящее черты гайдновского туттийного дополнения, но сразу же на доминантовой функции. Происходит уникальное сжатие, когда в пределах первого предложения излагается та информация, которая у Гайдна охватывала масштабы главной и связующей партий.

Связующая партия экспозиции сонатной формы Моцарта – это самостоятельный и весьма развитый раздел, нередко включающий три фазы: 1) непосредственное продолжение главной партии, 2) собственно связка, модуляция, где возможно появление новой так называемой «промежуточной» темы, 3) предыкт к побочной партии.

Побочная партия обладает самостоятельным тематизмом. В ней может появиться не одна, а несколько новых тем, как, например, в экспозиции I части фортепианного концерта *d-moll*. Однако самостоятельность побочной партии оказывается относительной, поскольку выявляется её производность от второго элемента главной партии. Так осуществляется вторжение материала главной партии уже в пределах экспозиции побочной. Опровержение мнимой самостоятельности побочной партии обнаруживается на участке сдвига или перелома, где и осуществляется активное вмешательство главной партии. Именно здесь сонатный контраст начинает осознаваться в своём конфликтном значении.

После такого сдвига инерционно ожидается заключительная партия с функцией синтеза материала всей экспозиции. Но и здесь Моцарт уходит в сторону от ожидаемых решений. Относительно новый лирический тематизм, возникающий в этой зоне, может рассматриваться и как отзеркаливание материала побочной партии, и как просто выражение иронического взгляда композитора на мир.

Разработки моцартовской сонатной формы компактны и поэтому особенно напряжены. Их специфическое свойство заключается в преобладании приёмов полифонического развития, свидетельствующих о преимущественном положении пространственных координат, т. е. о победе их над векторностью движения.

Главные свойства новизны реприз моцартовской сонатной формы выражаются, во-первых, в возможности появления тематической, но не тональной репризы, как, например, в I части фортепианной сонаты № 16, где главная партия в репризе проходит не в основной тональности *C-dur*, а в тональности субдоминанты *F-dur*; во-вторых, в появлении зеркальной репризы, подчёркивающей фактор архитектурной уравновешенности и красоты композиции, как, например, в I части фортепианной сонаты № 9; в-третьих, в минорных сонатных формах Моцарта репризный раздел сопряжён с изменением ладового наклонения побочной и заключительной партий. Так появляется самый яркий и неожиданный приём наплыва новой выразительности и полного изменения прежней сущности тематизма.

Кодовые разделы сонатной формы Моцарта обычно функционируют наподобие гайдновских, словно по инерции продолжая звучание заключительной партии. Только в редких случаях возникают истинно сонатные коды.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. – М., 1989.
2. Бобровский В. Статьи. Исследования. М., 1990.
3. Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества // Бетховен. В 2-х тт. Т. 1. М., 1971.
4. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
6. Чичерин Г. Моцарт. Л., 1987.

Сонатная форма Бетховена

Сонатная форма Бетховена – это вершина венской классической сонатной формы, синоним единства драматургии и композиции и неумолимой логики процесса, исчерпывающего до дна возможности тематизма.

Следует специально подчеркнуть, что до Бетховена сонатная форма представляла собой процесс параллельного развития драматургических и композиционных функций. В сонатной форме Бетховена драматургия впервые обрела режиссирующие позиции, подчинив себе композицию, а в ряде случаев приводя к аномальным явлениям именно в области компози-

ционных решений. Впервые открыл эту особенность сонатной формы Бетховена В.П. Бобровский, подчеркнув, что аномалии возникают именно в результате избыточной роли драматургии. К примеру, исследователь отмечает, что в I части «Крейцеровой сонаты» контраст главной и побочной партий настолько велик, что зона перелома перестаёт соответствовать типовому образцу. Она не совпадает с побочной партией. По драматургии это ещё один дополнительный участок сонатной экспозиции, а не подчинённая, второстепенная зона в области побочной партии. Ещё один пример композиционной аномалии – начало репризы I части Двадцать третьей фортепианной сонаты, которое идёт на доминантовом органном пункте. При этом степень трансформации репризного раздела настолько велика, что возникает эффект аномалии, фиксирующий неравномерность течения музыкального времени. Главная партия в силу своей неустойчивости словно принадлежит разработочному разделу. Это и затормаживает время, отчего ещё сильнее становится ожидание результата, который будет дан только в кодовом разделе.

Драматургия, которая режиссирует сонатную форму, воплощает философскую идею диалектической триады «тезис – антитезис – синтез», этапы которой обозначаются формулой «действие – противодействие – преодоление посредством взрыва», осуществляющей выход на новый качественный уровень. Именно триадная драматургия определяет особенности композиционных процессов.

Триадность возникает уже внутри главной партии. В структурном отношении бетховенские главные партии очень разнообразны – замкнутые и разомкнутые, включающие одно предложение (Двадцать третья фортепианная соната), два предложения (Семнадцатая фортепианная соната), три предложения, как разомкнутые (Третья симфония), так и замкнутые (Двадцать седьмая фортепианная соната). В тематическом отношении периоды могут быть однородными и контрастными, а сам контраст может включать два (Пятая фортепианная соната), три (Семнадцатая фортепианная соната) и даже четыре (Двадцать третья фортепианная соната) элемента. Однако все главные партии совпадают в одном. Они всегда преломляют логику отрицания отрицания. Поэтому главную партию сопровождает огромная драматургическая плотность, нередко выражающая процесс, вызывающий аналогии с целой сонатной экспозицией (Двадцать седьмая фортепианная соната).

Связующая партия с драматургической точки зрения становится моментом перехода к антитезису на уровне всей экспозиции. Поэтому связующая партия является вместилищем разработочных приёмов развития. Отсюда нередко встречается усиление роли предыкта к побочной партии, который может даже превышать основные разделы связующей партии по масштабам (Двадцать третья фортепианная соната).

Побочная партия воплощает функцию антитезиса по отношению к главной. Отсюда – её производность от главной партии. В зоне перелома

образуется второй участок разработки. Сам же перелом у Бетховена бывает двух типов – тихий и яркий, внезапный, предельно драматизированный.

Заключительная партия является крупным, многофазным, а иногда и многотемным разделом, подчёркивающим особую весомость его драматургической функции синтеза. Например, в Двадцать третьей фортепианной сонате, по мнению Бобровского, заключительная партия направляет музыкальное развитие за пределы антиномии главной и побочной партий: «Её горделивый облик, героико-драматический мужественный характер, отрицая и “аппассионатность”, и тихую задумчивость, утверждает торжество человеческой воли и высшего разума». Ярko выраженная семантика героики воплощена и в заключительной партии I части Пятой симфонии.

В целом экспозиция сонатной формы Бетховена нередко вмещает многозвенное воплощение триады на разных уровнях. Например, в экспозиции I части третьей симфонии триадная драматургия действует в масштабах главной партии (3 предложения), побочной партии (3 темы), заключительной партии.

Разработка сонатной формы Бетховена выполняет роль антитезиса по отношению к экспозиции. Нередко она включает три раздела: вступительный, центральный и предыкт к репризе, значение которого усиливается, т. к. это предсинтетический участок, наполненный ожиданием последнего, решающего слова. Например, в I части Восьмой фортепианной сонаты центральный раздел разработки составляет 16 тактов, а предыкт к репризе – 32 такта. Иногда у Бетховена появляются разработки, сохраняющие тематический план экспозиции и становящиеся таким образом вариантом экспозиции, как, например, в I части Двадцать третьей фортепианной сонаты.

В новом качестве фигурирует эпизод в разработке. Его контрастность не самоценна, поскольку он способствует формированию вторичной завязки сонатного процесса. Здесь появляется новый драматургический узел, который выводит развитие на иной уровень. Вся экспозиция осознаётся в роли интегрированной главной партии высшего порядка, а эпизод выполняет функцию побочной партии. После репризы тема эпизода проводится в кодовом разделе.

Реприза сонатной формы Бетховена выполняет функцию продолженного действия и поэтому интенсивно динамизируется. Кроме того, в репризных разделах могут возникнуть моменты «интроспективного углубления» (В. Бобровский). Здесь создаётся впечатление остановленного действия, внутреннего монолога за счёт включения речитативов, как в первых частях Пятой симфонии и Семнадцатой фортепианной сонаты. Разработочные тенденции возникают в тональных планах реприз не только на территории главной партии. Побочная партия в репризе может начаться в субдоминантовой тональности, как, например, в первых частях Пятой и Восьмой фортепианных сонат. В целом же реприза у Бетховена не выполняет функцию синтеза, поскольку развязка наступает в кодовом разделе. Здесь оформляется истинно сонатный облик коды как вторичной разработ-

ки и четвёртого самостоятельного раздела всей сонатной формы. В коде достигается окончательный синтез, функцию которого может выполнять новая тема героического характера, как это происходит, например, в I части Пятой симфонии.

Задание

Гайдн. «Лондонские» симфонии № 100, 103, 104, I части.

Моцарт. Симфония *g-moll*, I часть; Фортепианная соната *c-moll*, I часть.

Бетховен. Третья и Пятая симфонии, I части; Семнадцатая, Двадцать третья сонаты для фортепиано, I части «Крейцера» соната для скрипки и фортепиано, I часть.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989.
3. Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества // Бетховен. В 2-х тт. Т. 1. М., 1971.
4. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
5. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
6. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
7. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1973.
8. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972.
9. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1967.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

Лекция 21.

Сонатная форма романтизма

Сонатная форма Шуберта

Шуберт является родоначальником песенного симфонизма. Однако его сонатная драматургия включает несколько моделей, на основе которых строится её типология.

1. Классицистская модель характерна для ранней сонатной формы композитора, в которой он использует принципы гайдновской сонатности, как, например, в Четвёртой симфонии, имеющей подзаголовок «Классическая».

2. Песенный тип сонатной формы существует в двух вариантах: а) конфликтный тип драматургии, как, например, в I части симфонии *h-moll*, имеющей подзаголовок «Неоконченная», б) неконфликтный тип драматургии, как, например, в I части фортепианной сонаты *A-dur* op. 120.

3. Смешанный тип сонатной формы, объединяющий законы песенного симфонизма и принципы бетховенского мышления, как, например, в I части фортепианной сонаты *a-moll* op. 42.

4. Зарождается эпический тип сонатной формы, как, например, в I части симфонии *C-dur*.

Песенный симфонизм возник в результате рождения нового типа лирического героя – личности, противоречиво совмещающей неискренность и способность к очень сложной рефлексии. Этот герой доверчив и общителен, но трагизм его переживания чрезвычайно велик. Он желает быть причастным бытийственным законам окружающего мира и одновременно переживает собственную неспособность к этому.

Новый тип героя предопределил изменение жанровой парадигмы сонатной формы. Песенность для Шуберта была синонимом цельности, общительности, доверительности. Столь же рельефно, как и песенность, выступают и другие жанры – танец и марш. Таким образом, песня, марш и танец образуют своеобразный психологический треугольник, соответствующий функциям Я, Тени и Анимы.

Сонатная форма Шуберта связана с полным обновлением драматургической парадигмы. В ней резко снижается роль драмы (логики представления, диалогии) и актуализируются монологика (логика состояния) и полилогика (логика высказывания). Тип симфонизма Шуберта является исповедально-повествовательным, поскольку человек становится и лирическим героем, и рассказчиком.

Монологика предопределяет особый тип завязки сонатной драматургии через специфическую форму единовременного контраста. Психологическая трещина изначально предмечивается вертикальной соотнесённостью объекта (песенного зерна или классицистского двухэлементного ядра) и субъективной реакции на него.

Монологикой определяется и техника вариантного развития, как, например, в первой части Большой сонаты *B-dur*. Драматургия сонатной формы Шуберта видоизменяет облик композиции. Главные партии оказываются целостными, замкнутыми, завершёнными, что нетипично для сонатной формы. Например, в главной партии I части Неоконченной симфонии используется большой замкнутый период, в фортепианной сонате *A-dur* op. 120 – простая трёхчастная форма, в фортепианной сонате *a-moll* op. 143 форма *bar* (**a a₁ b**).

Видоизменяется композиционный ритм всей экспозиции. Он становится двухкомпонентным, дискредитируя законы сонатной формы. Эта двухфазность образуется в результате пропуска связующей и заключительной партий.

Обновляется характер разработок. Традиционные принципы тематической работы уходят на задний план. Вместо них утверждаются принципы вариационного и вариантного развития тем. В результате сонатная форма обретает форму второго плана – дискретный, рассредоточенный вариационный цикл.

Влиянием монологии определяется усиление фонических свойств гармонии и тонального развития. Возникают светотени мажора-минора, в том числе в однотерцовом и хроматическом облике. Усиливаются возможности нетональных реприз. Например, в I части фортепианной сонаты *a-moll* op. 42 главная партия в репризе начинается в тональности *fis-moll*. В I части большой симфонии *C-dur* реприза главной партии начинается в тональности *Es-dur*.

Задание

Шуберт. I часть симфонии *h-moll*, I часть сонаты *A-dur*.

Список рекомендуемой литературы

1. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1973.
2. Лаврентьева И. О влиянии песенности на формообразование в симфониях Шуберта // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
3. Протопопов Вл. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.

Сонатная форма Шопена

Б. Асафьев назвал Шопена «совершеннейшим классиком». Это на первый взгляд звучит парадоксально, поскольку Шопен одним из первых взорвал классицистскую модель сонатной формы. Однако тезис о классичности мышления композитора следует относить не к форме – схеме, а к её особым качествам, главное из которых – принцип детерминизма, строжайшая логика развития.

Шопен явился создателем нового типа формы XIX века, которую называют поэмой, новой одночастной. Она стала романтическим эквивалентом классицистской сонатности. Эта форма может быть собственно сонатной, как, например, в Первой балладе, но может быть и сложной трёхчастной, как во Втором скерцо, модулирующей из сложной трёхчастной в сонатную, как в Третьем скерцо, концентрической, как в Третьей балладе.

Иными словами, эта новая форма не обладает чертами композиционного стереотипа. Однако её структурно-композиционная мобильность компенсируется жёсткой приверженностью к единому драматургическому инварианту. Им является балладная драматургия. В исследовании «Функциональная основа музыкальной формы» Бобровский даёт универсальную дефиницию балладной драматургии: «Это особая форма сквозного развития, в процессе которого усиливается изначально заложенный образный контраст. При этом развитие темы, воплощающей светлую лирику (побочная партия), направлена, казалось бы, к своему триумфу. Однако возникающий в окончании резкий перелом в развитии приводит к торжеству трагического начала, что соответствует моменту катастрофы в скрытом сюжете баллады».

Бобровский выделяет типизированные признаки композиции: замедленность экспонирования, ускорение темпа развития, перерастание в раз работочность, трансформация реприз (обычно неполное или зеркальное),

завершение развития кодой-катастрофой, означающей аннигиляцию всей материи. Такое завершение кульминацией-развязкой сообщает форме открытость, динамический рельеф полуволны, что связано с отсутствием послекульминационного спада.

Балладная драматургия является следствием мировосприятия особого типа личности, диаметрально противоположной шубертовской. Это психотип интровертированной личности с гипертрофией сознательной установки. В результате бессознательная экстраверсия постоянно блокируется и подавляется, приобретая деструктивный разрушительный вид и одерживая реванш в коде-катастрофе. Такая психологическая структура и обусловила появление сценария тупикового типа – балладной драматургии. Бегство от жизни, самоизоляция ведут не к устранению проблемы, а напротив, к экспансии демонических сил.

В балладной драматургии любопытен тип завязки, воплощённой формулой двухэлементного классицистского ядра с субординацией элементов. Однако в отличие от классицистской главной партии эта формула оказывается сосредоточенной не в ней, а на территории вступления. Именно поэтому главная партия воспринимается как реакция на данное во вступлении ядро. Данный функциональный парадокс подчёркивает истинное соотношение вступления и главной партии. Вступление – это негативная реакция на враждебный мир, а главная партия воплощает бегство от жизни, попытку подавления возникшего чувства страха, что свидетельствует об обречённости главной партии. Например, в I части Второй фортепианной сонаты *b-moll* двухэлементное ядро вступления граничит с inferнальным смыслом. После такого ядра должна быть антитеза, основанная на временном утверждении слабого элемента. Покровная структура даёт такое отношение к миру. Однако с другой стороны это самополагание субъекта начинает вытеснять объект в область бессознательного. Вместе с тем, чтобы изжить страх, нужно испытать его в сильнейшей форме, а не бежать от него.

В Первой балладе первый элемент предвещает трагический исход сочинения. Второй элемент должен быть ответом на первый, но он становится вопросом, застывающим на кадансовом квартсекстаккорде. Главная партия – это конвульсивный страх и состояние обречённости. Начиная с кадансового оборота, т. е. с конца, главная партия словно агонизирует, умирает. Таким образом, между вступлением и главной партией обнаруживается глубинная связь, подчёркивающая переоформление функциональной логики классической темы, выталкивание ядра за пределы этой темы.

Строение экспозиции сонатной формы отражает первый виток тупикового сценария, направленный к вытеснению негативного чувства к миру. Этот процесс воплощается в побочной партии, которая символизирует романтический образ идеала, мечты, миража – того, чего не бывает в жизни. И поэтому данный идеал обречён на неосуществление. При этом связующая партия либо отсутствует, как в сонате *b-moll*, либо функцио-

нирует неправильно, как в Первой балладе, где она связана с постоянным кадансированием в тональности главной партии и воспринимается как кода, дополнение, отыгрыш к главной партии. В итоге обостряется внутренняя расколотость, запечатлённая трещиной между главной и побочной партиями.

Особенности формы в целом определяются трансформацией реприз и, в частности, отсутствием в них главной партии. Образуется неполная реприза, включающая побочную партию и большое дополнение к ней. Побочная партия занимает суверенную территорию репризного раздела сонатной формы, претендуя на лидерство, на замену собой главной партии. Однако эта победа оказывается ложной, ибо в дальнейшем наступает кода-катастрофа – своеобразная чёрная дыра небытия.

В целом же в сонатной форме Шопена осуществляется трансформация композиционного ритма. Трёхкомпонентный ритм сонатной формы преобразуется в двухфазный двухкомпонентный.

Задание

Шопен. I часть сонаты для фортепиано № 2, Баллада № 1.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989.
3. Виеру Н. Драматургия баллад Шопена // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974.
4. Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
6. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1973.

Лекция 22.

Сонатная форма русских композиторов XIX века

Сонатная форма в русской музыке обладает множеством национально-самобытных моментов. Она сводится к двум разным типам, связанным с параллельным развитием двух ветвей русского симфонизма – эпического (Глинка) и психолого-драматического (Чайковский). Впоследствии эти две ветви обретут синтез в симфонизме Рахманинова.

Русская сонатная форма проявляет особенности православного славянского менталитета. Это выражается в сильнейшей онтологизированности мировосприятия, в тяготении к картинности, программности, воскрешающей архаические пласты русской культуры, в приоритете повествовательной эпической драматургии, проявляющей экстравертную установку.

Все эти качества впервые предстали в сонатной форме Глинки и продолжили своё существование вплоть до сонатной формы Шостаковича.

Сонатная форма Глинки

Сонатная форма Глинки обладает тремя важнейшими признаками.

1. Изменение типа основного формообразующего контраста. Это не внутритематический контраст венского образца, не контраст между главной и побочной партией романтического образца, а контраст между крупными разделами формы – экспозицией и разработкой. Этот контраст основан на принципе монтажа и реализует структуру двух противоположных точек зрения на один материал. Специфика такого контраста более всего подтверждается отсутствием заключительной партии в конце экспозиции, т.е. приём структурного эллипсиса. За счёт него и образуется эффект состыковки двух различных ракурсов.

Через этот приём Глинка моделирует логику инициального обряда, поскольку разработка становится зоной испытаний и вся её атмосфера омрачается. Экспозиция же напротив – очень цельный и единый раздел, подчёркивающий взаимодополняемость главной и побочной партий. Так, например, в увертюре к опере «Руслан и Людмила» главная партия символизирует героя, идущего навстречу подвигам, а побочная партия становится объектом, во имя которого герой должен принести благо. В разработке за счёт появления «аккордов оцепенения» и целотоновой гаммы Черномора общий колорит сильно омрачается. Так символизируются своего рода испытания героя, трудности, возникающие на его пути. Реприза звучит ещё более динамично и ярко по сравнению с экспозицией. В ней побочная партия становится символическим предыктом к коде-развязке, основанной на контрапункте двух тем – темы Руслана и темы Черномора и приводящей к победе добра над злом.

2. Второй признак сонатной формы Глинки связан с огромной ролью вариационного развития, вплоть до образования симбиотической сонатно-вариационной формы, как это происходит в двух испанских увертюрах – «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде» и «Камаринской».

3. Третий признак сонатной формы Глинки воплощается через нестандартные тональные планы. Это обусловлено снижением их функциональной роли и эмансипацией фонизма. Вне фонического фактора сонатную форму Глинки оценить невозможно. Например, в увертюре Руслана главная партия звучит в тональности *D-dur*, воплощающей энергию, надежду, импульсивность и ассоциирующуюся с ярким оранжевым цветом. В связующей партии осуществляется предыкт к тональности *A-dur*, которая соответствует обычному функциональному соотношению главной и побочной партии (*D-dur* – *A-dur*). Однако внезапно побочная партия в экспозиции проходит в тональности *F-dur*, ассоциирующейся с зелёным цветом травы, кустов, куда можно спрятаться. В репризе соотношение главной и побочной партий столь же нетрадиционно (*D-dur* – *A-dur*), одна-

ко проведение побочной партии в тональности доминанты становится предыктом к коде, обретающей важнейшее смысловое значение.

Список рекомендуемой литературы

1. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1973.
2. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.

Сонатная форма Чайковского

Эта форма является одним из высших завоеваний мирового симфонизма. Чайковский обобщил завоевания всей романтической культуры, которые оказались запечатлёнными в новаторском типе сонатной формы, возникшей в I части Шестой симфонии.

Идея романтического двоемирия или психологический мотив трещины внутри личности оказались скульптурно запечатлёнными в новом композиционном решении, где окончательно изжиты признаки триадности. Это пульсация двухфазного чётного ритма или парной драматургии:

a b | A B

При всей внешней уравновешенности форм в ней осуществляется идея нарастающего перерастания контраста в конфликт. Главным композиционным событием оказывается раскол репризы на ещё не репризу и уже не репризу, поскольку главная партия репризы покрывается разрабочным хаосом, а побочная функционирует подобно драматургической коде. Такое необычное строение дало основание В.П. Бобровскому на утверждение, что в I части Шестой симфонии возникла форма, названия которой не существует. При всей процессуальности эта форма совершенна своей кристаллической стороной. Шестая симфония оказалась рубежным сочинением. Поэтому закономерности композиции любой сонатной формы Чайковского продуктивно просматривать с точки зрения данного инварианта.

Вступление к сонатной форме воплощает фатальную, роковую силу. Однако в трёх последних симфониях происходит эволюция вступительных разделов, которые постепенно начинают сближаться с образами главной партии. Если в Четвёртой симфонии вступление – это внешняя сила, выраженная через тембр пронзительной, кричащей меди, то в Пятой симфонии звучание кларнетов в низком регистре воплощает образ преклонения человека перед судьбой, а в Шестой симфонии звучание во вступлении фгота в низком регистре выражает признание о неизбежности трагизма человеческого существования, а главная партия тематически основана на интонациях вступительного раздела.

Главные партии сонатной формы Чайковского – это стремительный, порывистый, но и скованный бег от рокового видения вступления. Здесь возникает типично шопеновская ситуация. Однако у Чайковского композиции главных партий огромны и усложнены. В Четвёртой симфонии это прогрессирующая трёхчастная форма, в Пятой – сложная трёхчастная, в Шестой формально главная партия имеет простую двухчастную безре-

признаю форму, после чего следует связующая партия. Но в завершении связки появляется ядро главной партии в далёкой тональности *dis-moll*. Возникает динамическая реприза сложной трёхчастной формы. Таким образом главная партия завершается динамической репризой, как бы включает во внутрь себя связующую партию. Смысловая направленность этих приёмов связана с жёсткой изоляцией главной партии от побочной.

В Увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» есть предыкт к побочной партии, готовящий её тональность *D-dur*. Однако побочная партия звучит не в *D-dur*, а в *Des-dur*, подчёркивая дискредитацию связующей.

В целом же побочные партии, в отличие от шопеновских, воплощают процесс долгого, мучительного обретения процесса счастья. Поэтому они многотемны. Как правило, это две темы, а в Пятой симфонии – три темы. Заключительные партии в экспозициях сонатной формы Чайковского отсутствуют. Исключение составляет Четвёртая симфония, в которой Чайковский пытался воплотить бетховенскую идею движения от мрака к свету. Венчая экспозицию, заключительная партия I части как раз нацелена на это достижение. Однако реприза всё изменит, предельно сжав главную партию и целиком устранив заключительную. В остальных случаях вместо заключительной звучат довольно большие дополнения к побочным партиям.

Разработки сонатной формы Чайковского имеют волновой характер, обычно включая две или три волны, каждая из которых предполагает свою кульминацию. Но главная тенденция разработки – это её отодвигание вправо и захват репризного звучания главной партии. Эта тенденция частично намечена в «Ромео и Джульетте», Четвёртой симфонии (реприза I части начинается в тональности *d-moll*) и предельно ярко осуществлена в Шестой. Исключение составляет реприза Пятой симфонии с её статичностью. Здесь центр тяжести основной коллизии переносится на II часть симфонии – медленную, где эллиптически прерванная двойная форма осуществляет гиперкомпенсацию темы рока, дважды прорезающей нежный, красивый и трепетный мир II части.

Инновационно выглядит реприза «Ромео и Джульетты». В ней осуществляется переход от обобщённого типа программности к конкретной сюжетности. Поэтому самодостаточный мир побочной партии оказывается разгерметизированным, осуществляется перелом, которого не было в экспозиции, а затем отклонение в разработку сонатной формы. Кодовый раздел в «Ромео и Джульетте» распадается на две части – резюмирующе трагическую и катарсически просветлённую.

Список рекомендуемой литературы

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1973.
2. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
4. Должанский В. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Л., 1935.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
6. Николаева Н. Симфонии Чайковского. М., 1958.

7. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Часть 1. М., 1970.
8. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.

Сонатная форма Рахманинова

В статье «Мифопоэтические аспекты симфонизма С.В. Рахманинова» (сборник «С.В. Рахманинов: к 120-летию со дня рождения. Материалы научной конференции». С. 42–52) Е.И. Вартанова буквально переиначивает традиционную мысль о синтезе у Рахманинова двух линий русского симфонизма – эпического и конфликтно-психологического. Автор выявляет особую форму связи этих двух компонентов, осознавая их как противоположные мировидческие системы, соединение которых рождает нечто принципиально новое.

От психолого-конфликтного симфонизма Рахманинов наследует трагическое чувство романтической личности, отсылающее к симфонизму Чайковского. Однако по сравнению с последним у Рахманинова появляется новое понимание идеала. На место прекрасного, возвышенного, но несколько абстрактного идеала Чайковского приходит нравственное начало, прочно укоренённое в национальной почве. Для Рахманинова важна именно глубина постижения национального идеала.

От кучкистов композитор наследует важность объективного, внеличностного начала. Но если кучкисты в самой объективности миробытия находили смысл цельности и единства, то Рахманинов отражает состояние мира, стоящего на краю бездны. Категория внеличностного приобретает свойства двойственности, амбивалентности.

В итоге внутренняя раздвоенность психолого-конфликтных и эпических установок приводит к тому, что они начинают притягиваться друг к другу. Этот феномен фокусируется в диалогическом сопряжении эпоса и лирики, объекта и субъекта.

Регулятором этой уникальной системы является мифомышление. Сам же композитор, как пронизательно отмечает Е.И. Вартанова, начинает осознаваться в ипостаси творца мифа о России. Мифологическое становится «самой формой мысли, стремящейся <...> понять ускользающую, “разорванную” диалектику русской жизни» и восстановить нарушенную гармонию личности и мира.

Это ощущается уже в исходной точке драматургической завязки. Прорисовка проблемной ситуации обнаруживается во вступительных лейттемах или в главных партиях первых частей сонатной формы. Эти разнохарактерные темы сближает цитирование древнерусского напева (Первая и Третья симфонии), фольклорного напева (Вторая симфония), колокольного звона (Второй фортепианный концерт). Цитирование может быть осознанным, как в Первой симфонии, но чаще всего неосознанным отражением «жанровой памяти» древнерусского искусства (Третья симфония). В любом случае начальные темы объединяются принципом жанровой и стилевой аллюзийности. Древнерусская музыкальная формула парадоксально предстаёт в стилистическом облике позднеромантического искус-

ства. Так, например, во вступлении ко Второй симфонии тема плача-причитания соединяется со вторым элементом, в котором сильна аллюзия вагнеровских тем судьбы. В тематизме концертов эта тенденция скрытно присутствует в двойственности атрибутов темообразования: 1) фактурно-жанрового (моноподийный тип мелодии и гомофонное маршевое сопровождение, 2) синтаксического (вариантно-попевочный тип мелодии и «аналитический» приём секвентности), 3) метроритмического (вкрапление в метрическую строгость ритмической свободы).

Смысл этого – очуждение семантики древнерусской музыкальной формулы, её уход с поверхности в глубину архаической идеи-символа, что и создаёт «ауру вибрирующего пространства мифа».

В результате возникает новый тип завязки драмы как психологической драмы национального самопознания, границы которой очерчены определёнными ценностными координатами. С первых же звуков начинается формирование исповеди личности, для которой главное – это соборность, идентификация с коллективной личностью, и которая собственные проблемы воспринимает как противоречия всей нации. Эти противоречия обусловлены особенностями православного менталитета, в котором контрасты света и мрака, кротости и грозности, благословения и проклятия, как два полюса антиномии, не могут существовать друг без друга.

Именно такая антитетичность становится проблемой симфонической драматургии и поводом для исповеди, формируя вопросы, обращённые к себе, к народу, к России. В них проступает трагическая нота судьбы, вскрывается антиномичность души и духа, фокусируется загадочная непостижимость русской души, зафиксированная Блоком в мифологеме «Россия – сфинкс» (Е. Вартанова).

Двоящийся смысл лейтмотива предопределяет особую форму развития. Разворот сонатной формы направлен не вширь, а вглубь таинственного мира души, вызывая к жизни вариантную повторность на всех уровнях и фазовую цикличность музыкального времени. Так, например, отношения главной и побочной партий в сонатной форме первых частей невозможно рассматривать в плоскости горизонтальных, линейных связей. Побочная партия в своей глубине несёт ту же проблему, что и главная. Но даётся она в ином ракурсе – более просветлённом, созерцательном. Вместе с тем, принцип диалогичности сохраняется и в ней. Это проявляется в структуре двойной сложносоставной темы. Собственно тема дополняется своего рода «спутником». Это либо эпиграф (Вторая симфония), либо послесловие (Второй концерт). Сочетаясь как речь героя и комментарий от автора, компоненты побочной партии сохраняют равенство отношений внутреннего и внешнего.

В разработке преобладает вариантный метод развития, что способствует усилению фазового принципа музыкальной драматургии как отражения режиссирующей роли циклического времени мифа. Особенно ярко это проявляется в I части Третьего фортепианного концерта, где разработка начинается в основной тональности и с основной темы.

Процессуальная логика симфонической драматургии отражает важнейшую функцию мифа, направленную на пресуществление личностного в коллективное, на возвышение единичного до всеобщего. В масштабах художественной концепции происходит акция возрождающегося духа, прошедшего испытания двойничеством (особенно в пределах разработки), ощущения резкой конфронтации с собой ради восстановления утраченной цельности, приобщения человека к бессмертной гармонии Универсума.

В таком контексте драматургическая функция первых частей осознаётся как процесс постепенного осознания внутреннего конфликта, резкой противопоставленности субъекта объекту, превращения трудноразличимой антиномии «я – мы» в оппозицию «я – они».

Репризные аномалии сонатной формы, сопровождающиеся сильной трансформацией тематизма, – это и есть кризисная грань, обнажающая пропасть между душой и духом и приближающая к катастрофической черте жизни и смерти. Такая ситуация может быть выражена через романтический приём шопеновской неполной репризы, как в I части Второй симфонии. Однако чаще она создаётся оригинальным рахманиновским приёмом двухцентральной кульминации за счёт трансформации главной партии (громкая кульминация) и побочной партии (тихая кульминация). Так возникает предельное выражение диалога внешнего и внутреннего, их критическая точка взаимоотношений. В Третьем фортепианном концерте проведение главной партии совпадает с каденцией. Во Втором фортепианном концерте расщепление кульминации осуществляется более скорбно. В репризе появляется контрапункт к главной партии, а побочная партия связана с символической жертвой.

В масштабах сонатно-симфонического цикла происходит расширение границ личностного самопознания от экзистенциального уровня мироощущения (окончание первых частей) – через трансперсональный уровень (II и III части) – к уровню недвойственного единства (соборность финальных кодовых разделов).

Именно мифопоэтический контекст приводит к перемене мест средних частей сонатно-симфонического цикла. Скерцозная часть, традиционно находившаяся в третьей четверти цикла, следует за первой частью, а соотношение двух средних частей воспроизводит устойчивую мифологическую пару тень – анима. Во II части через жанр скерцо персонифицируется ситуация оборотничества, что соприкасается с древнейшим обрядом инициации и соответствует мифологеме временной смерти, музыкальным архетипом которой становится секвенция *dies irae*.

Психологический модус медленных частей соотносится с архетипом анимы, раскрывающим смысл жизни, сокрытый за её хаосом. В медленной части отсутствует чувственность. Она возвышенна, медитативна, символизирует мифологему матери-земли или Вечную жертвенность.

Финальные части циклов превращены в зону действия. Завершающая финал гимническая кода символизирует завершённость мифологического процесса, осуществляет достижения катарсиса, демонстрирует чувство со-

борности, основанное на восстановленной вере. Этот инвариант симфонической драматургии предстаёт во Второй симфонии, во Втором и Третьем фортепианных концертах.

Иной инвариант симфонической драматургии, характеризующийся трагической развязкой в финале, даётся в «Колоколах», «Острове мёртвых», Четвёртом фортепианном концерте, Симфонических танцах. Здесь появляется катастрофический финал, являющий символ возмездия и образ всеобщей человеческой вины. Но здесь же выражается не просто исчерпанность прежнего мира, но и таинственно мерцающее начало нового мира. Конец обращается к началу. Этот кругооборот отсылает к древнейшим космогоническим мифам, а данная симфоническая модель воспроизводит сам тип православной духовности с её склонностям к крайностям. Подобная проблематика исследуется в русской религиозной философии Серебряного века. Поэтому мифотворческая суть симфонизма Рахманинова поистине универсальна и является великим художественным явлением, которое Елена Ивановна Вартанова называет русской мистерией жизни и смерти.

Задание

Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила»

Чайковский. Первые части симфоний № 4, 6. «Ромео и Джульетта»

Рахманинов. Первые части концертов для фортепиано с оркестром № 2, 3.

Список рекомендуемой литературы

1. Вартанова Е. Мифопоэтические аспекты симфонизма С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. – М., 1995.

2. Назайкинский Е. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии) // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. М., 1995.

3. Синявская Л. О симфонизме Рахманинова. К уточнению жанровой природы Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. М., 1995.

Лекция 23.

Сонатная форма в русской музыке XX века Сонатная форма Прокофьева

Сонатная форма Прокофьева – это в высшей степени самобытное явление, которое разные исследователи рассматривают с разных же точек зрения. Например, Слонимский оценивает сонатную форму Прокофьева с точки зрения эпического симфонизма. Тараканов характеризует её как динамическую контрастно-вариантную форму. Ю. и В. Холоповы оценивают её с позиции неоклассицизма. Гаккель и О. Соколов рассматривают её с точки зрения романтического искусства.

Причины столь различных углов зрения заключаются в сложности формообразования Прокофьева, обусловленной парадоксальностью его мышления и мировидения. В плане подобной парадоксальности следует обратить внимание на всеприсутствие двойственности, двусмысленности, проникающее на самые разные уровни музыкального текста. В качестве одной из наиболее сильных первопричин возникающей бифункциональности следует выдвинуть двузначную позицию хореографичности, пронизывающую текстообразующее устройство многих сочинений Прокофьева. С одной стороны, танец выполняет чисто театральную миссию, соответствуя категории движения, действия. С другой стороны, танцевальность может предстать как стабилизированная последовательность строго соотнесённых друг с другом устойчивых фигур, символизирующих некую коллективно-бессознательную всеобщность. Таким образом, танцевальный пульс в равной степени способен отвечать разным потребностям текста. А его наиболее глубокие и качественно значимые свойства группируются вокруг двух категорий – сюжетной и мифологизированной.

Основным способом раскрытия сюжетности становится игра. Сам принцип контрастных перепадов, обусловленный векторной сменой направлений «движения самого движения», объективно присущий игре, переполняет текстовое устройство первых частей многих сочинений Прокофьева, в особенности – его двух квартетов.

Черты мифопорождающего устройства позволяют перевести спонтанность событийного ряда в ритм неоднократно возобновляющейся цикличности. Так происходит символизация сюжетности. Например, мифологична сама константность типов комедийных персонажей (герой – героиня – плут) в I части Первого квартета, фарсовых персонажей в I части Второго квартета.

Безусловным признаком мифопорождающей установки становится способность текста свёртываться в некую единую интонацию. В I части Первого квартета этот зеркально-обратимый оборот *e-fis-g-fis-e*, скрыто входящий в состав большинства тем. Во Втором квартете интонационный стержень тематизма лирического героя *f-es-des-c* – фригийский оборот как символ трагической линии выходит на поверхность во второй части сочинения. Оборот из главной партии I части *c-des-es-f* – это символ фарсовой линии. Представляя инверсионную пару одного и того же движения, своей взаимообратимостью они предрасполагают к включению в мифопорождающую систему. Так возникает эффект тематического двойничества, показательный для мифологизированной установки. В Первом квартете идея двойничества представлена взаимообратимой парой герой – плут, во Втором – герой – шут.

В I части Первого квартета обнаруживается сцепление тем – кадров как своеобразных масок условного театра: герой (главная партия), героиня (побочная партия), плут (заключительная партия). Уникальность ситуации заключается в том, что заключительная партия влияет на характер отношений главной и побочной партий, ведя главную роль фактически на всём

протяжении I части. Главная партия I части калейдоскопична. Но за внешней эффективностью в ней скрываются растерянность и ранимость. В побочной партии, напротив, текстовая функция серьёзна, а подтекстовая располагает игровой атрибутикой.

В разработке I части Первого квартета заключительная партия разводит две основные темы по разным разделам и лишает побочную партию своего лица.

В репризе главная и побочная партии причудливо сливаются в один раздел, уменьшенный по сравнению с экспозицией почти в два раза. А заключительная партия значительно расширяется и обретает функцию побочной. Так остроумно взвинчивается атмосфера игры, дающей два результата: 1) особый тип комедии с несчастливym концом, 2) воплощение этой ситуации с огромным чувством иронии, вскрывающем особую роль подтекста.

Во Втором квартете сама игровая ситуация дана в контексте трагифарса, вызывающего антитезы типа «видимость – сущность», «живое – неживое». Причиной является реакция композитора на тоталитарную идеологию, стремившуюся обуздать свободу творчества. В ответ на поставленное условие соцзаказа и одновременно в пику ему Прокофьев продиктовал своё условие – строжайшее, демонстративное соблюдение регламента, предписанного каждой части. В I части это парадность, во II – некий опыт обобществления индивидуума, в III части – мистериальный ритуал, своего рода жертвоприношение личности. I часть становится эталоном социально нормированного поведения, когда личность превращается в безмолвный винтик огромной машины. Все три темы – главная, побочная, заключительная, несмотря на разную фольклорную ориентацию, сближаются жёстким, агрессивным характером. Экспозиция имеет монтажный характер, а части уподобляются друг другу своим зловещим обликом. Чередование тем напоминает движение статистов, старательно выполняющих функцию, отведённую им в массовке. «Корявость» как общий штрих движения обнажает «вывернутую» сущность фарса. А поскольку в основе фарса должна лежать предпосылка в виде максимально глубокого контраста между исходом (в данном случае – фольклорным материалом) и результатом, внешним видом и сущностью, то она и обнаруживает себя в наиболее заметных участках формы – в окончании экспозиции и в коде I части. В этих разделах видимость стройного движения разрушается, а запас агрессивности выплёскивается наружу. Движение останавливается, и при сохранении «хоровой» фактуры и гудящей квинты в басовой партии верхний голос внезапно нарушает все правила игры форсированными, надсадными выкриками. Создаётся ошарашивающий эффект, ставящий под угрозу всю видимую «благопристойность» завершающего «мероприятия».

Итак, взаимопересечение сюжетной и мифологизированной плоскостей приводит к отрицанию мифа в его традиционной направленности на преодоление фундаментальных антиномий человеческого существования,

на гармонизацию личности. Однако эта демифологизация сама становится мифической. Она вызывает к жизни особый тип апофатического (отрицательного), в отличие от катафатического (утвердительного) мифа, который иницирован соответствующими потребностями культуры середины XX столетия.

Отсюда проистекают и особенности сонатной драматургии Прокофьева, в которых доминируют мифопорождающие признаки: доминируют не образы-процессы, а самодостаточные, структурно оформленные образы-данности. Преобладающими оказываются принципы повествовательной драматургии, предусматривающие свою форму показа тематизма в виде монтажного сцепления тем-кадров. В результате происходит сплошная тематизация экспозиции, до предельно насыщенной тематизмом. Этому соответствует даже такой традиционно неустойчивый раздел, как связующая партия.

В сонатной форме Прокофьева усиливается дискретность, отрицающая высшую функционально-логическую основу сонатной формы – идею сквозного развития. Однако в этой системе принцип единства должен оцениваться в контексте монтажной драматургии, где внимание сфокусировано на подтекстовой информации, на приёмах надсюжетной мотивировки композиции. Главное здесь – принцип размещения частей в пространстве. Поэтому в такой драматургии происходит актуализация интеллектуально-логического метода восприятия.

Сугубо музыкальным признаком этой логики является приём завершения посредством обновления. В окончании периодов могут появиться неожиданные, свежие, сочные кадансы. В окончаниях главных партий нередко возникают добавочные тематические импульсы. На грани главной и связующей партий может появиться ещё одно резкое обновление. Кульминация этого принципа сосредоточена в заключительных партиях, также связанных с эффектом обновления.

Эпический тип драматургии предопределяет облик разработок, в которых нередко сохраняется целостность тематизма. Цель таких разработок связана с испытанием тем на прочность. Соответственно усиливается значение ладовой, тембровой, гармонической, фактурной трансформации тем, приёмов их полифонического сочетания. Доминируют принципы перемещения тем в пространстве, т. е. кадровая комбинаторика.

Репризы сонатных форм Прокофьева часто обретают экстенсивный, послекульминационный характер, а между разработкой и репризой возникает подчёркнутая цезура. В целом в сонатной форме Прокофьева образуются две кульминации. Динамическая вершина находится в конце разработки, а смысловая – в коде. Поэтому кода становится очень важным разделом. Благодаря ей сонатная форма нередко становится двойной, поскольку реминисценция тематизма разработки в коде воспринимается в значении побочной партии высшего порядка. Например, кода I части Восьмой сонаты – обширная по масштабам, стремительная по темпу, – начинается аналогично разработке и длительно сохраняет её тематизм,

фактуру и темп. Однако заключительные такты демонстрируют резкий перелом в развитии – торможение темпа, внезапный переход к крупным длительностям, хрупкость, изысканность звучания.

Особенно велика роль код в финалах сонатно-симфонических циклов композитора. Например, в финале Шестой симфонии возникает контрастно-составная форма в результате преждевременного наступления коды, данной приёмом композиционного эллипсиса: звучит побочная партия I части как некое авторское послесловие.

Список рекомендуемой литературы

1. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972.
2. Холопова В., Холопов Ю. Фортепианные сонаты С.С. Прокофьева. М., 1961.
3. Шнитке А. О некоторых чертах новаторства в фортепианных сонатных циклах Прокофьева // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972.

Сонатная форма Шостаковича

Значение сонатной формы Шостаковича связано с особым качеством художественного синтеза драмы, лирики и эпоса. В этом смысле она становится третьей вершиной мирового симфонизма, наряду с сонатной формой Бетховена и Чайковского, поскольку обладает высочайшей философской обобщённостью и уникальностью художественного смысла.

Лирика и драма в симфонической драматургии композитора объединяются под эгидой эпической парадигмы, ибо симфоническая проблематика Шостаковича имеет эпохальный, всечеловеческий характер и связана с раскрытием судеб целых народов.

Детерминанта социального эпоса, вскрывающего и преходящие, сегодняшние проявления зла, и непримиримость с вечным злом смерти, вызвала к жизни особый тип основного формообразующего контраста сонатной формы, унаследованный композитором от Глинки. Это контраст не внутритематический, не межтематический, но сопоставление крупных разделов – экспозиции и разработки как неких носителей глобальных коллективно-социальных процессов.

Одновременно композитор обобщает достижения психолого-конфликтного симфонизма. Его лирика отражает процессы нравственных поисков, духовно-интеллектуальных исканий человека XX века. Каждый миг времени в симфониях композитора остро переживается, становясь этапом в процессе самопознания. Усиление созерцательного, медитативного ракурса вызывает особый тип драматургической завязки, связанной с медленным разворотом сонатной формы, с созданием сонатных *adagio*, *moderato*, *largo*.

В так называемых больших симфониях Шостаковича централизующую миссию выполняет триадная драматургическая модель со следующим содержанием, сформулированным Л. Мазелем, а затем – В. Бобровским: «созерцание – действие – осмысление». Эта модель имеет синтетическую

природу, поскольку запечатлевает движение от лирики (первый этап) – через драму (второй этап) – к эпосу (третий этап).

Первый этап – тезис – это действенное созерцание психологического мира созидающей, творящей личности. Второй этап – антитезис – это выражение антагонистических сил зла. Третий этап – синтез – это осмысление происшедшего. Специфика синтеза заключается в возникновении «персонифицированной кульминации» (М. Арановский), которая включает обязательное сочетание двух моментов.

1. Громкая кульминация, «гневно-обличительная реакция человека на силы зла» (В. Бобровский). Она связана с патетическим провозглашением одного из тезисов первого звена триады.

2. Тихая кульминация, символизирующая момент духовного перерождения, катарсиса, в скорбно просветлённой, лирически окрашенной музыке.

В Седьмой симфонии драматургическая триада охватывает масштабы I части. В других больших симфониях она распространяется не только на первую часть, но и на весь цикл. Обретая в первой части сугубо психологическую, интровертную проекцию, в масштабах цикла драматургическая триада выходит на сверхличностный, всечеловеческий уровень. Это происходит благодаря обращению к христианским ценностям, спроецированным на жанровую атрибутику барочной (баховской) музыки. Данная тенденция обнаруживается даже во внешнем – темповом – решении сонатно-симфонического цикла, приближённом к барочной сюите: медленно – быстро – очень медленно – очень быстро. Но более всего жанровые атрибуты баховской музыки действуют во внутренних процессах, связанных со включением в третью часть цикла жанра пассакалии с её жертвенной символикой искупления грехов.

В поздний период творчества триада Шостаковича приобрела особую семантическую окрашенность и экзистенциальную проекцию «жизнь – смерть – бессмертие».

Особенности композиции

Главные партии экспозиций сонатных форм Шостаковича часто соотносят с гамлетовскими образами. Их огромная, активно выраженная ответственность сочетается с исповедальной искренностью, философское, этическое, нравственное – с невероятно искренней интонацией. В сложном, многомерном, духовном мире лирического героя одновременно присутствуют отношения субъекта и объекта. Поэтому в главных партиях первых частей симфонии наблюдается структурная многозвенность. В таких симфониях, как Пятая или Восьмая, это сказывается в использовании двойных сложно-составных тем, в орбиту которых включены бывшие темы вступления. Нередко главная партия представляет собой структуру двухэлементного ядра. Например, в главной партии I части Пятой симфонии начальная тема обретает своё зеркальное отражение, поскольку каноническое изложение темы в другом тембровом облике приобретает обнов-

лённое значение, рефлексирующее на изначально изложенную мысль. Начальная секстовая интонация как знак песенно-романсовой культуры XIX века, данная в заострённом ритмическом рисунке, сразу же погружается в пучину острого драматизма.

Ключевой, призывной, ритмически активной интонации *c-as-g* противостоит вторая интонация более узкого диапазона в начале главной партии I части Восьмой симфонии. Собственно же тема главной партии (с ц. 1), обрастая новыми «интонационными побегами», сохраняет зависимость от исходной интонации, заостряя, при всём разнообразии мелодических уклонов, своеобразный эффект моноинтонационности. Иными словами, начальный эпиграф выступает в роли объекта для возникающей в дальнейшем рефлексии на него.

Даже в главной партии I части Пятнадцатой симфонии, имеющей иное семантическое наполнение, сохраняется незыблемость подобных сопряжений. Объект-субъектные отношения возникают сразу же в орбите начальной кадансовой формулы с неожиданным её смещением из *As* в *a*.

Драматургическая сложность процесса медитации, воплощённого в главной партии, вызывает и особый тип тематической процессуальности. В главных партиях преобладает метод тематически-концентрированного развёртывания. Он предопределяет огромную плотность каждого участка темы. В зонах развёртывания появляются новые добавочные тематические импульсы, а неоднократное возвращение ядра сообщает главной партии черты композиционного подобия трёхчастной (как в первой части Десятой симфонии), а чаще – двойной или тройной трёхчастной формы (как в первой части Пятой симфонии).

Связующие партии в экспозициях сонатных форм Шостаковича отсутствуют по двум причинам: 1) важнейшая функция связующей партии – функция развития уже осуществилась в главной партии; 2) устремлённость главной партии к побочной как к некоему маяку.

Исключение представляет главная партия I части Пятнадцатой симфонии, где используется не тематически-концентрированный, а разработочный тип тематизма, характерный не для экспозиционных разделов, а для собственно разработок и скерцозных частей. Движение осуществляется в быстром темпе (в отличие от первых частей Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой симфоний). От ядра отчленяются новые темы-эмбрионы, отсылающие к тематизму других сочинений композитора. В этом калейдоскопе «персонажей» сильны именно разработочные моменты, нередко переходящие в общие формы движения (ОФД). Начальный кадансовый оборот, неоднократно возобновляясь, выступает в рефренном значении. Поэтому в главной партии присутствуют черты рондообразности, которые зашифровывают врождённое, априорное ощущение миробытия. Но это – лишь внешний слой семантики, внутри которого кроется другое:

- 1) кадансовая формула резко прерывает любое развитие;
- 2) всё здесь прорастает из лейтформулы, принадлежащей сфере шостаковической скерцозности, связанной преимущественно с отрицатель-

ным значением или, по крайней мере, чреватой взрывом, конфликтом, катастрофой.

Побочные партии экспозиций сонатных форм Шостаковича – это итог всего предыдущего процесса созерцания, открывающееся понимание некоей истины, соотносимой с древнейшей мифологемой анимы как загадочной, таинственной души мира. Однако и этот образ так же может двоиться. С одной стороны, в побочной партии внезапно проявляется фактура, вместо полифонической текучести используется явный гомофонный склад. Линеарная бесцезурность главной партии сменяется структурированностью, появляются варианты цепи, связанные со строфической природой тематизма. С другой стороны, тонкая, хрупкая, возвышенная, парящая тема побочной партии обретает ускользающие «эльфические» очертания, связанные с двоящимся смыслом самого архетипа анимы. Да и тональные позиции побочных партий зачастую достаточно необычны и далеки от традиционных. Так, в первой части Пятой симфонии главная и побочная партии даются в острых вводно-тоновых соотношениях (*d-es*), в Восьмой симфонии в терцовых сопоставлениях далёких минорных тональностей (*c-e*).

Заключительные партии в первых частях экспозиций сонатных форм Шостаковича отсутствуют, поскольку таким образом обостряется принцип генерального контраста экспозиции и разработки.

Разработки первых частей сонатных форм Шостаковича – это зоны действия, воплощения драматического конфликта. Но только в первой части Седьмой симфонии резкий сдвиг в разработке воплощается через появление нового зловещего тематизма. Во всех других случаях этого эффекта Шостакович достигает через трансформацию начального тематизма. Происходит очуждение, искажение ранее звучащих тем, появление «тем – оборотней» (М. Друскин), способствующих резкому обнажению внутреннего конфликта. В первых частях Пятой, Восьмой симфонии даётся процесс саморазрушения, направленный на очищение, на новое рождение личности. Кульминационная зона разработки совпадает с началом репризы. В результате вся сонатная форма превращается в единую волну нарастания и спада, а сам облик репризы отмечается присутствием двухцентренной, расщеплённой кульминации.

Таким образом, третий драматургический этап сонатной формы, совпадающий с репризой, – зона осмысления – обретает две вершины.

Первая вершина, громкая, связана с трансформированным звучанием главной партии, превращённой в этический, нравственный императив. В Пятой симфонии в теме главной партии возрождаются лишь горделивые, волевые, активные жесты. В Седьмой симфонии главная партия обретает жанровые знаки похоронного марша, проходя не в основном (*C-dur*), а в одноимённом ладу (*c-moll*) и звуча как мужественный отклик на свершившиеся трагические события.

Вторая вершина кульминации – тихая. Она сопряжена с трансформированным звучанием побочной партии. В Пятой симфонии она прохо-

дит в светлой тональности *D-dur*. В Седьмой симфонии побочная партия связана со скорбным монологом фагота в тональности *fis-moll*, обретающем значении авторского слова. В Восьмой симфонии расщепление кульминации осуществляется уже в пределах главной партии, где громкая вершина сменяется монологом английского рожка и кратким просветлением звучания побочной партии.

Коды первых частей сонатных форм Шостаковича не замыкают, а размыкают композицию, создавая ощущение томительной недосказанности, напряжённое ожидание продолжения действия (Пятая, Восьмая симфонии). Таков многозначный итог развития сонатной драматургии, связанной с приходом к расщеплённой кульминации, которая становится способом обозначения завязки нового этапа развития, осуществляемого уже в циклических масштабах.

В кодах нередко цитируются фрагменты разработки, а в Седьмой симфонии эта драматургическая закономерность приводит к формированию двойной сонатной формы.

Задание

Прокофьев. Первые части квартетов № 1, 2. Первая часть фортепианной сонаты № 6

Шостакович. Первые части симфоний № 5, 8, 10.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Д. Шостакович. М., 1967.
2. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче. М., 1976.
3. Протопопов Вл. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962.
4. Фрумкин В. Особенности сонатной формы в симфониях Д. Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962.

Лекция 24.

Разновидности сонатной формы

Существует целая серия разновидностей сонатной формы.

1. Сонатная форма без разработки наиболее актуальна для вокальной музыки и для медленных частей сонатно-симфонических циклов, медитативные качества тематизма которых не предполагают разработки как самостоятельного раздела композиции. Равноправные отношения, возникающие между главной и побочной партией, формируют систему чётного, двухфазного композиционного целого – **А В А₁ В₁**.

2. Сонатная форма с зеркальной репризой. При внесении в композицию симметричности создаётся ясный гармонический облик этой формы в

музыке Моцарта, например, в I части фортепианной сонаты *D-dur*. Атрибутика зеркальности встречается и в сонатной форме Шопена, но здесь она обретает негативный смысл, поскольку момент начала инверсии совпадает с зоной психологического кризиса. В такой ситуации может нарушиться и сам феномен зеркальности, а сонатная форма способна предстать не в зеркальном, а в неполном облике, как это происходит в I части сонаты *b-moll* Шопена.

3. Двойная сонатная форма. В её разработке появляется новая контрастная тема, которая в коде возвращается в основной тональности. Таким образом сонатная рифма воспроизводится дважды. Например, в I части Третьей симфонии Бетховена эпизодическая тема в разработке – это реакция на недостаточность лирики в зоне побочной партии экспозиции.

В XIX веке двойная сонатная форма становится распространённым явлением, возникая у Листа (соната *h-moll*), Чайковского (I часть Трио памяти великого артиста), Грига (финал фортепианного концерта), Метнера («Соната-воспоминание»).

Уникальная идея претворения двойной сонатной формы представлена в 21 симфонии Мясковского. Сонатная форма основного раздела (полная, с разработкой) обрамлена другой сонатной формой, которая воспринимается как пролог и эпилог. Эти обрамляющие части основаны на самостоятельном материале и соотносятся как экспозиция и реприза сонатной формы, а на месте её разработки оказывается другая сонатная форма.

Список рекомендуемой литературы

1. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа // Вопросы теории музыки. Вып. 1. М., 1970.

Рондо-сонатная форма

Эта форма возникла в условиях процесса взаимовлияния сонатной формы и рондо. Такая ситуация исторически сложилась в финалах сонато-симфонических циклов венских классиков. Рондо придавало сонатной форме необходимую утвердительность, жанрово-характеристическую наполненность. Прорастание признаков сонатности способствовало уравновешенности финала, его соответствию по композиции сложности I (сонатной) части.

Влияние сонатности выражается не только в появлении сонатной рифмы в условиях рондо, но и в значительном обострении динамико-процессуального начала, связанного с разработкой.

Общая схема рондо-сонатной формы:

A B A₁	C A₂	B₁ A₃
A	B	A₁

В рондо-сонатной форме наблюдается паритетное соотношение двух формообразующих тенденций. От рондо эта форма заимствует первый типологический признак – повторение главной партии в основной тональности в окончании экспозиции. От сонатной формы произрастает второй ти-

пологический признак – повторение первого эпизода в основной тональности в репризном разделе (т. е. первый эпизод выступает в значении побочной партии).

Взаимодействие признаков сонатной формы и рондо осуществляется неоднозначно, поскольку движение сонатной формы связано с необратимостью времени, а движение формы рондо – с обратимостью. Поэтому в рондо-сонате всегда есть некий момент компромиссной условности.

Типология рондо-сонатной формы связана с доминированием какого-либо признака в зависимости от трактовки среднего раздела. Если это эпизод, то преобладает рондальная тенденция. Если это разработка – сонатная.

Главная партия обычно обладает песенно-танцевальным моторным характером. По структуре это типичный рефрен, имеющий замкнутое строение.

Связующие партии сравнительно кратки. Их функция – модуляция в тональность побочной партии. Побочная партия подобна первому эпизоду рондо. Нередко она лаконична. В ней чаще всего отсутствует зона перелома. Отсюда и необязательность заключительной партии, тем более, что её функцию выполняет повторное проведение главной партии в конце экспозиции.

Центральный раздел может быть в двух версиях.

1. Эпизод (финалы 2, 3, 4, 8 сонат Бетховена);
2. Разработка – финал 2 концерта Рахманинова.

В репризах нередко пропускается последнее проведение главной партии. Эта тенденция возникает из стремления избежать перегруженности информации. Нередко встречаются зеркальные репризы (финал Четырнадцатой сонаты Моцарта).

Особую роль в рондо-сонате выполняют коды. Это связано с завершающей функцией финала. За счёт резюмирующей функции масштабной коды может появиться возможность перерастания рондо-сонатной формы в двойную рондо-сонатную (когда тема эпизода, повторенная в коде, выступает в роли побочной партии высшего порядка). Например, финал Второй симфонии Рахманинова, финал Восьмой симфонии Шостаковича, финал Шестой фортепианной сонаты Прокофьева.

Задание

Бетховен. Финал фортепианной сонаты № 8.

Лист. Фортепианная соната *h-moll*.

Прокофьев. Финал фортепианной сонаты № 6.

Мясковский. Симфония № 21. Финал симфонии № 27.

Шостакович. Квартет № 7. I часть.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.

Лекция 25.

Свободные и смешанные формы

Эти формы сформировались в процессе исторического развития типовых композиций. Такое развитие осуществлялось по двум направлениям.

1. Последовательная тенденция разрушения стереотипа какой-либо типовой формы.

2. Процесс совмещения разных типов форм, ведущий к образованию смешанных композиций.

Свободные формы

Эти формы возникают либо в результате нарушения логики типовых форм, либо обладают своей оригинальной композиционной логикой, отрицающей типовую. Существующая типология свободных форм предусматривает их разделение на квазисвободные и собственно свободные.

В квазисвободных формах фиксируется момент игры с типовой формой, как, например, в финале фортепианной сонаты Моцарта *B-dur*, где даётся свободная трактовка формы рондо.

Собственно свободные формы связаны с факторами полифонической текучести или гомофонной импровизационности, присущими жанрам фантазии, рапсодии, поэмы.

Существует ряд структурно-композиционных примет свободных форм.

1. Особый ритм «поиск – находка», который предполагает чередование рыхлого и твёрдого, неустойчивого и структурно определённого.

2. Скрепляющая роль тонально-драматургического плана «Тоника – Доминанта – Субдоминанта – Тоника».

3. Приём репризности в свободном повторении отдельных частей.

4. Приём лейтмотивной рефренности, связанный с проведением сквозной темы.

Смешанные формы

Эти формы связаны с явлением полиморфичности, однако отличаются отсутствием дифференциации на форму первого и второго плана. В смешанных формах, как правило, наблюдается равноценность композиционных систем. Существует несколько видов смешанных форм.

1. Сочетание сонатности и цикличности. Черты цикличности возникают за счёт масштабности экспозиции, выделения эпизода в разработке в функции медленной части, уподобления оставшейся разработки циклическому скерцо, воспроизведения признаков циклического финала в динамической репризе. Примеры. Лист. Соната *h-moll*. Прокофьев. Первый фортепианный концерт.

2. Соединение сонатности и вариационности, особенно характерное для русской музыки. Эта тенденция проявилась в творчестве Глинки (две испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», Камаринская).

3. Смещение сонатности и двойной трёхчастности обнаруживается в медленных частях шубертовских сонатно-симфонических циклов и в целом у представителей австрийского симфонизма.

4. Сочетание сонатности и рондообразности, присущее сочинениям Римского-Корсакова (например, I часть «Шехерезады» и симфоническая «Сказка»).

5. Соединение сонатности и концентричности обычно наблюдается в крупных произведениях, например, в Третьей балладе Шопена, в Увертюре Чайковского «Франческа да Римини».

6. Соединение сонатности и сложной трёхчастной композиции. За счёт этого сонатная форма приобретает антагонистический характер, например, в I части Седьмой симфонии Шостаковича, в I части Третьей симфонии Рахманинова. В таких сочетаниях усиливается эффект монтажности.

7. Полиморфичные композиции, сочетающие несколько форм, характерны для листовской демонстрации игры с различными формами. Например, в «Мефисто-вальсе» сочетаются сложная трёхчастная, сонатная, вариационная и циклическая формы, в «Тарантелле» Листа объединяются цикличность, сонатность и вариационность.

Задание

Лист. Соната *h-moll*.

Шопен. Третья баллада.

Римский-Корсаков. I часть Шехерезады.

Вагнер. Увертюра к опере «Тангейзер».

Список рекомендуемой литературы

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
2. Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Л. Мазель Исследования о Шопене. М., 1971.
3. Канчели М. Крупная одночастная форма зарубежной музыки XIX и начала XX века // Вопросы теории музыки. Вып. 1. М., 1970.
4. Соколов О. К вопросу о типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985.
5. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М., 1985.

Лекция 26.

Контрастно-составные формы

Само название контрастно-составная форма впервые появилось в статье Вл. Протопопова (журнал «Советская музыка» 1962 № 9), затем было подхвачено в книге Пенчо Стоянова «Взаимодействие музыкальных форм». В её предисловии свою концепцию контрастно-составной формы

излагает Е. Назайкинский. Об этой же форме пишет В. Бобровский в последнем разделе монографии «Функциональные основы музыкальной формы».

Между тем контрастно-составная форма, осознанная столь недавно, имеет очень древнее происхождение. Появившись в эпоху раннего барокко в жанре старинной инструментальной канцоны, она активно развивалась в концертной фантазии. В классическую эпоху эта форма уступила место сонатно-симфоническому циклу. Однако второе рождение она пережила в творчестве позднего Бетховена (Четырнадцатый квартет, Соната № 31), затем активно развивалась у романтиков (например, Шуман, Симфония № 4) и подлинно кульминационное значение приобрела в музыке XX века (например, в Седьмом, Восьмом и Одиннадцатом квартетах Шостаковича).

Е. Назайкинский даёт очень точное определение этой композиции: «Контрастно-составная форма – это форма музыкального произведения или его части, состоящая из двух или нескольких частей, самостоятельных по музыкальному материалу, развитых и контрастирующих друг другу подобно частям цикла, но лишённых полной завершённости и связанных единой линией непрерывного развития. Истоки этой формы заключаются в столкновении контраста циклического типа с принципами одночастности и непрерывности развития».

Бобровский характеризует наиболее специфический приём, ведущий к образованию контрастно-составной формы – приём композиционного эллипсиса. Это пропуск необходимого, обычно завершающего звена формы и переход к следующему разделу формы на ином музыкальном материале.

Проблема классификации контрастно-составных форм ещё окончательно не решена по причине многомерности критериев.

Основные признаки классификации:

1. Наличие или отсутствие репризы. Пример репризной контрастно-составной формы – Фантазия *c-moll* к Четырнадцатой сонате Моцарта. Пример безрепризной формы – Фантазия *d-moll* Моцарта.

2. Второй признак связан с количеством разделов. В барочной музыке преобладает двухчастная форма (фантазия-фуга, речитатив-ария). Позднее эта двухчастная форма используется у Брамса – «Немецкий реквием», II часть; Скрябина – Фортепианная соната № 4. Встречаются сложные двухчастные формы высшего порядка, например, в Каватине Людмилы из оперы Глинки «Руслан и Людмила».

Разграничиваются трёхчастные безрепризные контрастно-составные формы (например, Франк, Прелюдия, хорал и фуга), многочастные контрастно-составные формы (например, Бетховен, Квартет № 14, VII часть; Чайковский, «Итальянское каприччио»; Верди, Реквием, № 7).

3. Третий признак дифференциации контрастно-составных форм вводит Бобровский, предлагая разграничивать большие и малые контрастно-составные формы. Если бывший сонатно-симфонический цикл превращается в одночастность, то такие формы исследователь называет большими.

ми (например, фортепианный концерт Листа *Es-dur*). Если происходит раскол одночастной формы и её превращение в слитно-циклическую структуру, образуются малые контрастно-составные формы. Бобровский отмечает, что такая ситуация характерна для финальных композиций музыки XX века. Как правило, в таких финалах и вводится приём композиционного эллипсиса. Форма финала не доводится до конца и завершается кодовым разделом, в котором появляется так называемая тема истины, выделяющаяся из всей композиции финала. Примеры: Прокофьев, Финал Первой скрипичной сонаты; Шостакович, Финал Первого виолончельного концерта, Финал Седьмого квартета; Рахманинов, Финал Четвёртого концерта; последняя прелюдия Шостаковича оп. 34 как некий финал всего цикла прелюдий. Необычность её композиции заключается в том, что вместо репризы звучит новая музыка.

4. Четвёртый критерий предлагает классификацию контрастно-составной формы по жанровому генезису, образующую три версии:

а) слитно-циклическая форма сонатно-симфонического происхождения (Шостакович, Одиннадцатая симфония);

б) слитно-циклическая форма сюитного происхождения (Лист, Венгерские рапсодии; Римский-Корсаков, Испанское каприччио);

в) контрастно-составные формы кантатного, ораториального, оперного происхождения (например, финал второго действия «Свадьбы Фигаро» Моцарта, VI часть «Немецкого реквиема» Брамса, пролог к опере Мусоргского «Борис Годунов»).

Задание

Лист. Концерт ми-бемоль мажор.

Моцарт. Фантазия c-moll к Сонате № 14.

Рахманинов. Финал Четвёртого фортепианного концерта.

Шостакович. Финал Седьмого квартета, 24-я прелюдия из оп. 34.

Список рекомендуемой литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Назайкинский Е. Предисловие к книге П. Стоянова «Взаимодействие музыкальных форм». М., 1985.
3. Протопопов Вл. Контрастно-составные формы // Советская музыка, 1962, № 9.
4. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М., 1985.

Содержание

Предисловие.....	3
Лекция 1. Особенности музыкальной драматургии	4
Лекция 2. Монологика (термин Назайкинского) или монодраматургия (термин Бобровского)	6
Лекция 3. Двухэлементная (парная по Бобровскому) драматургия или диалогика (по Назайкинскому).....	7
Диалогика триадного типа	8
Лекция 4. Многоэлементная драматургия (по Бобровскому) или полилогика (по Назайкинскому).....	9
Лекция 5. Музыкальный тематизм.....	10
Лекция 6. Период	14
Лекция 7. Эволюция периодов. Период эпохи барокко.....	16
Типология баховского периода.....	17
Период французских клавесинистов.....	17
Период Доменико Скарлатти	18
Лекция 8. Периодические структуры венского классицизма.....	19
Периоды Гайдна	19
Периоды Моцарта	20
Периоды Бетховена	21
Лекция 9. Периоды эпохи романтизма	22
Периоды Шопена.....	22
Периоды Скрябина.....	23
Лекция 10. Периоды эпохи романтизма (продолжение).....	24
Периоды Шуберта	24
Периоды в творчестве Мусоргского	25
Периоды в творчестве Рахманинова	26
Лекция 11. Особенности периодов в музыке XX века.....	27
Периоды Дебюсси	27
Периоды Шостаковича	28
Лекция 12. Простая двухчастная форма.....	30
Лекция 13. Простая трёхчастная форма	32
Безрепризная трёхчастная форма	34
Лекция 14. Разновидности простых форм.....	36
Лекция 15. Концентрическая форма	37
Лекция 16. Сложные формы	39
Сложная трёхчастная форма	39
Структурные признаки коды.....	41
Разновидности сложной трёхчастной формы	41
Сложная двухчастная форма.....	42
Разновидности сложной двухчастной формы	43
Лекция 18. Вариационная форма.....	44
Старинные вариации на basso ostinato	45
Вариации типа пассакалии	45

Вариации типа чаконы.....	45
Строгие (классические) вариации	46
Двойные вариации.....	47
Свободные вариации.....	48
Вариации в русской музыке XIX века	48
Вариации в музыке XX века.....	49
Лекция 19. Форма рондо	51
Предклассическое рондо. Рондо французских клавесинистов.....	52
Рондо Ф.Э. Баха.....	52
Рондо венских классиков. Общая характеристика	53
Рондо Гайдна	53
Рондо Моцарта.....	54
Рондо Бетховена	54
Рондо западно-европейских композиторов XIX века	55
Рондо Шопена.....	56
Рондо Листа	57
Рондо русских композиторов XIX века	57
Рондо русских композиторов XX века.....	58
Лекция 20. Сонатная форма	60
Доклассическая сонатная форма	61
Сонатная форма Доменико Скарлатти.....	61
Сонатная форма Ф.Э. Баха	63
Сонатная форма венского классицизма	64
Сонатная форма Гайдна.....	64
Сонатная форма Моцарта.....	67
Сонатная форма Бетховена	69
Лекция 21. Сонатная форма романтизма.....	72
Сонатная форма Шуберта.....	72
Сонатная форма Шопена	74
Лекция 22. Сонатная форма русских композиторов XIX века.....	76
Сонатная форма Глинки	77
Сонатная форма Чайковского	78
Сонатная форма Рахманинова	80
Лекция 23. Сонатная форма в русской музыке XX века.....	83
Сонатная форма Прокофьева	83
Сонатная форма Шостаковича.....	87
Лекция 24. Разновидности сонатной формы.....	91
Рондо-сонатная форма	92
Лекция 25. Свободные и смешанные формы	94
Свободные формы.....	94
Смешанные формы.....	94
Лекция 26. Контрастно-составные формы	95

Л.В. Севостьянова

**Лекции по анализу
музыкальных произведений**

Учебно-методическое пособие

Редактор Л.Л. Чакина
Компьютерная верстка Е.Н. Липчанской

Подписано в печать 22.12.2015. Гарнитура Times. Печать DUPLO.
Усл. печ. л. 6,25. Уч.-изд. л. 5,9. Тираж 40 экз. Заказ 70.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова.
410012, г. Саратов, пр. имени С.М. Кирова, 1.